



**Lo siniestro femenino
en la creación plástica contemporánea
Análisis y experimentación**

Lo siniestro femenino

Andrea Abalia

2013

*Tesis doctoral dirigida por Julián Irujo Andueza
Financiada por la beca predoctoral de
la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea,
Facultad de BB.AA. Dpto. Pintura*



© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

- *Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua (UPV/EHU)*

- EHU Press (UPV/EHU)

ISBN: 978-84-9860-973-8

A mis Begoñas, que me anteceden

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.-1. MOTIVACIONES.....	1
1.-2. OBJETIVOS.....	4
1.-3. CONTENIDOS.....	8

CAPÍTULO 2. LO SINIESTRO: RECORRIDO GENERAL

2.-1. DEFINICIÓN GENÉRICA DEL CONCEPTO	19
2.-2. LA DIMENSIÓN SENSIBLE DE LO SINIESTRO: LA ESTÉTICA EN CLAVE DE NEGATIVIDAD	24
2.2.-1. RELACIÓN DE LO SINIESTRO CON LO SUBLIME.....	26
2.2.1-1. LO SUBLIME EN BURKE.....	28
2.2.1-2. LO SUBLIME EN KANT.....	36
2.2.-2. CONCEPTUALIZACIÓN ESTÉTICA DE LO SINIESTRO (E. TRÍAS).....	39
2.2.-3. RELACIÓN DE LO SINIESTRO CON LO ABYECTO (J. KRISTEVA)	43
2.2.-4. CONCLUSIONES PRELIMINARES.....	47
2.-3. LA DIMENSIÓN INCONSCIENTE DE LO SINIESTRO	50
2.3.-1. LA INCERTIDUMBRE INTELLECTUAL (E. JENTSCH)	50
2.3.-2. LA AMBIVALENCIA Y EL RETORNO DE LO REPRIMIDO (S. FREUD)	53
2.3.2.-1. LA AMBIVALENCIA AFECTIVA	57
2.3.2.-2. LA AMBIVALENCIA DEL TABÚ	63
2.3.-3. EL CONCEPTO DE LA SOMBRA (C. G. JUNG).....	69
2.-4. LO SINIESTRO EN LA LITERATURA ROMÁNTICA	71
2.4.-1. EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y LA FASCINACIÓN POR LO OCULTO.....	71
2.4.-2. E. T. A. HOFFMANN Y EL ANÁLISIS FREUDIANO DE “EL HOMBRE DE LA ARENA”	74
2.4.-3. ENCARNACIÓN DE LO SINIESTRO FEMENINO: LA MUÑECA “OLIMPIA”	78
2.4.-4. DEL ROMANTICISMO LITERARIO AL GÉNERO FANTÁSTICO	82
2.-5. LO SINIESTRO EN EL CINE: REVISIÓN DE TEMAS E IMÁGENES SINIESTRAS.....	89
2.-6. TEMÁTICAS Y VALORES IMPLICADOS EN LO SINIESTRO	101
2.6.-1. VALORES NEGATIVOS	101

2.6.1.-1. CUALIDADES: SECRETO- EXTRAÑO- INEXORABLE-HIPNÓTICO	102
2.6.1.-2. SENSACIONES: INQUIETUD- INCERTIDUMBRE- AMBIVALENCIA- IMPOTENCIA	121
2.6.-2. CLAVES TEMÁTICAS: EL YO-LO REAL-EL DESTINO	140
2.6.2.-1. YO-OTRO	142
2.6.2.1.-1. EL OTRO COMO MONSTRUO	149
2.6.2.1.-2. EL OTRO COMO DOBLE	162
2.6.2.1.-3. EL OTRO COMO MUJER.....	169
2.6.2.-2. REAL-FANTÁSTICO	174
2.6.2.2.-1. EL ESPACIO ESCÉNICO: LO FANTÁSTICO-OCULTO	177
2.6.2.2.-2. EL SIMULACRO Y LA HIPERREALIDAD	184
2.6.2.-3. DEVENIR-DESTINO.....	196

CAPÍTULO 3. LO SINIESTRO FEMENINO

3.-1. LA FEMINIDAD EN CLAVE DE NEGATIVIDAD: GENERALIDADES.....	203
3.-2. LA DIMENSIÓN INCONSCIENTE DE LO SINIESTRO FEMENINO: CLAVES CONCEPTUALES	206
3.2.-1. DESDE EL ENFOQUE DEL PSICOANÁLISIS (S. FREUD)	209
3.2.-2. DESDE EL ENFOQUE DE LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA (C. G. JUNG).....	213
3.2.-3. DESDE EL ENFOQUE DE LA FENOMENOLOGÍA (G. DURAND)	218
3.2.-4. DESDE EL ENFOQUE DEL FEMINISMO (S. DE BEAUVOIR)	224
3.-3. LO SINIESTRO FEMENINO EN LA NARRATIVA POPULAR: TEMAS y PERSONAJES	250
3.3.-1. TEMAS	257
3.3.1.-1. RIVALIDAD EDÍPICA	258
3.3.1.-2. VORACIDAD: DEVORAR Y SER DEVORADA	245
3.3.1.-3. DESENTRAÑAMIENTO Y TRANSGRESIÓN	248
3.3.1.-4. TRANSFIGURACIÓN: DISFRAZ.....	251
3.3.1.-5. CAUTIVERIO Y MUERTE ONÍRICA.....	253
3.3.-2. PERSONAJES	256
3.3.2.-1. HEROÍNAS: FIGURAS ÁNIMAS, O DE ACCIÓN	258
3.3.2.-2. PRINCESAS: FIGURAS ÁNIMA, O DE INACCIÓN.....	259
3.3.2.-3. MADRASTRAS Y BRUJAS: FIGURAS Oponentes, O DE REACCIÓN	260
3.-4. FIGURAS DE LO SINIESTRO FEMENINO	262

3.4.-1. FIGURAS DE LA MISOGINIA.....	262
3.4.1.-1. DIABÓLICAS: BRUJAS, POSEÍDAS Y LOCAS	268
3.4.1.-2. BELLAS ATROCES O <i>FEMME FATALE</i>	288
3.4.1.2.-1. LOLITAS	302
3.4.1.-3. MONSTRUOSAS CASTRADORAS	311
3.4.1.-4. MUERTAS Y FANTASMAGÓRICAS	316
3.4.1.-5. AUTÓMATAS	328
3.4.1.5.-1. COSIFICADAS	335
3.4.-2. FIGURAS VINCULADAS A ROLES FAMILIARES Y AL ENTORNO COTIDIANO	341
3.4.2.-1. NIÑAS DEMONIO Y ADOLESCENTES PERVERSAS	343
3.4.2.-2. HERMANAS Y COMPAÑERAS: COMPLICIDAD- RIVALIDAD	346
3.4.2.-3. ESPOSAS EN EL HOGAR: SERVIDUMBRE CONYUGAL.....	348
3.4.2.-4. NOVIAS Y ESPOSAS MUERTAS O RESUCITADAS	351
3.4.2.-5. MUJERES EMBARAZADAS: GESTANDO AL DEMONIO.....	354
3.4.2.-6. MADRES REPRESORAS Y REPRIMIDAS VENGATIVAS	357
3.4.2.-7. VÍRGENES SUICIDAS.....	360
3.4.2.-8. CRIADAS, VECINAS Y VIUDAS SOLITARIAS	361

CAPÍTULO 4. LO SINIESTRO FEMENINO EN LA IMAGEN ARTÍSTICA

4.-1. DESCRIPCIÓN DEL PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS	366
4.2.-1. VARIABLES PLÁSTICAS.....	375
4.2.-1. COLOR Y COMPOSICIÓN CROMÁTICA	375
4.2.-2. FORMA Y COMPOSICIÓN FORMAL.....	396
4.2.-3. TEXTURA Y COMPOSICIÓN TEXTURAL.....	421
4.2.-2. VARIABLES ESTRUCTURALES O ICONOPLÁSTICAS	430
4.2.2.-1. ILUMINACIÓN	430
4.2.2.-2. ENCUADRE.....	456
4.2.-3. VARIABLES ICÓNICAS	468
4.2.3.-1. FIGURA	468
4.2.3.1.-1. MIRADA Y ACTITUD EXPRESIVA	468
4.2.3.1.-2. EXPRESIONES PARADÓJICAS	477

4.2.3.1.-3. INDUMENTARIA	483
4.2.3.1.-4. EXPRESIVIDAD DEL CABELLO.....	497
4.2.3.-2. ESCENOGRAFÍA	502
4.2.3.2.-1. ESCENARIOS SINIESTROS GENERALES.....	502
4.2.3.2.-2. ESCENARIOS VINCULADOS A LA FEMINIDAD	526
4.2.-4. VARIABLES NARRATIVAS.....	562
4.2.4.-1. INCERTIDUMBRE NARRATIVA.....	562
4.2.4.-3. MIRADA: ANTESALA DE LA ACCIÓN Y RELACIÓN CON EL ESPECTADOR	567
4.2.4.-4. ROLES O FUNCIONES DE LOS PERSONAJES EN LO SINIESTRO	573
4.2.4.-5. FUNCIONES FEMENINAS AMBIGUAS.....	580
4.2.4.-6. EL SIMULACRO VICTIMISTA.....	583
4.2.-5. VARIABLES TEMÁTICAS.....	588
4.2.5.-1. AUTOMATISMO.....	596
4.2.5.-2. MUERTE Y VICTIMISMO	609
4.2.5.-3. DUPLICACIÓN Y MULTIPLICACIÓN.....	625
4.2.5.-4. ANDROGINIA	649
4.2.5.-5. MONSTRUOSIDAD FEMENINA.....	655
4.2.5.-6. ENAJENACIÓN FEMENINA	663
4.2.5.-7. FEMINIDAD OCULTA: TRANSFIGURACIÓN	670
4.2.5.-8. PODER FEMENINO SINIESTRO	685
4.2.5.-9. SUBVERSIÓN DE LA MUJER OBJETO DE SEDUCCIÓN	699
4.2.5.-10. SUBVERSIÓN DE LA SUPEDITACIÓN: MUJER FATAL CON FREAK	707
4.2.5.-11. SUBVERSIÓN DE LA MATERNIDAD	714
4.2.5.-12. ALTER EGO FEMENINO SINIESTRO	727

CAPÍTULO 5. EXPERIMENTACIÓN CREATIVA: LO SINIESTRO FEMENINO COMO PROYECCIÓN DEL ALTER EGO

5.-1.INTRODUCCIÓN	755
5.-2. DESARROLLO EXPERIMENTAL	757
5.-3. CONCLUSIONES DE LA EXPERIMENTACIÓN	825

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

6.-1. GENERALES	831
6.-2. METODOLÓGICAS	833
6.-3. ANALÍTICAS	835
6.-4. EXPERIMENTALES.....	841
6.-5. DIDÁCTICAS.....	845

BIBLIOGRAFÍA

B.-1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	849
B.-2. ARTÍCULOS DE REVISTAS.....	855
B.-3. NOVELAS Y RELATOS LITERARIOS	855
B.-4. FILMOGRAFÍA.....	858
B.-5. SERIES DE TELEVISIÓN.....	862
B.-6. MONOGRAFÍAS Y EXPOSICIONES.....	862
B.-7. PÁGINAS WEB DE ARTISTAS.....	863

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.-1. MOTIVACIONES

Esta tesis nace de una profunda inquietud por aquellas visiones que están relacionadas con el mal, lo temible, lo oscuro y prohibido. ¿Por qué a veces lo más aterrador se aleja de la fantasía expresionista y toma forma de aparente normalidad?. ¿A qué se debe que ciertas imágenes familiares y cotidianas -reales, pintadas o soñadas- puedan resultarnos espantosas?. Por ejemplo, ¿por qué una calle vacía, al atardecer, puede hacernos sentir repentinamente incómodos?; ¿por qué nos inquieta no distinguir una vivencia real de una ensoñación, o la sensación de haberla vivido anteriormente?, y, sobre todo, ¿por qué nos descubrimos contemplando gozosamente una escena amenazadora?

Cuestiones como las citadas me llevaron a preguntarme, en definitiva, por qué ciertas situaciones son capaces de inducirnos un temor infundado, cuya causa no somos capaces de identificar, pero experimentamos bañado de fascinación. Junto a estos interrogantes ha crecido conmigo una cuestión que recuerdo formularme ante el espejo a una edad muy temprana: ¿quién es *esa otra*, la del espejo?; ¿dónde puedo hallar una relación que justifique mi interior y mi forma exterior?; ¿quién soy detrás de *ese* rostro y *ese* vestido?

Estas cuestiones que atañen a mi inquietud por lo fascinante y temible del entorno, y por mi propia persona, han sido motor de mi creación artística y punto de partida de esta investigación, cuyo nexo de unión es el concepto de *lo siniestro*. Podemos introducirlo como una categoría estética negativa, determinada por la experiencia de sensaciones contradictorias que generan incertidumbre. Este efecto resulta como consecuencia de un conflicto entre impulsos afectivos conscientes e inconscientes. Lo siniestro se basa en una unión intrínseca entre sentimientos opuestos donde el temor oculta el deseo, la atracción el espanto, la extrañeza la familiaridad y la razón lo irracional. Por lo tanto, el miedo está siempre más o menos presente y ligado a algún deseo inconsciente. Esta sensación puede ser activada a través de diversas situaciones, manifestadas visual o narrativamente.

Lo siniestro ha sido estudiado desde el campo de la psicología y la estética, sobre todo a través de la literatura, pero rara vez ha sido abordado bajo el enfoque concreto del lenguaje visual. Creí que existía un vacío en este ámbito, que ha determinado la motivación y el enfoque de esta tesis, que considero novedoso: estudiar lo siniestro visual desde el campo específico de la imagen artística -que dista de lo siniestro narrativo o literario- para después abordar lo siniestro específicamente femenino: su relación con la representación de la mujer.

Como ya he manifestado, mi interés por lo siniestro arranca en mis temores y deseos infantiles y en esa primera sensación de no reconocerse ante el espejo. Crecí básicamente enfrentada a él, tratando de hallar esa relación que no conseguía justificar. Jugaba a disfrazarme, primero como princesa y luego como bruja, asumiendo gozosamente el papel de malvada legitimado por el propio disfraz. Después, tras una educación que castiga a la imaginación, desde mi ingreso en la Facultad de Bellas Artes la creación artística me ha permitido seguir en contacto con esa búsqueda fascinada por lo oscuro y oculto. Entonces, una experiencia despertó nuevamente mi interés por lo siniestro del entorno cotidiano: mi estancia en Linz. Aquél año como estudiante Erasmus, y desde cierta situación de soledad, vivencí lo siniestro en la atmósfera, en el gris inmutable del cielo, en las miradas torcidas de los extraños en el tranvía, en la vacuidad del edificio de la facultad: una fábrica de tabaco abandonada. Linz era una ciudad postindustrial. Había sido cuna del movimiento nazi. Albergaba bajo la plaza principal un búnker, oculto, y un campo de concentración a las afueras: Matthausen. No era raro ver locos deambulando por las calles vacías de la ciudad: había un enorme psiquiátrico, bastante famoso por lo que pude apreciar. Linz dejaba respirar un ambiente sórdido. Parecía poder escucharse el eco inerte de la guerra, en el silencio, en la niebla espesa y en las miradas profundas de los ancianos. En aquella atmósfera enrarecida, arropada por un murmullo familiarmente extraño que me aislaba, comprendí de pronto que, en realidad, la extraña era yo. Aquella vivencia despertó en mí un sentimiento siniestro hasta entonces adormecido. Allí conocí la obra autobiográfica de mi profesora Ursula Hübner. Su influencia me guió en la búsqueda de mi propia creación.

Mis pinturas parecían escenas propias del imaginario: una casa, una escalera, un bosque parecían simbolizar algo más allá de lo que representaban. Me identificaba con un *alter ego* que tomaba la forma de diversas mujeres, primero niñas y conforme crecí fueron haciéndose adultas. Eran siempre el eje o sujeto de tramas fantásticas más o menos oscuras. Más tarde concluí que se trataba de una *creación como proyección*: el *yo* parecía cobrar una significación especial y el cuadro funcionaba como un espacio ilusorio en apariencia pero veraz en sus contenidos: un espejo que devolvía los reflejos ocultos de la personalidad, los deseos y los temores que duermen juntos en la fantasía inconsciente.

La creación a menudo puede experimentarse como un vehículo de autoconocimiento y sublimación de las esferas inconscientes, que no se produce en los márgenes de la consciencia diurna. El arte, los sueños, los cuentos y los mitos, parecen a veces espacios transicionales, dotados de una fantasía catártica que permite transmutar ciertos valores convirtiendo los temores en deseos y viceversa. Este impulso sublimador que me llevó a expresar a través de la pintura vivencias asociadas a mis miedos, se convirtió después en una inquietud reflexiva: descubrí que determinadas asociaciones inconscientes intervenían en el propio proceso creativo, dando lugar a recursos específicos que realizaba de forma intuitiva y que producían efectos expresivos distintos: contrastes, emparejamientos, condensaciones etc. que son también operaciones que realiza de forma innata la lógica onírica. Comprendí que el arte es

también un espacio fantástico: en él los principios de ambivalencia y contradicción habituales en los sueños también cobran sentido. Descubrí que en mis pinturas latía una ambivalencia constante que oscilaba entre lo plácido y lo amenazador; desconocía la motivación inconsciente de este efecto pero deduje que no podía ser experimentado sin un empleo específico de los significantes de la pintura, mediante recursos relativos al empleo del color, de la forma, de la luz, etc. Comprendí que, por ejemplo, un empleo determinado de luz y sombra podía adquirir connotaciones negativas y, a su vez, poseer una fuerte carga poética y psicológica. Quise descubrir entonces cómo actúan los significantes de la pintura y analizar sus posibilidades expresivas y semánticas para poder gobernar mi propia creación también de forma consciente y poder aplicarlas a la observación y estudio del arte.

Que lo siniestro se asiente fundamentalmente sobre una estructura psíquica inconsciente –por lo tanto, oscura pero fascinante y difícil de desentrañar- ha determinado mi decisión por esta tesis: comprender la dimensión inconsciente que subyace a la experiencia de lo siniestro, a través de su indagación psicológica y estética, para analizar la creación de lo siniestro *visual*. Es decir, comprender los factores y elementos específicos que hacen que una imagen –pintura, fotografía, escena- nos produzca esa extraña y contradictoria sensación.

Por otra parte, dado que haber nacido mujer ha condicionado mi vida y mi identidad, he querido tratar la profunda vinculación de lo siniestro y lo femenino más allá de mi experiencia, buscando en la historia, en el arte y en la mitología las raíces culturales de esta ligazón, que se remontan a la antigüedad clásica donde la mujer ya era conceptuada negativamente. Que la feminidad haya sido históricamente asumida como Otridad ha determinado su proximidad conceptual con lo siniestro como un género extraño o ajeno a la normalidad masculina dominante. La misoginia histórica -proveniente de la mitología, religión y de la propia sociedad- ha conducido a polarizar el concepto *mujer*, representándola antagónicamente: en su vertiente negativa, a través de figuraciones temibles por su capacidad de inducir al hombre en desgracia: Eva, Pandora o Medusa quizá sean uno de los emblemas míticos más claros de los temores del hombre; en su vertiente positivada, ha encarnado valores como la maternidad, pureza, sensibilidad, vulnerabilidad etc. que parecen obedecer a un deseo masculino de dominación.

Dejar constancia, a través del estudio del arte, de la polarización y negativización de la mujer me ha parecido un ejercicio de compromiso social. Me ha ayudado a comprender la motivación creativa del tema y a analizar las propuestas contemporáneas en torno a lo siniestro desde la creación de hombres y mujeres artistas. Finalmente, he querido centrar el interés en mostrar cómo, en la actualidad, la implicación hacia lo siniestro puede adoptar un giro de perspectiva desde la creación femenina, dejando de proyectarse como objeto siniestro -fuente de temores y deseos masculinos- para reivindicarse como sujeto soberano de sus propios miedos y deseos temidos. Esto implica que la tesis propone una doble visión inédita sobre lo siniestro: primero, desde el campo específico de la imagen artística; segundo, desde el

prisma de la creación femenina, que difiere de lo que la creación masculina había representado anteriormente. Por ello, he querido abarcar las obras de artistas mujeres implicadas en lo siniestro femenino, entre quienes destaco como referente personal la figura de Cindy Sherman, sin obviar otras autoras y autores masculinos destacados que nos permiten identificar otras claves conceptuales y expresivas de lo siniestro como Gregory Crewdson y William Eggleston, o cineastas como A. Hitchcock, D. Lynch o R. Polanski, entre otros. A través de sus creaciones y de mis propias aportaciones experimentales, penetramos en esos senderos imaginarios de lo siniestro y analizamos sus entresijos y umbrales ambivalentes en el campo específico de la imagen artística.

1.-2. OBJETIVOS

1.2.-1. GENERALES

Los interrogantes principales que nos planteamos al abordar esta tesis parten de una reflexión sobre el concepto general de lo siniestro, pero centrando el problema en dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, nos interesa estudiar la forma específica en que se manifiesta lo siniestro en la imagen artística y, en segundo lugar, analizar cómo se representa visualmente lo siniestro vinculado a la feminidad. Por lo tanto, podemos formular estos dos objetivos principales de la tesis:

1. Analizar los recursos específicos de lo siniestro que se manejan en la creación de imágenes.
2. Estudiar las características peculiares de lo siniestro femenino, derivadas de aspectos psicológicos, sociológicos y antropológicos sobre la identidad femenina que difieren de lo siniestro general. Analizaremos cómo lo siniestro femenino desde el punto de vista del hombre y de la mujer se formula, en algunos aspectos, de manera distinta.

1.2.-2. ANALÍTICOS

- Como principal objetivo analítico estudiaremos los recursos visuales que maneja el lenguaje de las imágenes, donde lo siniestro se crea de acuerdo a unos principios y recursos específicos del medio visual. No pretendemos “descodificar” el significado de las obras, sino señalar cuáles son los principales recursos significantes empleados que son responsables de dirigir su efecto en sentido negativo.

- Delimitaremos el efecto estético siniestro a través de la comparación de lo siniestro con estéticas próximas como lo sublime y lo abyecto, con el fin de esclarecer cuáles son las condiciones necesarias para que una imagen pueda suscitar el efecto siniestro.

- Formularemos y analizaremos cuáles son los principales contenidos temáticos que se plantean en los enunciados visuales siniestros. Para ello, recogeremos y analizaremos, por una parte, estudios precedentes sobre la literatura fantástica y, por otra parte, otros estudios sobre lo siniestro desde el enfoque de la psicología.

-Estableceremos los valores negativos implicados en lo siniestro (cualidades y sensaciones) y traduciremos dichos conceptos al lenguaje concreto de las imágenes a través de su análisis. Distinguiremos y analizaremos las cualidades de *secreto*, *extraño*, *inexorable* e *hipnótico*, y las sensaciones de *inquietud*, *incertidumbre*, *ambivalencia* e *impotencia* que intervienen en la experiencia siniestra.

-Estudiaremos la proximidad conceptual de lo femenino con lo siniestro mediante un recorrido teórico que abarca las causas psicológicas, sociológicas y antropológicas, para después analizar sus representaciones. Estableceremos relaciones de proximidad y de oposición entre las ideas de Freud, Jung y Durand con la teoría de la otredad de Simone de Beauvoir, que sirve como punto de partida de los diversos estudios volcados en las representaciones artísticas de la misoginia en los que nos apoyamos para realizar las clasificaciones temáticas de lo siniestro femenino.

- Analizaremos los roles y funciones de las figuras femeninas en la narrativa popular porque consideramos que son arquetipos que condensan simbólicamente los conflictos reales y psicológicos inherentes al ser humano y también los que conciernen específicamente a la feminidad. Definiremos sus roles en torno a lo siniestro y las tramas siniestras significativas buscando paralelismos con la teoría de Jung acerca de los valores masculinos y femeninos del *ánima* y el *ánimus*.

-Basándonos en los citados estudios sobre las manifestaciones artísticas de la misoginia, estableceremos una doble tipología de personajes femeninos del imaginario cultural y artístico caracterizados por ser siniestros: por una parte, clasificamos las figuras temáticas de la misoginia; por otra parte, las figuras siniestras del entorno familiar y cotidiano que extraemos de la literatura y el cine.

-Analizaremos cómo se representa lo siniestro femenino en la creación contemporánea partiendo de los recursos creativos generales de lo siniestro femenino para después abordar la implicación femenina sobre el tema ya que, como hemos dicho, lo siniestro femenino se representa de una manera distinta desde el enfoque del hombre y de la mujer.

-En dicho análisis de los recursos creativos generales abarcaremos una estructuración que parta de los recursos plásticos, analizando el color, la forma, la textura y las estructuras compositivas, y estudiaremos sus posibilidades significantes y expresivas en relación a lo siniestro. A continuación, analizaremos igualmente los recursos estructurales iconoplásticos (la luz y el encuadre) y los recursos icónicos: la representación de las figuras femeninas (su mirada, caracterización, indumentaria etc.) y la representación de los espacios escénicos en dichos enunciados siniestros.

- Estudiaremos las variables narrativas que intervienen en las imágenes siniestras de entidad narrativa y analizaremos las funciones y relaciones entre los personajes femeninos y el espectador.

- Formularemos y analizaremos los principales contenidos temáticos que se plantean en las representaciones siniestras de la feminidad en la creación contemporánea, que difieren de las temáticas siniestras generales.

- Analizaremos cómo se manifiesta lo siniestro a través de la temática del *alter ego* en el trabajo de diversas mujeres artistas y estudiaremos su implicación al respecto.

1.2.-3. METODOLÓGICOS

El principal objetivo metodológico consiste en elaborar un procedimiento para abordar el estudio de este tema. Un procedimiento que tenga en cuenta: en primer lugar, la problemática antropológica y psicológica de lo siniestro femenino; en segundo lugar, que analice los recursos creativos propios de la imagen fija.

Nuestro enfoque es más sincrónico que diacrónico. Es decir, no adoptamos un estudio histórico, progresivo, sino un análisis centrado en las imágenes, que atienda a su estructura, a los datos con capacidad significativa, y sólo en menor medida a las relaciones que puedan establecer con obras anteriores y su influencia en obras posteriores. Por ello, no hemos establecido un corpus delimitado de artistas, sino que hemos elegido obras que, pensamos, sirven como ejemplos para ilustrar las variables conceptuales y temáticas clave. Se trata de un enfoque centrado especialmente en el estudio de las variables creativas que emplean los artistas y sus potencialidades informativas y expresivas. Por lo tanto, se trata de un enfoque vinculado a la semiótica experimental, que no trata de establecer interpretaciones cerradas sobre el significado de las imágenes, sino que atiende a las posibilidades significantes de los recursos creativos. Tan significativa puede ser el empleo del color o de la textura como las miradas de los personajes, la indumentaria o la acción que desarrollan. Muchos

autores han estudiado la psicología de lo siniestro pero no se atiende en sus estudios a cómo un encuadre, una iluminación, una postura o un tratamiento textural pueden generar incertidumbre y desasosiego. Vamos a determinar cómo lo siniestro visual involucra un *desvío o altopía* responsable de “desviar” la normalidad de los enunciados extrañándolos. Pensamos que dicho enfoque, centrado en el estudio de la imagen, es característico de otras tesis anteriores realizadas en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Sin embargo, este enfoque lo hemos planteado de forma abierta y hemos pretendido enriquecerlo con aportaciones de otras disciplinas.

El carácter abierto y multidisciplinar de la tesis, que recoge información de campos ajenos al arte como la psicología, la antropología, la estética, la narrativa popular o el cine, se debe a una intención de vincular recíprocamente la teoría y su manifestación visual, de modo que puedan concretarse conceptos abstractos en cuestiones específicas del campo de la imagen fija.

La metodología delimita y va centrando paulatinamente el tema: primero, aborda un estudio genérico sobre lo siniestro en general y más concretamente en la imagen; segundo, delimita la cuestión de lo siniestro femenino, también en general y en la imagen fija; tercero, se interesa especialmente por un aspecto de lo siniestro femenino: la cuestión del *alter ego*.

1.2.-4. EXPERIMENTALES

Como hemos adelantado, esta tesis es específica del área experimental de pintura. No pretendemos realizar una tesis puramente teórica. Nuestro punto de partida ha sido una experimentación creativa pictórica. Dicha práctica nos ha permitido explorar el problema bajo un enfoque experimental, manejando las variables creativas de la imagen con el objetivo de elaborar enunciados plásticos siniestros.

Pretendemos mostrar cómo la práctica nutre, descubre y pone a prueba, mediante la experimentación, los planteamientos temáticos y cómo la teoría, a su vez, aporta datos fundamentales para el desarrollo creativo.

Nuestro principal objetivo experimental ha consistido, por tanto, en poner a prueba y desarrollar las variables temáticas, plásticas, icónicas y narrativas que pueden manifestar lo siniestro y, más concretamente, el problema del *alter ego* femenino. En base a este objetivo, hemos incluido en la tesis una práctica creativa experimental: una serie de pinturas sobre la temática del *alter ego* femenino siniestro. Ahí podrán verse aplicados contenidos anteriormente desarrollados, y demostrar la aplicabilidad y la continuidad creativa de dicho tema, aún abierto a desarrollos posteriores.

1.2.-5. DIDÁCTICOS

El enfoque adoptado posee un primer objetivo de aplicación claramente didáctico, dirigido principalmente al campo de las Bellas Artes. Por una parte, debido a la metodología, que delimita el campo de estudio profundizando paulatinamente en sus contenidos. Como hemos dicho, primero, en los aspectos conceptuales que escapan al dominio del arte y, segundo, en su manifestación visual y artística. Consideramos que este proceder es un ejemplo metodológico didáctico que puede servir para estudiar otros temas.

Otro objetivo didáctico se debe al enfoque abierto y sincrónico del estudio, que ha priorizado el campo de estudio de los contenidos de la imagen, de manera abierta. Este procedimiento de análisis, estructurado en una serie de recursos específicos, es especialmente valioso como objeto de estudio: tanto para la elaboración de nuevas propuestas artísticas, como para la comprensión en profundidad de las posibilidades semánticas de cada recurso concreto.

Creemos que la relación paralela entre recursos visuales y contenidos semánticos tiene una función didáctica, puesto que demuestra cómo en la imagen convergen multitud de factores sociológicos que escapan al dominio del arte, y sin embargo, enriquecen su estudio. El lenguaje artístico es un vehículo que puede hablar de otros aspectos que van más allá de la creación. Esta tesis es un ejemplo de ello.

La amplitud y el enfoque de la tesis, enriquecido con aportaciones interdisciplinares, posee también un objetivo didáctico porque creemos que puede ser útil tanto para estudiantes de Bellas Artes, como de estética, de cine, de psicología, antropología, sociología o estudios de género. La interrelación de ideas provenientes de campos dispares enriquece su capacidad didáctica porque permite elaborar asociaciones inéditas.

Consideramos didáctica la abundancia de imágenes y de autores contemporáneos que se recogen, que puede servir como archivo de consulta de artistas, pintores, fotógrafos o cineastas que trabajan en torno a lo siniestro.

1.-3. CONTENIDOS

El tema principal de esta tesis es *lo siniestro femenino*. Los contenidos que se desglosan separadamente en el índice -y que expondremos en las próximas líneas- parten de una profundización teórica sobre el concepto de lo siniestro que tiene como fin de analizar lo siniestro visual en el campo específico de la imagen artística. A

diferencia de otros campos de estudio interesados en el tema como la antropología o la psicología, nuestro enfoque desde las bellas artes está comprometido con el estudio de la creación artística. Considerando que el sentido de la vista es quizá uno de los más proclives a despertar el sentimiento siniestro, creemos necesario abordar un análisis profundo de lo siniestro *visual*, volcándonos en el estudio de la imagen artística pictórica y fotográfica. El contenido de la tesis se dirige a conceptualizar la *feminización* de lo siniestro y a analizar dicha ligazón en la representación artística: partimos de la base de que la feminidad posee una especial potencialidad como objeto siniestro, como producto de una sociedad patriarcal que ha negativizado dicha condición diferencial respecto al género masculino dominante, habiendo trascendido históricamente a la representación artística. Por ello, estudiamos esta vinculación en el campo específico de la creación artística y prestamos, por último, especial interés a las propuestas contemporáneas de mujeres artistas que adoptan una perspectiva inédita en torno a la temática de lo siniestro femenino. A continuación resumimos la estructura de contenidos principales desarrollados a lo largo de los diversos capítulos de la tesis:

En este primer capítulo explicamos el tema de investigación, empezando por las razones que lo han motivado y esclareciendo los objetivos que hemos perseguido en su elaboración. El capítulo termina con este apartado en el que sintetizaremos los contenidos de la tesis siguiendo el orden en el que se han desarrollado, tal y como puede verse también en el índice. Explicaremos qué autores, ideas y campos de estudio hemos abalizado para elaborar nuestra tesis, de forma que sintetizar los contenidos permitirá que describamos también la metodología del trabajo.

En el capítulo segundo *-Lo siniestro-* conceptualizamos lo siniestro desde el campo de la psicología, antropología y estética. Nos basamos fundamentalmente en los estudios de Freud y también de Jung. Freud recoge las ideas de otros psicólogos anteriores como Otto Rank y Ernst Jentsch, y esclarece la base antropológica del sentimiento, basado en una represión de creencias animistas y deseos innatos que suscitan incertidumbre. Apuntamos algunas ideas al respecto en las tesis de James Frazer sobre las relaciones mágicas del animismo y de Lucien Lévy Bruhl¹ sobre el alma primitiva humana. La base psicológica del sentimiento implica una fundamental ambivalencia, que describimos a partir de algunas ideas de Bleuler, Freud y Melanie Klein. La ligazón entre esta ambivalencia y su base antropológica nos conduce a destacar la importancia del ensayo *Totem y Tabú*², para dejar constancia de la importancia de la represión inconsciente y colectiva que subyace a lo siniestro desde tiempos inmemoriales. A lo

1 LÈVY-BRUHL, L. (1985). *El alma primitiva*. (2 ed.). Barcelona: Península.

2 FREUD, S. (1981). *Obras Completas. Totem y Tabú*. LXXXIV. (1912-3). Madrid: Biblioteca Nueva.

largo de estos apartados, se hallarán a menudo los términos freudianos *Ello*, *Yo* y *Superyó*, en los que atribuimos el contenido reprimido de lo siniestro en el Ello, el Yo como el plano consciente del sujeto, y el Superyó como encarnación de las aspiraciones morales del sujeto y de la colectividad. Estas alusiones son constantes porque la ambivalencia de lo siniestro relaciona promiscuamente estas esferas. A decir de Freud, el Superyó estaría íntimamente ligado a los impulsos oscuros del Ello y esa contradicción determinaría la ambivalencia de lo siniestro.

Desde el campo de estudio de la estética nos apoyamos en las indagaciones de E. Burke³, y de E. Kant⁴ para establecer un recorrido conceptual sobre *lo sublime*. Abordamos la tesis de Burke sobre lo sublime *de terror*, fundamentado en la idea de *delight*, que se basa nuevamente en la ambivalencia. Esclarecemos los motivos que causan para el citado autor el sentimiento de lo sublime, comparándolo con el sentimiento siniestro. A partir de las ideas de Kant sobre lo bello y lo sublime, introducimos la ética como factor determinante en la estética, en concreto, a partir de su vinculación de lo bello con lo bueno y desinteresado. Describimos la tesis de E. Trias⁵ para conceptualizar estéticamente lo siniestro, basado en la idea de *límite*, y en la condición de reversibilidad de lo siniestro frente a lo bello. Subrayamos aquí la ruptura de la ética kantiana, de modo que lo siniestro involucra de algún modo el mal o el deseo de transgresión camuflado en lo bello y abarcable. Aportamos, por último, la hipótesis de Julia Kristeva⁶ al respecto de *lo abyecto*, categoría que rebasaría el concepto de límite instando a una ambivalencia diferente, que oscila entre lo repulsivo y lo morboso. No hacemos un estudio profundo de cada autor, sino que recogemos ideas concretas que nos sirven para establecer relaciones de proximidad y de oposición, que nos permitan enmarcar con claridad el concepto psicológico y estético de lo siniestro.

Dada la presencia de lo siniestro en la literatura, y posteriormente en el cine, hacemos un recorrido selectivo por aquellos autores y temas que parecen haber tenido una destacada presencia, relacionándolos con la teoría anterior. Hacemos hincapié en la literatura del Romanticismo y en autores cuyos cuentos han sido objeto de estudio de lo siniestro anteriormente como E. T. A. Hoffmann o E. A. Poe, entre otros. Nos detenemos en el cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann⁷ y en su célebre autómatas *Olimpia*, por ser el objeto de estudio de lo siniestro literario en el ensayo de

3 BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.

4 KANT, I. (1990). *Observaciones acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Madrid: Alianza.

5 TRIAS, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. (4 ed.). Barcelona: Ariel.

6 KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la Perversión*. Mexico: Siglo XXI.

7 HOFFMANN, E. T. A. (1991). *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Hesperus.

Freud (*Lo siniestro*, 1919)⁸ a partir del cual desglosa una clasificación de motivos siniestros. En este punto, podemos destacar la tesis de T. Todorov⁹ en torno al género fantástico, cuyas claves conceptuales delimitan con claridad algunos aspectos importantes de lo siniestro como la *vacilación perceptiva*, la *incertidumbre* o la diferenciación temática entre los *temas del yo*, que implicarían incertidumbre frente al Yo y lo Real, y los *temas del tú*, que implicarían ambivalencia frente al Otro. A partir de la literatura romántica vemos cómo los temas tratados se traducen a la imagen fílmica, a través de un breve recorrido sobre lo siniestro en el cine, en el que incidimos especialmente en su nacimiento con el cine del expresionismo alemán, describiendo los recursos expresivos, plásticos icónicos y narrativos que lo caracterizan a través del ejemplo concreto de “El gabinete del doctor Caligari” de R. Wiene. Revisamos su desarrollo posterior, con la paulatina conversión en un terror psicológico que se aleja de lo fantástico para instalarse en escenarios de mayor cotidianeidad, haciendo hincapié en algunos de los cineastas y películas más significativas como las de A. Hitchcock, R. Polanski, o D. Lynch, entre otros.

El último apartado de este capítulo establece una clasificación de *valores negativos y temáticas* implicadas en lo siniestro visual. Retomamos las ideas de Todorov y las relacionamos con la tesis sociológica y artística de J.M. G. Cortés¹⁰ al respecto de *lo monstruoso*, y ambos nos han servido de apoyo para desarrollar las variables temáticas de lo siniestro genérico: el Yo-Otro, lo Real-Fantástico, el Devenir-Destino. Nos guiamos por la estructura temática de J. M. G. Cortés (*amenaza seductora, esquizoide y disgregadora*) para elaborar nuestra clasificación temática sobre el *Yo y el Otro*, donde concretamos el concepto de la Otredad como reverso del Yo y proyección del *alter ego*. Diferenciamos tres motivos temáticos en torno al Otro: como monstruo (ético y físico); como doble (del sujeto, o ajeno), y como mujer. Apuntamos la negativización con la que la mujer ha sido representada, especialmente en el arte finisecular, en la pintura expresionista y simbolista. De esta forma, situamos en un primer mapa la ubicación de la feminidad en su relación con la amplitud del tema siniestro. Las ideas de Todorov, de J. Baudrillard¹¹ y de F. Jameson¹² nos sirven para desarrollar la clave temática de la incertidumbre entre lo *Real y lo Fantástico*, partiendo del género literario para introducirlo después como fenómeno sociológico al respecto de la *hiperrealidad*. Finalmente, apoyamos la temática del *Devenir y el Destino* en las ideas de la *incertidumbre* y el *descontrol* que relacionamos con la

8 FREUD, S. (1981). *Obras Completas. Lo siniestro*. CIX. (1919). Madrid: Biblioteca Nueva.

9 TODOROV, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. (5 ed.). México: Coyocan.

10 G. CORTÉS, J.M. (1997) *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

11 BAUDRILLARD, J. (1987). *América*. Barcelona: Anagrama; (1993). *Cultura y simulacro*. (4 ed.). Barcelona: Kairós.

12 JAMESON, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

ambivalencia y la *pulsión de muerte* de Freud, y con su repercusión en la literatura romántica y el cine de terror psicológico como el de Hitchcock o Polanski.

El desarrollo conceptual de lo siniestro busca en todo momento establecer paralelismos entre los contenidos y sus manifestaciones visuales. Por ello, al respecto de los *valores negativos* establecemos una diferenciación entre las *cualidades* y *sensaciones* de lo siniestro. No nos limitamos a describirlas sino que tratamos de ver una correlación entre esos conceptos y determinadas imágenes siniestras. De este modo, empezamos a tomar conciencia de los recursos visuales que funcionan provocando esas sensaciones, tratando de concretar físicamente conceptos vagos o más abstractos en principio como la incertidumbre, o la impotencia, por ejemplo. De igual modo, las claves temáticas del Yo-Otro, lo Real-Fantástico y el Devenir-Destino son desarrolladas bajo el enfoque del análisis de imágenes, además de la teoría, que nos aportan más datos a los conceptos desarrollados.

El capítulo tercero (*Lo siniestro femenino*) abarca una estructura similar y coherente con el capítulo segundo, que parte de aspectos psicológicos y sociológicos para ir profundizando paulatinamente en su representación. Primero, hacemos un recorrido conceptual sobre la dimensión inconsciente de la feminidad desde el campo de estudio de la psicología basándonos nuevamente en las ideas de Freud¹³ y de Jung¹⁴. A partir de ellas concluimos, a grandes rasgos, que la mujer se ha caracterizado por una notable represión, no sólo biológica como han intentado justificar diversos autores, sino social. Recogemos algunas ideas concretas como la *pasividad* o la *rivalidad edípica* que tendrán continuidad después.

Nos apoyamos también en las ideas de Jung sobre las fuerzas masculina y femenina del inconsciente colectivo denominadas como el *ánima* y el *ánimus*, que relacionamos con la narrativa popular y con sus arquetipos femeninos. Estos aparecen determinados por una dicotomía o estructura de oposición, donde el bien y sus representantes se oponen claramente al mal y a las malhechoras. Nos basamos en la creencia de estudiosos de la narrativa -como Jung, M. L. Von Franz, Propp, Greimas o J. Cortázar- de que los cuentos populares son una fuente de información primigenia sobre conflictos del inconsciente colectivo humano que sobreviven a los tiempos. Por ello, creemos que lo siniestro femenino muestra sus más antiguas raíces, también, en la narrativa popular. Conscientes de que nuestro campo de estudio se limita a la creación artística, no profundizamos en este apartado salvo para esclarecer unas temáticas

13 FREUD, S. (1981). *Obras Completas*. (1905). XXVI. *Tres ensayos para una teoría sexual*; (1931). CLXII. *Sobre la sexualidad femenina*. Madrid: Biblioteca Nueva.

14 JUNG, C.G. y VV.AA. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós. (2012). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (4 ed.). Barcelona: Paidós.

siniestras que están presentes en multitud de cuentos que tienen como protagonistas a mujeres (*rivalidad edípica, voracidad, desentrañamiento de lo oculto, transfiguración y muerte onírica*). Diferenciamos las tipologías del *ánima* -positiva y negativa- y el *ánimus* en los personajes femeninos, clasificándolos por su función activa o pasiva. Vemos cómo existe una fundamental correlación entre los apuntes de la dimensión inconsciente de lo siniestro y los contenidos de los cuentos populares.

Dejamos constancia de la dualidad que determina el concepto de mujer, separado en su representación positiva y negativa. La dicotomía que hallamos en la narrativa popular la ponemos de relieve a partir de los estudios de las representaciones de la misoginia. De este modo, comprobamos cómo la feminidad, habiendo sido conceptualizada y representada en dos polaridades positiva y negativa, puede convertirse en un territorio gris, potencialmente siniestro. Dividimos este apartado en dos partes: por un lado, las figuras de la misoginia y, por otro, las figuras del entorno familiar y cotidiano. Es decir, abordamos las figuraciones de mujer que se han negativizado, representándolas como algo peligroso pero ambivalente para el varón. Nos apoyamos fundamentalmente en las tesis de Bram Dijkstra¹⁵, Erika Bornay¹⁶, Elisabeth Bronfen¹⁷ y Pilar Pedraza¹⁸ para elaborar una tipología de figuras de la misoginia (*Brujas, demoníacas y locas; femmes fatales; monstruosas; muertas y fantasmagóricas; autómatas y cosificaciones*). El trasfondo misógino de la brujería lo describimos a partir de los estudios de Jules Michelet¹⁹, Julio Caro Baroja²⁰ y J. B. Russell²¹. Vemos cómo la superstición y la herejía que subyace a la quema de brujas adquiere continuidad en el posterior concepto de la histeria y en el internamiento de las dementes. Del mismo modo, relacionamos los aspectos sociológicos e inconscientes que subyacen a las figuraciones de *femme fatales, monstruosas, fantasmagóricas y autómatas*. Dado que lo siniestro aún bien y mal simultáneamente, vemos cómo estas representaciones se mezclan con la figuración positivada del entorno familiar para derivar en unas inquietantes confusiones siniestras.

La diferenciación tipológica de figuras del entorno familiar y cercano obedece a la relación de familiaridad que se produce en lo siniestro. Dado que el marco de acción

15 DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

16 BORNAY, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. (6 ed.) Madrid: Cátedra.

17 BRONFEN, E. (1993). *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.

18 PEDRAZA, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets. (1998). *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

19 MICHELET, J. (1987). *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal.

20 CARO BAROJA, J. (1968). *Las brujas y su mundo*. (2 ed.). Madrid: Alianza.

21 RUSSELL, J. B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona: Paidós.

de la mujer ha sido siempre el escenario doméstico, necesariamente se convierte éste en un espacio potencialmente siniestro, como ha demostrado la literatura victoriana de fantasmas y las posteriores versiones cinematográficas de casas encantadas y misterios instalados en el hogar. Apuntamos unos roles familiares siniestros que hemos hallado del estudio de diversas películas basadas en novelas (*niñas demonio, rivalidades entre hermanas y compañeras, esposas en el hogar, novias y esposas muertas y resucitadas, mujeres embarazadas gestando al demonio, madres represoras y reprimidas vengativas, vírgenes suicidas, y criadas, viudas y vecinas sospechosas*).

El capítulo cuarto establece una metodología de análisis de lo siniestro femenino para el campo específico de la imagen artística. Con este objetivo se estructuran las variables analíticas en tres bloques: en primer lugar, los recursos plásticos, unidades mínimas de significación (color, forma, textura y estructuras compositivas de cada una de ellas); en segundo lugar, los recursos icónicos estructurales o iconoplásticos (luz y encuadre); en tercer lugar, los recursos icónicos (referidos a la caracterización de los personajes y a los espacios). En toda imagen se articulan estos elementos. Podemos considerar que el análisis que desarrollamos en este capítulo sirve como metodología de análisis de cualquier enunciado siniestro. No obstante, hallamos conclusiones específicas acerca de su vinculación con lo femenino. Descubriremos cómo en los enunciados siniestros interviene el citado *desvío o alotopía* responsable de extrañar sutilmente las imágenes. Los recursos creativos se articularán de acuerdo a este concepto.

Posteriormente analizamos las variables narrativas y temáticas de lo siniestro femenino. Partiendo de Propp²², Greimas²³ e intentando adoptar sus planteamientos al estudio de la imagen, establecemos cierto procedimiento para estudiar obras pictóricas y fotográficas de entidad narrativa, atendiendo a las funciones o roles “actanciales” de los personajes, y a las acciones que se narran. Proponemos que dichas acciones se definan por otorgar, a través del conflicto o interacción narrada, una promesa de pérdida o ganancia, para los personajes o para el propio espectador. Al respecto de lo siniestro narrativo, es determinante el concepto primero de *incertidumbre*, de modo que analizamos aquellas imágenes híbridas entre pintura y fotografía (incluyendo alguna imagen cinematográfica de especial interés) que parecen caracterizarse por un suspense narrativo. Concretamos los recursos visuales que determinan la afección de incertidumbre, que se concentran especialmente en la potencialidad narrativa del encuadre, la luz y la caracterización de los personajes, y atendemos a los roles y funciones de las figuras femeninas como sujetos u objetos que

22 PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. (3 ed.). Madrid: Fundamentos.

23 GREIMAS, A. J. (1966). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

poseen o carecen unos bienes que interpelan al espectador. Ya que éste forma parte integrante de las imágenes, estudiamos también su relación con las figuras representadas en esa pugna por la consecución de un bien (o de un mal). Establecemos cuatro esferas que caracterizan los roles como ambiguos y que atañen al saber, al querer, al deber y al poder. Dada la ambivalencia de lo siniestro, la implicación del espectador ante los personajes y las tramas saltará de la identificación al distanciamiento: podemos percibir la otredad de un personaje como algo ajeno y a la vez identificarnos con su presunta maldad, satisfaciendo nuestros deseos inconscientes, sádicos o masoquistas. A continuación, rescatamos el rol de objeto tradicionalmente asumido por la mujer a través de la teoría de Laura Mulvey²⁴, según la cual la mujer se constituye en el cine como objeto sádico para el espectador masculino. Abordamos así el concepto del *simulacro victimista*, a través del análisis de algunas obras narrativas contemporáneas que simulan el rol típicamente victimista de la mujer en el cine con una intención satírica.

Las variables temáticas obedecen a un intento por ordenar los temas comunes que hallamos, no sólo de lo siniestro, sino de lo siniestro específicamente femenino. Desarrollamos temáticas que tienden a feminizarse como el *automatismo*, *la duplicación*, *la monstruosidad* y *el poder*, y otros temas como *la transfiguración*, *la androginia*, *la subversión de la seducción* y *la subversión de la maternidad*. Observamos, a partir de los temas, una cierta tendencia o inclinación hacia lo siniestro -cuando se trata de artistas mujeres- que parece identificar a las autoras con sus personajes y con situaciones propias de la vida femenina. En este sentido, apreciamos un giro de identificación: de objeto siniestro (Otro ajeno) a Otro interior: sujeto siniestro. Lo siniestro parece proyectarse en primera persona, sublimando las amenazas y deseos ocultos que provienen del interior, y que entran en conflicto con la ética y con las pautas de comportamiento *femenino*. Por ello, el capítulo culmina con el tema del *alter ego*. Dada cuenta de esta implicación que se identifica con el personaje, comprobamos cómo las temáticas anteriores funcionan también como recursos creativos para proyectar el *alter ego* o el Otro Yo siniestro femenino, desde el autorretrato. Analizamos esta perspectiva desde la obra de artistas mujeres que plasman su rol frente a lo siniestro como sujeto activo, a través de la transfiguración, donde destacamos la obra de Claude Cahun, Cindy Sherman y Janieta Eyre. Sus obras nos conducen a trazar la proximidad entre lo siniestro y la distancia irónica, característica desde la postmodernidad.

En el quinto y último capítulo, desarrollamos una experimentación pictórica personal, bajo la misma temática del *alter ego* femenino siniestro. Aquí analizamos los recursos

24 MULVEY, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones.

específicos anteriormente descritos incidiendo en los aspectos procesuales y materiales de la serie. Relacionamos las temáticas con la teoría desarrollada en los primeros capítulos. Demostramos la potencialidad creativa del tema de investigación y la aplicabilidad de los contenidos desarrollados.

Deseamos destacar la significación de incluir un apartado práctico, que consideramos experimental, en una tesis específica de Bellas Artes. Nuestros conocimientos operativos como creadores de imágenes han posibilitado que abordemos este estudio que se centra en estudiar las variables creativas generadas de enunciados siniestros. Este último capítulo no pretende, por lo tanto, incluirnos en el listado de artistas estudiados. Se trata de mostrar cómo se ha aplicado una metodología creativa para descubrir desde dentro las variables plásticas, icónicas y temáticas que intervienen en la elaboración de enunciados visuales siniestros, y cómo ese conocimiento se ha enriquecido con estudios de otras áreas para, finalmente, poder revertir de nuevo en la creación.

CAPÍTULO 2. LO SINIESTRO: RECORRIDO GENERAL

2.-1. DEFINICIÓN GENÉRICA DEL CONCEPTO

Conviene delimitar con precisión el concepto de *lo siniestro* puesto que en su divulgación oral parece haber tendido a desviarse de sus acepciones y matices originales. En consecuencia, el término siniestro designa cotidianamente cualquier situación o elemento que parezca en alguna manera *angustioso*. Esta primera imprecisión puede verse incrementada a su vez por su condición estética: *siniestro* es morfológicamente un adjetivo que designa una cualidad subjetiva próxima a lo espantoso. Por lo tanto, no existe elemento ontológicamente siniestro. Mejor dicho, se trata de una experiencia sensible que acontece en el propio sujeto, y que se produce sólo en determinadas situaciones. Es decir, el objeto es sólo pretexto para que el sujeto experimente dicha afección. Sin embargo no se produce del mismo modo ni con la misma intensidad en todas las personas. Este hecho dificulta la determinación de lo que merece el calificativo de siniestro. No obstante, las indagaciones estéticas precedentes recogidas en esta tesis nos han permitido penetrar con certidumbre en el terreno resbaladizo de lo siniestro artístico y diseccionarlo con el debido rigor.

La primera utilización del término en castellano aparece en el Cantar del Mio Cid "*Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero sinistro*" donde siniestro hace referencia a lo zurdo, a lo torcido, induciendo a que se asocia ya desde su inicio al "*Hado malo, al destino aciago y a la suerte torcida*"²⁵. La más extensa indagación lingüística del término se debe a S. Freud (*Lo siniestro*, 1919)²⁶, quien recoge las múltiples acepciones del término en la lengua germana. En alemán el origen del término *Unheimlich* no parece tener origen etimológico de izquierdo, sino que aparece como antónimo de íntimo, familiar, confortable, de modo que proviene de lo misterioso, inquietante, extraño. El alemán ofrece más significaciones que las que se derivan de otras lenguas como la castellana, donde el término siniestro traduce insuficientemente el término germano. Si atendemos a la Real Academia Española:

1. Avieso y malintencionado.
2. Infeliz, funesto o aciago.
3. Propensión o inclinación a lo malo.

Términos próximos a lo siniestro son *lo espantoso, lo ominoso, lo extraño o inquietante, lo aciago, lo funesto, lo nefasto* etc. Nos remitimos así a la investigación freudiana, en la cual se compara la voz alemana *unheimlich* o siniestro, y su antónimo *heimlich*. Lo que hace del término *unheimlich* algo inquietante es la ambigüedad que se establece entre éste y su antítesis, en una acepción coincidente: la que da origen al concepto de la extrañeza de lo familiar en que se funda lo siniestro.

25 MONTANER, A. (2000) *Cantar de mio Cid*. Barcelona: Crítica.

26 FREUD, S. (1919) *Lo siniestro*. CIX. En alemán original, *Imago*, 5 (5-6), 297-324, 1919. Primera publicación en español en 1943.

Heimlich:

1. “Propio de la casa, familiar, íntimo, que evoca bienestar y calma confortable; lo que recuerda al hogar (...)”. “Nos sentíamos tan cómodos, tan tranquilos y confortables, tan *heimlich*”; “En tranquila *Heimlichkeit*, en los estrechos límites del hogar”; “Tanto más *heimlich* parecía ahora el hombre, hasta hacía poco extraño”. De esta primera acepción deriva lógicamente la segunda: *Heimlich* significa por extensión:
2. “Secreto, oculto, disimulado, de modo que otros no puedan advertirlo”, de donde *Geheim* (secreto) y *Geheimnis* (misterio). Reuniones *heimlich* (clandestinas), conducirse *heimlich* (misteriosamente); Amores y pecados *heimlich* (secretos); Lugares *heimlich* (que el recato obliga a ocultar); Artes *heimlich* (artes ocultas, magia); *Heimlich* también significa *impenetrable*: “Es preciso que sepas también lo que yo tengo de más *heimlich* y sagrado; Tengo raíces que están muy *heimlich* (escondidas); Mi *heimliche* malicia; Dime dónde la guardas, en qué lugar de la silenciosa *Heimlichkeit*.”

Unheimlich:

Unheimlich es “algo inquietante, que provoca un terror atroz”; sentirse *unheimlich* es sentirse “extrañamente incómodo (...)”²⁷. “Espectral, misterioso”; “Las *unheimliche*, siniestras y lúgubres horas de la noche”; “Velar lo divino, rodearlo de cierta *unheimlichkeit* (misterio)”; “Me sentía *unheimlich*, espeluznado”; “*Unheimlich* e inmóvil como una estatua de piedra”; “La niebla *unheimliche*”; “Estos pálidos jóvenes son *unheimlich* y meditan Dios sabe qué maldad”.

Freud concluye entonces que *heimlich* significa, por un lado, lo que es familiar y *confortable*; y lo que es *oculto, misterioso, disimulado*, por el otro. El sentido *unheimlich* tan sólo se opondría a la primera significación. De modo que la voz *heimlich* es una acepción que evoluciona hacia la ambivalencia, puesto que su segundo sentido (*secreto, oculto, misterioso*) termina por coincidir con el de su antítesis *unheimlich*. Es aclarativo de dicha ambivalencia el siguiente ejemplo que tomamos del ensayo freudiano: «Los Zeck son todos tan *heimlich* (2)-¿*Heimlich*? ¿Qué quiere decir usted con *heimlich*? -Pues bien: que me siento con ellos como ante un pozo relleno o un estanque seco. Uno no puede pasar junto a éstos sin tener la impresión de que el agua brotará de nuevo, algún día. -Nosotros, aquí, le llamamos *unheimlich*; vosotros le decís *heimlich*. ¿En qué encuentra usted que esta familia tenga algo *secreto e incierto*?»²⁸. Como veremos, la ambivalencia semántica de la palabra coincide con la ambivalencia psicológica del sentimiento.

²⁷ Freud se refiere a los términos hallados en el Wörterbuch der Deutschen Sprache de Daniel Sanders (1860), tomo I, p. 729.

²⁸ Freud recoge esta cita de Gutzkow, R., 2, 61.

Tras esta previa aclaración partimos de la siguiente base conceptual: una de las condiciones que determina la cualidad de siniestro es la capacidad de un elemento o situación de despertar en el sujeto un sentimiento ambivalente que entraña familiaridad y misteriosa extrañeza. Según la definición de Freud *das Unheimliche* o lo siniestro sería “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”²⁹. De esta afirmación deriva la segunda ambivalencia que involucra el goce de lo fascinante y el espanto de lo amenazante: “El hado malo puede provenir de un encantamiento o sortilegio (...) como una mirada atravesada y envidiosa –mal de ojo- que puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido “fascinado” como cuando la serpiente Aspid fascina a su víctima tornándola estática por hipnosis con solo mirarla”³⁰. Es precisamente porque fascina que tiene algo de mágico, y esa fuerza poderosa es amenazante. Se deduce, por lo tanto, que lo siniestro entraña una doble contradicción afectiva. Por un lado, en su reverso positivo: *fascinación y familiaridad comfortable*; y en su reverso negativo: *espanto e inquietante extrañeza*. Ante un elemento siniestro parece producirse simultáneamente en el sujeto un encuentro entre lo percibido con lo inconsciente reprimido: “Algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”³¹. Ése es el origen de la citada ambivalencia, puesto que el sujeto puede deleitarse y temer a la vez ciertas tendencias desconocidas o restringidas de su propio *yo* (el *Ello*). Lo siniestro se emparenta así con *lo sublime*³² en tanto que ambos entrañan una dualidad afectiva que aúna placer y displacer. Sin embargo, en lo sublime las ideas de la razón apaciguan la magnitud amenazante del objeto provocando así un goce moral. Por el contrario, en lo siniestro el goce se produce en la proyección de deseos ocultos que *al salir a la luz* activan automáticamente una sensación de displacer. Dicha dualidad produce una incertidumbre enajenante: el sujeto se siente suspendido ante aquello que desafía a su razón y contradice su sensibilidad. Por lo tanto, se establece entre ambas categorías estéticas una clara oposición: en lo siniestro la percepción de lo familiar posee cierto grado más o menos sutil de extrañeza que provoca la enajenación de la razón, mientras que la magnificencia y grandiosidad de lo sublime producen la enajenación de la sensibilidad. Asimismo, *lo abyecto* y *lo monstruoso* son categorías estéticas hermanadas con lo siniestro. Pero a diferencia del que nos ocupa, éstas rebasan la condición de lo siniestro de estar velado, de ser sutil en su irrupción perturbadora. Lo siniestro ocupa el lugar de la incertidumbre y la extrañeza: se trata de una estética de lo oculto, enigmático, sospechoso a la par que amenazante. Las ulteriores categorías dan un paso más y rebasan el límite de lo siniestro mediante una *puesta en presencia* reveladora de aquello que –siendo temido y

29 FREUD, S. (1919) *Lo siniestro*. CIX. En Obras Completas. Op. cit. 2484.

30 TRIAS, E. (1996) *Lo bello y lo siniestro*. Op. Cit. p. 43.

31 FREUD, S. (1919) *Lo siniestro*. CIX. Op. cit. p. 2498.

32 Según Kant, quien plantea lo sublime como una impresión, generalmente ante lo grandioso, que supera la sensibilidad aunque no la razón.

secretamente deseado- permanece oculto en lo siniestro. Dicho velamiento, antes camuflado en los márgenes de la familiaridad, se hace presente en lo abyecto, se hace carne en el monstruo y desafía los límites de la normalidad hasta subvertirla. Lo abyecto apela sin mediación ni sutilezas a la repulsión y al deseo de repeler. La corporalidad y lo externo se confunden en una unidad indisoluble que perturba la identidad física, recuerda la animalidad humana y anuncia el advenimiento de la desintegración futura. Sin embargo, la categoría de lo siniestro se caracteriza por su sutileza y su dualidad enigmática. Por ello, sus formulaciones visuales entrañan mayor refinamiento y complejidad -mediante recursos retóricos como elipsis, paradojas y metonimias- que producen, en consecuencia, atractivo sosiego junto a una inquietud sutil y perturbadora.

Respecto a investigaciones precedentes sobre lo siniestro, el mayor interés deviene del ámbito de la psicología. Destaca la primera aportación de Ernst Jentsch “Zur Psychologie des Unheimlichen”³³ de 1906, quien depara en la idea de la *incertidumbre intelectual* que se experimenta ante lo siniestro. Freud postula después, y a partir de estas reflexiones, la hipótesis de que lo siniestro implica el citado encuentro con lo reprimido (individual y colectivo) que estaría directamente emparentado con la mentalidad primitiva animista -así como infantil-. Los restos y trazas de dicho material reprimido permanecerían inamovibles bajo el umbral de la consciencia, provocando al despertarse el sentimiento de lo siniestro. De ahí la relación de lo siniestro con las dimensiones confusas de familiaridad y extrañeza, así como también de fantasía y realidad, pues es en relación a la sospecha de *desrealización*³⁴ o de pérdida de referencias de la realidad como puede experimentarse y multiplicarse la aficción siniestra. Los estados psíquicos proclives a esta sensación son los de los neuróticos y psicóticos, así como ciertos estados oníricos y alucinatorios. Situaciones que nuevamente retrotraen al sujeto a un modo de pensamiento mágico o animista, que se refleja también en los primeros años de infancia: ahí donde el infante no sabe distinguir entre lo real y lo fantástico; ahí donde afloran las fobias y miedos irracionales de la humanidad primitiva que nos confrontan con la idea de la muerte.

“Lo siniestro vivenciado se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas (omnipotencia de pensamiento, inmediata realización de deseos, ocultas fuerzas nefastas, retorno de los muertos etc.) parecen hallar una nueva confirmación. (...) Las convicciones primitivas

33 El estudio de Jentsch fue publicado en *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22 (25 Aug. 1906): 195-98 and 8.23 (1 Sept. 1906): 203-05.

34 La *desrealización* es una alteración de la percepción o de la experiencia del mundo exterior del individuo de forma que aquel se presenta como extraño o irreal. Se diferencia de la despersonalización en tanto que en esta última lo que se percibe de forma irreal es la propia existencia del individuo. La sensación de extrañeza de la desrealización se puede describir como una especie de bruma sensorial, velo o vidrio que separa a la persona de su mundo. Puede manifestarse que lo percibido carece de vida y de tono emocional. La respuesta emotiva al reconocimiento visual de personas amadas puede estar significativamente reducida. Son comunes las sensaciones de *déjà vu* o *jamais vu* y los lugares familiares pueden percibirse como diferentes sin poder especificar concretamente cómo, e incluso percibirse de manera surrealista.

están íntimamente vinculadas a los complejos infantiles que, en realidad, arraigan en ellos”³⁵.

Sobre lo siniestro en el dominio del arte, la representación artística ha estado históricamente a merced de creencias mágicas y luego religiosas. La imagen y el objeto artístico, en tanto *dobles* representados, poseen especial potencialidad para instar a la inquietante extrañeza. Esta afirmación deriva de la capacidad de la representación de despertar las sospechas supersticiosas en las que se funda lo siniestro: la representación artística, es un doble artifice de la realidad referente, por ello posee fuerza mágica y un aura que nos hace situarla entre lo sagrado y lo demoníaco, entre lo mágico y lo espantoso. Por otra parte, al tratarse de una ficción, la distancia (respecto a lo real) permite que la sensación ambivalente entre plácida fascinación y espanto terrible alcance su punto álgido. Este factor conduce al deleite de escenas que en los márgenes de la realidad podrían ser espantosas. Por otro lado, tal y como afirma Freud, la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro que no se producen en la realidad. Una de las más importantes aportaciones estéticas de lo siniestro implicadas en la creación artística visual se debe a Eugenio Trías (*Lo bello y lo siniestro*) que culminaría en la idea de *límite*. Esta y otras ideas esclarecedoras de lo siniestro nos servirán de apoyo en el análisis de la representación artística y su elaboración retórica.

35 FREUD, S. (1919) *Lo siniestro*. CIX. 1919. Op. cit.

2.-2. LA DIMENSIÓN SENSIBLE DE LO SINIESTRO: LA ESTÉTICA EN CLAVE DE NEGATIVIDAD

Si bien en la actualidad lo siniestro merece la consideración de categoría estética, la estética clásica no incluye desde sus inicios en su dominio sensibilidades que escapen al placer. No obstante, se produce a finales del siglo XVIII un desvío en la historia de las ideas estéticas a favor de la negatividad. Este giro conceptual se manifiesta sensiblemente a partir de la conceptualización filosófica de lo sublime, que derivaría en una revolución de la teoría estética general. Categorías de índole negativo como *lo feo*, *lo patético*, *lo grotesco* o *lo siniestro*, consideradas como antiestéticas, se incluyen así en el dominio de la propia estética. Se produce de este modo, a las puertas del siglo XX, la teorización de lo siniestro también como categoría lícita dentro de la estética.

Si nos remontamos a la historia del arte, observamos desde la antigüedad grecorromana siglos de ocultación por predominio de la estética clásica. Lo estético y lo ético forman en ella una unidad indisoluble: la limitación y la justa proporción son sinónimo de perfección, mientras que imperfección equivale a ilimitación e infinitud. Sin embargo, en dicho clasicismo surge ya una distinción entre los conceptos de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*³⁶. Aunque este último no puede asociarse a lo siniestro de manera directa, sí implica atracción por lo que contradice al orden y al equilibrio de la razón. En adelante vemos cómo la historia del arte se ha constituido como sucesión de períodos caracterizados por la búsqueda de la *luz* clásica y a la vez por la *sombra*, metáfora de su reverso. Según Jung y su escuela, la imagen del infierno pertenece a un mecanismo de compensación que hunde uno de sus brazos en el desorden y la oscuridad para hacer presentes la luz y el orden en el otro. La dualidad humana, entre la tendencia hacia el bien y el mal, se ha manifestado así en el dominio del arte, debatiéndose en una lucha constante entre la búsqueda del orden y el caos, el bien y el mal, la razón y la imaginación³⁷. La historia de la pintura ofrece un inmenso abanico de visiones que expresan las diferentes imágenes de la desgracia, el pecado, la maldición y el dolor. Esta atracción por representar lo “pecaminoso”, por el “lado oscuro” aparece en numerosos motivos artísticos medievales, renacentistas y barrocos, a menudo disfrazados de aparente reprobación ética, por ejemplo ilustrando escenas infernales. El arte ha encontrado en el tema religioso del infierno una amenaza espantosa pero fascinante, un refugio permanente de consuelo, defensa o protesta

36 Lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* es una dicotomía filosófica y literaria, basada en la mitología griega: Apolo y Dionisio son hijos de Zeus. Apolo es el dios del sol, del sueño. Representa la civilización. Dionisio es el dios del vino, y el éxtasis, representa la naturaleza. Lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* se emplean también como metáfora del maniqueísmo bien-mal o razón-instinto. En ese sentido, en términos de psicología, lo *apolíneo* se equipara al *yo* y al *super-yo* y lo *dionisiaco* a las tendencias del *ello*.

37 Muestra de ello es la tendencia hacia el clasicismo que se manifiesta en el renacimiento y en el neoclasicismo, contrariamente a la subjetividad que caracteriza al gótico, al romanticismo y al manierismo y barroco.

ante la componente oscura del universo. Entre las más significativas visiones infernales destaca la famosa representación de Dante (Italia, 1265-1321) en *La Divina Comedia*.

Son diversos condicionantes históricos los que van promoviendo la paulatina imposición de una concepción estética antagónica al espíritu clasicista. Eugenio Trías hace énfasis en la complejidad de factores que intervienen en dicho cambio estético. Sin embargo, señala que es *la positivación de la idea de infinito*, insinuada por la teología judeocristiana, la que culminaría a mediados del siglo XVIII en el terreno estético, subvirtiendo el dominio de la sensibilidad y el gusto. Es así como, en palabras del filósofo, lo bello cede terreno a lo sublime, que *eleva el ánimo, el corazón, conecta la inteligencia con los grandes misterios, con Dios*. (E. Trías). El punto de inflexión de dicho recorrido lo marca la filosofía kantiana, el idealismo alemán que lo prolonga, y el Romanticismo que invade Europa a principios del siglo XIX³⁸. Esta tendencia hacia lo desmesurado, lo *Otro*, es heredera del Manierismo y el Barroco, en contraposición a la tendencia clasicista entonces imperante del Neoclasicismo y el Realismo.

En el Romanticismo se produce un vuelco hacia los misterios de la subjetividad humana: un giro de progresión del objeto al yo, de la razón a la imaginación. Se reivindica así el lugar de la mente como centro de toda creación artística: “la mente dejaba de ser un espejo, para convertirse en una lámpara que arrojaba luz sobre nuevos espacios insondables hasta entonces sometidos por la razón”³⁹. Dicha subjetividad se aventura ante esas profundas incertidumbres a penetrar en los senderos de la expresión de la negatividad⁴⁰. En palabras de Trías, “la estética se libera así de su connotación ética en una aventura revolucionaria hacia el más allá: hacia los abismos de excelsitud y horror”⁴¹. Este giro copernicano implica profundas repercusiones filosóficas sobre la verdadera naturaleza humana: “La ambivalencia original ya no parece estar en el cosmos, sino en el hombre mismo, compuesto inestable de grandezas y debilidades, divino e infernal, grande y miserable a la vez”⁴². F. Schiller (1759-1805), heredero del pensamiento kantiano y representante del idealismo alemán ofrece la gran dimensión de la sublimidad del sujeto al afirmar en su obra *Lo sublime* que “Lo bello merece gratitud sólo del hombre, lo sublime, en cambio, del demonio que hay en él”⁴³. Dicha subjetividad ilimitada se

38 TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 34.

39 GONZÁLEZ MORENO, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico. La experiencia estética en el Romanticismo Inglés*. Ed. Monografías. Universidad de Castilla la Mancha. p. 13.

40 Sobre este tema ver: PAZ, A. De. (1992). *La revolución romántica; poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos; y BERLÍN, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

41 TRÍAS, E. Op. cit. p. 34.

42 MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra. p. 260.

43 SCHILLER, F.: *Über das Erhabene, Zur reitern Ausführung einiger Kantischen Ideen*. Publicado en el volumen *Kleinere prosaische Schriften*. 1801.

consume en el Romanticismo con la transición del sentimiento de lo sublime al sentimiento de lo siniestro. Este último surge como un desbordamiento del anterior, como la realización de los sueños oscuros y ocultos del inconsciente⁴⁴. Esa emergencia de lo siniestro aprueba los dictados de la censura imperante en la época sin necesidad de visiones manifiestamente espantosas, pero siendo suficientemente perturbadora en la sugerencia de ese lado malo que se oculta en la imaginación, que permite la sublimación de dichos fantasmas, consiguiendo así ingresar en el marco del arte de la época.

2.2-1. RELACIÓN DE LO SINIESTRO CON LO SUBLIME

El término *sublime* no es objeto de reflexión estética hasta la publicación del *Tratado de lo Sublime* del autor griego Longino⁴⁵. En dicho tratado el término se refiere exclusivamente al ámbito de la retórica. Longino lo define como *el discurso de estilo elevado y noble*⁴⁶. Son dos principalmente las ideas esenciales que el autor señala y que contribuyen a la categorización de lo sublime. Por un lado, la idea de elevación del espíritu: esa capacidad del objeto que despierta en el individuo una facultad para trascender a otra realidad; por el otro, la idea de asombro (*atonishment*) que Burke señalará posteriormente como el efecto fundamental de lo sublime. Dicho golpe de efecto de lo sublime pone de manifiesto un ser humano sorprendido al comprobar lo ilimitado de los poderes de su imaginación⁴⁷.

El concepto de lo sublime parece resurgir nuevamente a partir de Joseph Addison (1672-1719), quien inicia mediante sus *Placeres de la imaginación*⁴⁸ la senda de la exaltación de la imaginación en clave de negatividad⁴⁹. Addison discierne tres cualidades estéticas primordiales: la belleza, la grandeza y la singularidad (novedad)⁵⁰, que traduce en las categorías de *lo bello*, *lo sublime* y *lo pintoresco*. Addison define lo sublime como *un*

44 En 1853 aparece publicada la obra de Karl Rosenkraz *Estética de lo feo*. El autor trata de demostrar que lo feo sólo puede ser concebido como punto medio entre lo bello y lo cómico; es más, que lo feo es inseparable del concepto de lo bello. "Lo bello es, como el bien, absoluto, y lo feo, como lo malo, sólo relativo" (1992: 57).

45 Longino, o Pseudo-Longino (puesto que su nombre real es desconocido). Se calcula que vivió entre el siglo III a. C. y el siglo I. obra que no vio la luz hasta 1674 gracias a la traducción del poeta y crítico francés Nicolas Boileau- Despréaux.

46 Se percibe cierta disposición en Longino de traspasar la mera aplicación del término a un discurso retórico.

47 GONZÁLEZ MORENO, B., Op. cit. p. 30.

48 ADDISON, J. (1991). *Los placeres de la imaginación*. (1 ed. 1712). Madrid: Visor.

49 La imaginación no sólo produce placer sino que, si es abandonada por la razón, también es causa de disgusto o terror.

50 La singularidad de un objeto nos causa a decir de Addison una sorpresa agradable. La novedad, además, puede causarnos extrañeza. En una de las reflexiones sobre lo siniestro, la novedad (lo insólito) es determinada como principal rasgo de aquello que nos asusta. Por lo tanto, lo insólito tiene la capacidad de agradar y asustar. Creemos que en lo siniestro esa dualidad se padece de manera ambigua: algo nos atrae y agrada a la vez que nos asusta. En su novedad, algo del objeto nos resulta familiar, y en su familiaridad algo del mismo nos resulta extraño.

agradable horror que produce emociones dispares. Su obra ilumina los postulados estéticos de Edmund Burke (1727-1795), que son publicados en 1757 bajo el título *Una indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello*⁵¹. Es a partir de dicha publicación que lo sublime se transforma definitivamente en una categoría central en la reflexión estética⁵². Burke profundiza y amplía la concepción del placer estético al desarrollar la noción de placer negativo.

Esta senda de la reflexión estética en clave de negatividad, desemboca en la afamada teorización sobre lo sublime a cargo del idealista Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790)⁵³. El legado kantiano no incide tanto como sus precedentes en su cualidad negativa. Sin embargo, encontramos en la obra de Kant, así como en la de Burke, claves conceptuales sobre lo sublime que nos permiten arrojar luz sobre las bases conceptuales de lo siniestro. En el ensayo de Burke se engendran las ideas fundamentales que vinculan estrechamente lo sublime y lo siniestro: la ambivalencia afectiva *placer-dolor* y el *terror* como condición de la experiencia estética en lo sublime. Por su parte, la perspectiva kantiana nos encamina a orientar también lo sublime desde una perspectiva que se aleja del enfoque empirista de Burke para fijarse sobre todo en las estructuras del sujeto. Es menester apuntar que entre las categorías *sublime* y *siniestro* se establece cierta vinculación, puesto que son dos variantes de la estética de la negatividad, pero producto de estímulos opuestos: lo sublime es grandioso, produce impacto y desbordamiento de los sentidos por su grandeza amenazante. Lo siniestro será sólo puntualmente grandilocuente⁵⁴, puesto que lo que vincula el horror es lo familiar extrañado – que apela al inconsciente reprimido- a diferencia de lo sublime, que nunca es familiar. En lo sublime kantiano lo amenazante conecta la sensibilidad con la razón (que en términos freudianos equivaldría a la esfera del *Superyó*), produciéndose así un goce moral. En lo siniestro la ética del sujeto se pervierte, la sensibilidad apela a las ideas censuradas del inconsciente (a la esfera de *Ello*). La ambivalencia afectiva perturba la razón del sujeto al confrontarle con sus miedos y deseos temidos. Por otro lado y retomando las ideas de Kant, existe para él una vinculación entre lo bello y lo ético. Esta ecuación se opone al aforismo de Rainer María Rilke que dicta que *lo bello es el comienzo de lo terrible*⁵⁵: he ahí la paradoja de lo siniestro, que subvierte la concepción estética clásica. Eugenio Trías adopta sobre esta idea el punto de partida de su investigación estética titulada *Lo bello y lo siniestro*⁵⁶.

51 BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas acerca del origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful). Madrid: Tecnos.

52 BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.

53 KANT, I. (1995). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.

54 Por ejemplo, la imagen de un abismo infernal.

55 RILKE, R.M. (1980). *Elegías de Duino, Primera Elegía* (1912). Barcelona: Lumen. p. 168.

56 TRIAS, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

2.2.1-1. LO SUBLIME EN BURKE

El autor irlandés Edmund Burke (1729 - 1797) considerado padre del liberalismo-conservadurismo, escribe en 1756 *Una Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), donde esboza una teoría estética considerada como neoclásicista. Como todos los estetas de su siglo, de Du Bos⁵⁷ a Diderot⁵⁸, Burke considera que el origen de nuestros conceptos de orden estético está en nuestras sensaciones y en los sentimientos que engendran. Burke sitúa el objeto sublime en torno a una estética que oculta el terror y que se situaría en directa relación con el poder, a la manera absolutista de su tiempo. Lo siniestro, sin ser grandilocuente sino familiar-extrañado, tiene el poder de perturbar la razón, genera un goce ambivalente. Lo sublime tiene poder objetivamente, es un objeto amenazante. En lo siniestro el sujeto percibe subjetivamente dicha amenaza, se trata de un poder subjetivo. Asimismo, plantea el ejercicio estético de lo sublime necesario para ejercitar la serenidad propia de la condición de vida de la burguesía⁵⁹. De hecho, para Burke la mente humana se encuentra naturalmente en un estado de indiferencia hasta que se ve afectada por una vivencia que despierta alguna clase de pasión. A su entender todas son clasificables en torno a dos pasiones principales: las del *placer* y las del *dolor*: “La mayoría de las ideas capaces de causar una poderosa impresión en la mente, ya sean de dolor o placer simplemente (...) se pueden reducir prácticamente a dos puntos clave, la autoconservación y la sociedad”⁶⁰. Mientras que las pasiones concernientes a la auto-conservación del individuo se relacionan con el dolor y el peligro, y son para Burke las pasiones más poderosas de todas, las pasiones relativas a la sociabilidad están vinculadas al placer (también por el placer pasa la renovación y la multiplicación de la especie humana); y su objeto es la belleza⁶¹.

Sobre la base de esta tesis se construye una teoría estética primordial de los dos registros emocionales y sentimentales: mientras que lo bello se asocia al placer (tesis canónica de

57 Jean-Baptiste Du Bos es autor de un importante tratado sobre estética, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719) traducción de Joseph Monter, colección estética y crítica, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, donde abre el camino hacia la relatividad del gusto, razonando que la estética no viene dada por la razón, sino por los sentimientos.

58 Diderot, en el Salón de 1767 dice a propósito de lo sublime, que es todo lo que sorprende al alma, todo lo que imprime un sentimiento de temor, y lo identifica también con la oscuridad. (Burke, Estudio preliminar, XXI). DIDEROT, D., Escritos sobre arte, Ed. Siruela, Madrid, 1994.

59 AUMONT, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.

60 Esta diferenciación tendrá íntima relación con la teoría de las pulsiones que será abordado respecto de la psicología de lo siniestro. Autoconservación y sociedad responden con el instinto del yo y el de la especie que Freud incluiría como pilares del Eros.

61 Esta oposición coincide con la primera ecuación freudiana sobre los instintos: los de autoconservación, y los de conservación de la especie, pese a que después reformule dicha teoría en eros e instinto de destrucción.

Platón), lo sublime se asocia al dolor. La división del mundo estético en Burke asocia lo bello a *lo pequeño, a lo unido y a lo pulido, lo claro, lo ligero y lo delicado*. Lo sublime, por el contrario, se asocia con *lo grande, lo rudo y lo descuidado, lo oscuro lo sólido y lo masivo*⁶². Con respecto a los efectos que ambas ideas generan, Burke distingue la complacencia y satisfacción serena producida por lo bello, con el desgarramiento y la turbación producida por lo sublime. Conviene matizar que en lo siniestro la citada turbación es provocada por objetos que no son desmesurados, caóticos o abruptos, sino que en su aparente limitación, sosegada y serena, se desprende un halo de extrañeza que es perturbador para la razón. Retomando las ideas de Burke, lo sublime genera un gran desasosiego a partir de su intensidad aterradora, a la vez que puede generar una clase de placer. Así postula una tercera forma de sentimiento que combina paradójicamente placer y dolor. Es el *deleite* o *delight*: la experiencia psicológica más próxima posible de lo doloroso sin obliterar la capacidad de goce estético⁶³. Se trataría de un *dolor exquisito*⁶⁴. Repararnos así en que el mismo término *delight* entraña la ambivalencia que caracteriza lo sublime y que lo vincula con lo siniestro. La experiencia de lo sublime revela un placer relativo -un *delight*- a través de cuya afección se enaltecen las pasiones que Burke vincula a la auto-conservación: el temor de una amenaza sobre nuestra integridad física, psicológica y moral. Al igual que en lo sublime, en lo siniestro la amenaza también acecha a las esferas de lo físico (muerte), lo psíquico (enajenación) y lo moral (tabúes). A decir de Burke el terror es, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime: *Detrás de lo sublime siempre está el terror*⁶⁵. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación emanan del sufrimiento y del peligro; son simplemente dolorosas cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son “gozosas” cuando tenemos una idea del sufrimiento y del peligro, sin que estemos realmente en circunstancias semejantes. “[...] Hago uso de la palabra Deleite para expresar la sensación que acompaña la remoción de dolor o peligro. (...) Se distingue claramente de cualquier idea de placer positivo. Llamo sublime a cualquier cosa que suscite este deleite”.

Burke establece la distinción entre lo que denomina *sublime natural* y *sublime artístico*. Ambas categorías se caracterizan por una distancia, que permite sentir como sublime algo que sin distancia sería terrorífico: *La sublimidad desaparece en el momento en que nos vemos afectados directamente por la violencia de la tempestad*. De manera análoga, Freud en su ensayo sobre lo siniestro diferencia entre lo siniestro *vivenciado* y lo siniestro *imaginado* o

62 BURKE, E., Op. cit. p.168.

63 Ibidem, p. 29.

64 Así denomina Burke a la sensación que surge del cese del dolor o peligro, mientras que nombra con el término *decepción* a la sensación que surge cuando el placer cesa bruscamente.

65 BURKE, E., Op. cit. p. 47.

ficticio. Tanto en lo siniestro como en lo sublime el marco del cuadro -el escenario- oficia allí como *distancia necesaria* para que lo que podría infundir terror produzca deleite:

“Extraemos placer de la contemplación de las más exactas imágenes de cosas cuya visión nos es penosa en la realidad, como formas de animales abominables y de cadáveres⁶⁶. [...] La pintura tiene el poder de transmutar los valores, de invertirlos, de hacer gracioso lo que provocaba disgusto o indiferencia⁶⁷.”

Por lo tanto, a diferencia de lo sublime kantiano que es conceptualizado como un estado positivo que valoriza la grandeza de las pasiones o la elevación de la razón, Burke lo experimenta como manifestación de la debilidad del hombre y los límites del conocimiento sensible. En otros términos, *lo bello* y su exaltación en *lo sublime clásico* está ligado al saber acerca del objeto -que implica su tranquilizante finitud-; por el contrario, *lo sublime de terror* proviene de la inquietud placentera inspirada en la vastedad desconocida del mundo natural. Lo siniestro, por su parte, despierta la inquietud devastadora inspirada en el desconocimiento del sujeto mismo, que se presiente como un abismo insondable. En oposición a lo sublime en Burke, lo siniestro despierta también dicha intranquilidad pero en los márgenes de la normalidad familiar. La amenaza es sutil y se presenta ausente o camuflada.

Burke detalla las emociones que lo sublime despierta en el sujeto y destaca como pasión más importante *el asombro (atonishment)*. Lo define como “aquel estado del alma en el que todas las facultades quedan suspendidas con un cierto grado de horror” y donde la mente se encuentra absorbida por el objeto: “En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede (...) en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe⁶⁸”. Didier Weill, en *Los tres tiempos de la Ley*⁶⁹ ubica en 1700 al igual que Burke el asombro en estricta relación con la conmoción estética. Para Weill, en el asombro hay una parálisis de la inteligencia y una fractura en la orientación tempo-espacial. Esta ruptura es condición para que la conmoción estética se pronuncie. Esta suspensión de facultades -que Burke distingue como rasgo definitorio de lo sublime- se vincula estrechamente con la *incertidumbre intelectual* -conceptuada por E. Jentsch- que se produce ante lo siniestro, y que provoca una sensación de enajenación. Dicha sensación que se acentúa en el umbral entre realidad y fantasía. Si bien bajo la perspectiva de Burke la causa es la vastedad inabarcable de lo sublime, en lo siniestro esta suspensión se debe a la incompreensión e indeterminación del elemento perturbador. No encontramos esta red de conexiones tan profunda con lo siniestro en la obra de Kant, a

66 ARISTÓTELES (2006). *Poética*, 1448b. Madrid: Alianza.

67 AUMONT, J., Op. cit. p. 196.

68 BURKE, E., Op. cit. p. 42.

69 WEILL, D. (1977). *Los tres tiempos de la ley*. Buenos Aires: Homo Sapiens. p. 17.

excepción de la subversión que sufre su concepción ética de lo bello en los márgenes de lo siniestro. Lo sublime representa finalmente para Burke la idea de la *muerte*:

“En efecto las ideas del dolor y, sobre todo, las de la muerte nos afectan tanto que, mientras permanecemos en presencia de cualquier cosa que se supone capaz de infligirnos una de las dos, es imposible no experimentar terror”⁷⁰.

A decir de Burke no hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo: “Es imposible mirar algo que puede ser peligroso, como insignificante o despreciable”⁷¹.

En la segunda parte de su *Indagación*, Burke realiza una enumeración de las propiedades empíricas que provocan en los seres humanos el sentimiento de lo sublime. Dichas propiedades merecen ser expresadas con detenimiento, puesto que en ellas hallamos analogías con las causas de lo siniestro: una parte de los atributos que causan el sentimiento de lo sublime indican una privación: *la vacuidad, la oscuridad, la soledad, el silencio*; son condiciones que subrayan la debilidad del individuo y sugieren la idea de peligro. La oscuridad, por ejemplo, impide la visibilidad y está vinculada a lo incierto y a la incertidumbre por lo desconocido. Freud en su ensayo sobre lo siniestro menciona el carácter siniestro del silencio, de la oscuridad y de la soledad con las siguientes palabras: “¿Acaso estos factores no indican la intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, las mismas condiciones en las cuales los niños sienten miedo?”⁷²

A parte de aquellas cosas que sugieren directamente la idea de peligro, el terror presenta, a decir de Burke, otra forma de lo sublime: *El poder*. El poder surge como generador del miedo y del terror, ya que el dolor es infligido siempre por alguien con poder, una fuerza superior en sentido absoluto ante la cual se está *en suspenso, inerme*. En lo siniestro, ya hemos mencionado con anterioridad que el poder amenazante que se le atribuye al objeto es subjetivo. Freud, por su parte recalca la importancia que tiene el complejo de castración en lo siniestro y esta idea subraya el poder de la figura paterna. En lo siniestro las ideas de la muerte y del poder también son significativas, pero merecen cada una de ellas un examen separado. Para Burke serían también poderosas *la vastedad, la infinitud, la magnificencia* así como *la indeterminación*, por lo tanto también cualidades capaces de despertar la idea de lo sublime.

Sobre la vastedad dice Burke: “La grandeza de dimensiones es una causa poderosa de lo sublime (...). Tiendo a imaginar que la altura es menos grandiosa que la profundidad; que nos

70 BURKE, E., Op. cit. p. 48.

71 Ibidem, p. 42.

72 FREUD, S. (1919) *Lo siniestro*. CIX. En O. C. Op. cit. p. 2501.

sorprende más mirar hacia abajo desde un precipicio que mirar hacia arriba a un objeto de la misma altura⁷³. Si la altura puede ser sublime y la profundidad siniestra, quizá sea porque la altura la vemos, está iluminada, la profundidad será siniestra sólo si no vemos el fondo. Por lo tanto, puede que sea la luz, más que la posición, lo que determina su carácter siniestro. Un objeto desmesurado que no alcanzamos a ver porque es de noche sería también muy siniestro. La profundidad, empero, se asocia simbólicamente a lo que queda oculto pero en clave negativa. De hecho el imaginario del infierno se sitúa en el subsuelo, de igual modo que el inconsciente y su lado oscuro se representa a menudo en el imaginario colectivo como un sótano; y no en vano los cuerpos se entierran una vez muertos bajo la tierra desde épocas inmemoriales. El concepto del abismo (la profundidad hipnótica) será conceptualizado específicamente en relación a su efecto siniestro, una de las pocas causas grandilocuentes en lo siniestro. Además de Freud, -quien analiza el singular efecto abisal a partir del cuento de E. T. A. Hoffmann *El hombre de la Arena*⁷⁴. Eugenio Trías también desarrolla la idea del abismo hipnótico asociado al poder fascinante de la espiral y realiza dicha conceptualización a partir del estudio del film "*Vértigo*" (1958) de Alfred Hitchcock⁷⁵.

Sobre la infinidad: "La infinidad tiene una tendencia a llenar la mente con aquella especie de horror delicioso (...) y produce un efecto similar al de una causa mecánica⁷⁶. Pocas son las cosas que puedan ser infinitas por su naturaleza, pero ya que nuestros ojos no son capaces de percibir los límites de muchas cosas, estas sí parecen ser infinitas. [...] Siempre que repetimos una idea con frecuencia, la mente, por una especie de mecanismo, la repite hasta mucho después que la primera causa haya dejado de operar. Como cuando después de dar vueltas y vueltas, nos sentamos, y los objetos de nuestro alrededor parecen seguir moviéndose. Los sentidos fuertemente afectados de una y otra manera no pueden cambiar su curso de pronto (...) sino que continúan en su antigua vía hasta que decae la fuerza del primer móvil⁷⁷. Este es el motivo por el cual, con mucha frecuencia, los locos permanecen (...) repitiendo constantemente algunas observaciones, quejas o canción, que, habiendo impresionado poderosamente su desordenada imaginación al principio de su frenesí, cada repetición la refuerza con nueva fuerza; y la prisa de sus espíritus, no detenidos por el freno de la razón, continúa hasta el final de sus vidas"⁷⁸. Ya en ciertos pueblos primitivos, ha sobrevivido una

73 BURKE, E., Op cit. p. 53.

74 Nataniel, el protagonista, es arrastrado al abismo desde la torre.

75 TRÍAS, E., Op. cit.

76 BURKE, E., Op. cit. p. 48.

77 Este concepto se relaciona con las neurosis de guerra que estudia Freud en *Más allá del principio del placer* y que le permiten formular la hipótesis de la teoría de las pulsiones, como una pulsión autodestructiva que se repite en el individuo.

78 BURKE, E., Op. cit. p. 54. Freud aborda el concepto de la *compulsión a la repetición* en *Más allá del principio del placer* como uno de los síntomas de la *pulsión de muerte*, que es significativa en relación a lo siniestro. Por su parte, Jentsch también comenta

forma de designar este impulso de repetición: “La palabra *nunuai* designa en mota una impresión sensible persistente o que se reproduce. Por ejemplo, un hombre que durante el día ha sido asustado por un horrible grito de dolor continúa éste resonándole en sus orejas; el grito ha cesado, el sonido ha cesado, pero el *nunuai* permanece (...) Para el indígena no se trata de una mera imaginación: el *nunuai* constituye una realidad pero que no tiene forma ni solidez”⁷⁹.

La sensación de lo siniestro puede ser provocada por la repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez: el genuino retorno de lo mismo; la repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañada del sentimiento de *déjà vu*. Ésta provoca cierta familiaridad que puede resultar placentera cuando sólo es sospechada, o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino cuando es flagrante. Freud aborda el concepto de la *compulsión a la repetición* en *Más allá del principio del placer* como uno de los síntomas de la *pulsión de muerte*, que es significativa en relación a lo siniestro. Por su parte, Jentsch también comenta la impresión siniestra que deriva de la sospecha de este mecanismo de repetición interior, que parece ocultarse tras la conducta humana.

El orden, la simetría y la repetición sucesiva sugieren cierta artificiosidad que puede generar en determinadas circunstancias la sensación de fatalidad propia de lo siniestro, especialmente cuando las repeticiones de ciertos elementos o sonidos se vuelven compulsivas. En estos casos puede experimentarse una sensación de manía persecutoria o percibirse como una señal fatalista o apocalíptica. Este recurso puede verse a menudo empleado en el cine de terror.

La razón, que nos protege del mundo imaginario de la locura, parece una débil barrera que puede quebrarse ante situaciones que evocan lo infinito sublime. Sobrepasar la razón parece anunciar el advenimiento de la locura: sospechamos que nuestro sentido de la realidad es frágil y que perdemos el control sobre nuestro Yo y sobre la percepción de lo real, experimentándolo como antesala vertiginosa de una fatalidad suspendida en el tiempo: la enajenación y la compulsión de repetición, la sensación de eterno retorno y no poder escapar a dicho designio.

Siguiendo con el repaso de datos que encontramos en Burke y que pueden asociarse con lo siniestro, encontramos *la sucesión y la uniformidad* asociables al *infinito artificial*, el empleo de la *luz*, el *sonido* y el *ruido*, y la *brusquedad*:

Sobre la *sucesión y uniformidad*: “La sucesión y uniformidad de las partes son lo que constituye el infinito artificial. [...] Sin la Uniformidad resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar del carácter infinito a los objetos

la impresión siniestra que deriva de la sospecha de este mecanismo de repetición interior, que parece ocultarse tras la la conducta humana.

79 LÉVY-BRUHL, L. (1985). *El alma primitiva*. Barcelona: Península. p. 120.

limitados. Creo que es en este tipo de infinito artificial donde hemos de buscar la causa de que una rotonda provoque tan noble efecto⁸⁰. Gírese del lado que se quiera, el mismo objeto parece continuar, y la imaginación no tiene tregua”⁸¹.

Sobre la luz: “Para hacer de ella una causa capaz de producir lo sublime, se tiene que acompañar de ciertas circunstancias: una luz como la del sol, inmediatamente ejercida sobre el ojo (...) y una luz de fuerza inferior, si se mueve aceleradamente, tienen el mismo poder. Una rápida transición de la luz a la oscuridad, o de la oscuridad a la luz, tiene un efecto mayor. Pero la oscuridad es más capaz de producir ideas sublimes que la luz. Sin embargo, una luz extrema, al superar los órganos de la vista, borra todos los objetos, de manera que en sus efectos se parece exactamente a la oscuridad. Así pese a su naturaleza opuesta, ambas ideas compiten en la producción de lo sublime”⁸². La importancia de la luz en lo siniestro se debe también a su capacidad de ocultar la visibilidad, de manera que tanto una luz intensa como la penumbra activan la sensación de incertidumbre. Una luz siniestra se determina asimismo no sólo por la capacidad de ocultar sino también por la capacidad de extrañar la imagen. La luz y las sombras adquieren en lo siniestro una carga de sospecha, de ambigüedad, por ejemplo mediante una luz cenital, un haz de luz que alumbrá misteriosamente o sólo parcialmente un elemento. A menudo denota algo que escapa a la normalidad, por ejemplo un empleo de luz que contradice las leyes naturales.

Sobre el sonido y el ruido: “Un ruido excesivo por sí solo es suficiente para subyugar el alma, para suspender su acción y para llenarla de terror. El ruido de grandes cataratas, tormentas rabiosas, de un trueno o de la artillería, despierta una sensación impresionante y horrorosa en la mente”. Sin embargo un ruido siniestro puede ser una melodía suave, dulce, armónica, pero contiene a menudo una nota discordante, un ruido sutil que pone en duda el sosiego primero, resultando perturbador sin saturar la percepción. Asimismo también son siniestros los ruidos reiterativos (como el *tic-tac*, las campanadas o el búho) que sugieren cierta repetición compulsiva y enajenante. “Obsérvese que un simple sonido, de cierta fuerza, aunque de poca duración, si se repite a intervalos, provoca un gran efecto. Pocas cosas son más horrorosas que las campanadas de un gran reloj (...)”⁸³. En tal caso, la reiteración provoca la misma sensación de enajenación que la compulsión mecánica que citábamos a propósito de la infinitud. Por otro lado, también resultan altamente siniestros los sonidos imprecisos de origen incierto. Imaginemos como ejemplo una respiración que no se sabe de dónde viene.

80 Singular efecto que Freud aludirá en su ensayo sobre lo siniestro y que expondremos en relación al concepto de lo inexorable como responsable del efecto siniestro.

81 BURKE, E., Op. cit. p. 55.

82 Ibidem, p. 59-60.

83 BURKE, E., Op. cit. p. 62.

Igualmente siniestra es la asociación de un ruido proveniente de ciertos animales –por ejemplo, roedores- a otro elemento visible, como por ejemplo un grupo de personas dialogando. D. Lynch emplea este tipo de recursos sonoros en sus films.

Sobre la brusquedad: “El principio brusco o el cese brusco de un sonido, por intenso que sea, tiene el mismo poder. (...) Todo lo que, tanto en visiones como en sonidos, (...) es repentino e inesperado, somos susceptibles de sobresalto; tenemos una percepción del peligro”. Sin embargo Burke hace hincapié en la cualidad horrorosa de la repetición sucesiva. En relación a lo siniestro la reiteración sutil pero perturbadora posee mayor potencialidad siniestra que la evidencia de una brusquedad.

La introducción de la categoría de lo sublime a partir de los desarrollos de Burke inaugura una estética que se acerca a la que interesa al psicoanálisis. La estética de lo siniestro está comprometida con lo que funda después el “*Más allá del principio del placer*” y que, por lo tanto, se debate en un *más allá* de la buena forma y de la armonía. El hecho de que Burke catalogue el sufrimiento como la más fuerte de las emociones, más poderosa que los sentimientos ligados al placer, permite relacionar esta creencia con dicho ensayo de Freud. Así, mucho de lo que Burke describe alrededor de la posición subjetiva frente al terror, recuerda al modo como se concibe lo siniestro en psicoanálisis. Freud define lo siniestro como el instante en donde el sujeto se siente sin autonomía frente a aquello que lo amenaza. Se trata, en ambos casos, de un giro por el cual a partir de esa situación amenazante, el sujeto queda ubicado en el lugar de objeto en relación a eso que lo amenaza⁸⁴. Para ambos autores este exceso es acompañado por un estado de extrañeza, de despersonalización. Este terror que hemos puesto en relación al fenómeno de lo siniestro para el psicoanálisis, es lo que para Burke está siempre detrás de lo sublime.



Arnold Böcklin. *La isla de los muertos*. (Die Toteninsel). 1883

84 “El deseo del Otro” es el nombre que recibe en Lacan este exceso económico en Freud.

La isla de los muertos de Arnold Böcklin reúne diversas cualidades por las que podemos considerarla representativa de lo sublime. Podemos destacar el vasto poder de la naturaleza, con la grandiosidad del paisaje, a medio camino entre real y una ensoñación fantástica. La isla, de imponente altura y superficies rocosas irregulares, irrumpe agresivamente sobre la superficie acristalada del mar. Recordamos que la grandeza de dimensiones es considerada por Burke una causa poderosa de lo sublime, en contraposición a la serenidad siniestra de las aguas, que acecharían en dirección opuesta, hacia las oscuras profundidades. La vastedad del escenario se percibe por el contraste con la diminuta figura iluminada, enteramente cubierta por un atuendo o manto blanco, que se alza extrañamente en pie sobre la barca, adquiriendo un carácter fantasmagórico y dirigiéndose misteriosamente hacia la isla. Ésta se abre poderosamente sobre el mar, mostrando un interior intimidante, poblado por altos y sombríos árboles que conforman una densa penumbra. Alrededor, sobrias ventanas personifican la naturaleza de la isla, oficiando así como aparentes testigos de lo oculto. Se describe un ambiente de silenciosa soledad, sólo interrumpida por el movimiento agitado de las nubes y la inclinación de los afilados cipreses -recortados sobre la claridad del cielo- que delatan la intensidad acechante de un viento que aún no ha agitado las aguas. Ese cielo tormentoso pero cálido del atardecer anuncia la proximidad de la noche y la futura oscuridad. La cercanía entre una sensación de amenaza y una atmósfera cálida y serena producen una ambivalencia propia de lo sublime. A su vez, nuestra lejana ubicación con respecto a la isla y la distancia que oficia el plano de representación, consiguen que pueda experimentarse el deleite propio de lo sublime, pudiendo percibir gozosamente la idea del peligro –tal y como reza el título- sin vivenciar realmente una circunstancia semejante.

2.2.1-2. LO SUBLIME EN KANT

La obra que Immanuel Kant (Prusia 1724-1804) titula *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*⁸⁵ (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) publicada en 1764, tiene en la *Indagación* de Burke un precedente indiscutible. Ambos relacionan lo sublime con un desgarró, una conmoción, a diferencia de lo que sucede con lo bello que Kant define como una *contemplación desinteresada*. También para Kant lo sublime está unido a una emoción violenta y a un placer paradójico próximo al terror. Sin embargo, pese a elogiar la aportación de Burke en su famosa *Crítica del juicio*⁸⁶ (1790) difiere de él en su enfoque empirista⁸⁷. Kant define en su ensayo el juicio del gusto como un juicio estético, considerando que éste no se refiere al conocimiento sino al sentimiento; y que “no se refiere al objeto como

85 KANT, I. (1990). *Observaciones acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime* (1764) Madrid: Alianza.

86 KANT, I. (1995). *Crítica del Juicio. (Kritik der Urteilskraft, 1790)* Madrid: Espasa Calpe.

87 BURKE, E. Estudio preliminar. XXII. Recordemos que Burke enumera las cualidades empíricas inherentes al objeto sublime.

objeto del conocimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o dolor del mismo”⁸⁸. Por lo tanto, si la “*delight burkeana*” procede realmente de la sensación de un peligro exterior y del miedo que éste provoca, lo sublime kantiano nace *en nosotros*, en el conflicto entre imaginación y razón. Dicha reflexión que hace Kant sobre el sentimiento de lo sublime, a diferencia de Burke, se origina en las estructuras del sujeto. El objeto material es únicamente pretexto para que el sujeto remueva alguna de sus facultades. Se produce así en el sujeto un conflicto entre la sensibilidad y la razón pues para él la imaginación es instrumento de la razón y de sus ideas, y por tanto una fuerza para afirmar nuestra independencia contra los influjos de la naturaleza, para rebajar como pequeño lo que según esta última es grande. La imaginación para Kant es la capacidad que tenemos de formarnos imágenes de las cosas y requiere por lo tanto de una unidad de medida. Al pensar de Kant, lo bello presupone la intervención del entendimiento sobre el dato sensible (a través de la imaginación) creando un libre juego entre ambas facultades, la de imaginar y la de entender. Entonces Kant se cuestiona:

“¿Qué sucede cuando miro algo y me produce vértigo? Si allí mi imaginación vacila porque lo que veo está más allá de una medida posible, soy empujado a elegir unidades de medida cada vez más grandes y ninguna es adecuada, no puedo hacer mi síntesis, no hay acuerdo allí entre mi subjetividad y la experiencia”⁸⁹.

Es aquí donde Kant introduce la categoría de lo sublime, en donde la imaginación es llevada, según él, a su propio límite. En palabras de Kant se produce así *el desbordamiento de la sensibilidad y de la percepción*. Es por esta vía que llega a la idea de lo sublime como desgarro, vértigo, en donde se trata de una pérdida de referencias que impiden la síntesis perceptiva. La imaginación debe sacrificar aquí su pretensión de asirse a lo sensible, porque en el sentimiento de lo sublime estamos desbordados por el espectáculo. “(...) Ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente dicho, descansa únicamente sobre ideas de la razón (...)”⁹⁰. Por lo tanto, el sentimiento de lo sublime une intrínsecamente un dato de la sensibilidad: océano encrespado, tromba marina, cordillera alpina, fosa del océano etc. con una idea de la *Razón*, produciendo en el sujeto un goce moral, un punto en el cual la moralidad produce placer y en donde estética y ética hallan su unión y síntesis. El ser humano siente en sí mismo su magnitud y su destino a la vez que su pequeñez: el vasto océano agitado por la tempestad “*es terrible*” y sólo inspirará el sentimiento de lo sublime si el espíritu abandona lo sensible para ocuparse de ideas que contendrían una elevada finalidad. Lo sublime kantiano también se alumbra en plena ambigüedad entre dolor y placer. El objeto que lo remueve debería, en teoría, despertar dolor en el sujeto. Sin embargo, para poder ser gozado (requisito kantiano

88 BURKE, E. Estudio preliminar. XVII.

89 KANT, I. *Crítica del Juicio*. Op. cit.

90 KANT, I. *Crítica del Juicio*. Op. cit. Libro segundo. Analítica de lo sublime. XXIII Tránsito de la facultad de juzgar de lo bello a la de juzgar de lo sublime.

del sentimiento estético) el objeto debe ser contemplado a distancia. Al igual que en Burke, para Kant lo terrible puede generar mayor atracción siempre y cuando su contemplación suceda en seguridad. Es imposible encontrar placer, sostiene Kant, frente a un *terror tomado en serio*. Si hay temor no hay experiencia de lo sublime. Nuevamente vemos entonces que lo sublime oficia de límite más allá del cual la experiencia de lo sublime vira al terror.

En Kant la idea de la superioridad moral del hombre parece apuntar a cierto eclipsamiento del concepto de desgarro, más acusado en la idea de lo sublime en Burke. Es por ello que la relación entre sublime y siniestro se puede apreciar mejor en las ideas de Burke, puesto que en el análisis kantiano, aunque la sensación de lo inconmensurable nos turbe, la razón ofrece seguridad. Sin embargo es en relación a lo bello donde puede establecerse cierta relación con lo siniestro: respecto a lo bello en Kant, lo vincula con lo ético y diferencia entre belleza *libre* y belleza *adherente*⁹¹. Para Kant, la complacencia que determina al juicio del gusto es desinteresada. Dicho de otro modo, el juicio estético no puede depender de un interés ajeno a la propia contemplación del objeto. De esta manera se crea una diferenciación entre lo bello y lo bueno, cuya unidad o correspondencia se identifica en la estética clásica. A decir de Kant la atracción estética producida por un pajarillo o una flor, que no provoca beneficio alguno - que no es útil-, distingue al ser humano de la bestia. Por otra parte, parece sugerir que ese placer estético se debe a que proyectamos sobre ellos (imaginemos el pajarillo) cierta simpatía por su ligereza, libertad, etc. Según Kant *humanidad* significa, por otra parte, la facultad de poderse comunicar universal e interiormente, lo que nos distingue “del aislamiento de los animales”. Por tanto la *empatía* es la clave del ser humano y de la estética: empatía con otras personas y con la naturaleza sobre la cual proyectamos emociones y valores. Kant se remite a los conceptos de libertad y moral asociados a lo bello, sin llegar a definir con claridad las relaciones entre valores éticos y estéticos.

Después de Burke y Kant lo bello ya no queda intacto. Lo bello, que es enjuiciado desinteresadamente, difiere de lo bueno, que sí es estimado bajo valor objetivo. Este alejamiento ético de lo bello lo expresa en 1912 un famoso poema de Rainer María Rilke (...): “(...) pues lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y si lo admiramos tanto es porque, sereno, desdeña destrozarnos”⁹². Dicho aforismo sostiene la idea que el filósofo Eugenio Trías desarrolla en “*Lo bello y lo siniestro*”, donde elabora una reflexión estética que culminaría en la idea de lo siniestro como *condición y límite* de lo bello. Kant, con su *Crítica del juicio* abre el núcleo ideológico del Romanticismo. Freud recapitula el Romanticismo efectuando la determinación sensible y conceptual de lo siniestro. Trías rescata el ensayo freudiano para abordar una reflexión estética de lo siniestro.

91 Sería libre si no constituye ningún fin, como las flores de la naturaleza, y adherente cuando le es atribuida a objetos que están bajo el concepto de un fin particular. En el enjuiciamiento de una belleza libre el juicio es gusto puro. Pero la belleza de un hombre o de un cierto animal o de un edificio, supone un concepto del fin que determina lo que la cosa debe ser, y en consecuencia, es belleza adherente.

92 RILKE, R.M., Op. cit. p. 168.

2.2.-2. CONCEPTUALIZACIÓN ESTÉTICA DE LO SINIESTRO (E. TRÍAS)

El sentimiento estético no quedará desde y después de Kant restringido a la categoría limitativa de lo bello. Lo bello y lo sublime serán, por tanto, sintetizados en una misma categoría estética. Partiendo del citado aforismo de Rilke -que aleja definitivamente lo ético de lo estético-, Trías deduce que lo bello tendría como reverso inseparable lo siniestro. Con el ensayo de Freud como punto de partida, consideramos su profunda reflexión estética como un texto fundamental sobre el que se ha apoyado esta tesis. Nos limitamos a exponer las ideas más relevantes de su estudio, a través de citas significativas que extraemos del citado ensayo, ya que a lo largo de la tesis haremos mención a estas y otras ideas que elaboramos a partir de su reflexión. Consideramos que su aportación conceptual constituye el núcleo o punto de partida que inaugura la continuidad del estudio de lo siniestro desde el campo de estudio de las artes plásticas, es decir, a partir de un enfoque experimental y/o vinculado al estudio del objeto artístico.

La principal aportación de Trías se concentra en la relación de asociación que establece entre las citadas tres categorías estéticas, y en concreto, en conectar intrínsecamente lo bello con lo siniestro, por encima de lo sublime. Si lo sublime sería la exaltación de lo bello, lo siniestro no estaría vinculado a lo sublime sino al primero. En palabras de Trías, “lo bello será comienzo, iniciación (...) hacia ese fondo del ser que, desde nuestra limitación, presentimos como un abismo sin fondo y registramos como vértigo esencial”⁹³. Trías considera condición y límite de la belleza algo siniestro pero que, precisamente por serlo, se nos presenta bajo rostro familiar, de acuerdo a la hipótesis de Freud:

“En lo bello reconocemos algo acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico. Pero de pronto, eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite se muestra revelador y portador de misterios secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales”⁹⁴.

Si, como se ha dicho, lo sublime eleva la superioridad moral y la razón, lo siniestro se vislumbra como esfera enterrada, inconsciente. Pero lejos de oponerse, Trías rescata lúcidamente algunas ideas de Freud para proponer que, en efecto, los deseos del inconsciente entran en colisión con esa esfera ideal y represora, y que dicha ambivalencia se remonta a los orígenes del devenir humano, como ya propusiera Freud, entre otros textos, en *Totem y Tabú*. Ambos

93 TRIAS, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel. p. 42.

94 *Ibíd.*

autores ponen de relieve el valor de los condensados culturales (míticos, literarios y artísticos) como objeto de estudio para descubrir los entramados psicológicos que subyacen a ellos. Como definición que condensa la psicología de lo siniestro formulada en el ensayo freudiano, y reafirmando la idea de la ambivalencia sugerida en líneas anteriores, Trías propone que “siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida”⁹⁵.

El arte, considerándose un campo de expresión sublimatoria y territorio umbral entre lo real y lo fantástico (fantaseado), se vislumbra como principal fuente de lo siniestro, que permitiría a la vez estudiar su percepción o respuesta estética. Pensamos que obedece a dicho motivo que Trías proponga el análisis de obras artísticas pictóricas como cinematográficas (*Vértigo* y *Psicosis* de Hitchcock) como objeto de estudio y verificación de su hipótesis estética. A decir del autor, la obra artística traza un límite entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello estribaría también su necesaria ambivalencia porque sugeriría sin desvelar, revelaría algo sin dejar de ocultar otra cosa, y mostraría como real algo que pudiera revelarse como ficción. De ahí que la representación realista (pictórica, fotográfica y cinematográfica) sea proclive al despertar siniestro y a la vacilación fantástica necesaria. Según Trías la obra artística carecería de fuerza de no hallarse lo siniestro presentado:

“Lo que hace a la obra de arte una forma viva (...) es esa síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, sin ocultarlo del todo. El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad”⁹⁶.

Procedemos a exponer la teoría estética que formula Trías de forma sintética, con el objetivo de clarificar dichas ideas que consideramos clave para la continuidad del trabajo:

Lo siniestro constituye *condición y límite de lo bello*: en tanto que *condición*, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que *límite*, la revelación de lo siniestro destruiría inmediatamente el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro debe estar presente pero bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado. Enumera tres condiciones básicas:

1. Lo bello, sin referencia (metonímica⁹⁷) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. Es decir, para poder ser bello, lo siniestro ha de participar de su belleza, pero de forma latente.

95 Idem, p. 47.

96 Idem, p. 52.

97 Metonimia o transnominación es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas.

2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración de trabajo metafórico, metonímico) destruye el efecto estético, siendo por consiguiente límite del mismo. En otras palabras, que lo siniestro aparece en la medida en que no es “desvelado”. Su presencia no puede ser manifiesta, sino que su efecto depende de su carácter oculto.

3. La belleza sería siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos.

El concepto de *límite* estético desarrollado por Trías viene coincide con el límite narrativo que es responsable de la incertidumbre próxima al suspense. Trías establece así la noción de límite en lo siniestro:

“El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que *a punto está* de ver aquello que no puede ser visto. Es como si el arte (el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores) se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse”⁹⁸.

En relación a esta imposibilidad de escudriñar lo que acontece en esas imágenes, J. M. Hernández-Navarro relaciona lo siniestro con las poéticas antivisuales, y denomina lo siniestro como un arte de la ceguera. Veremos cómo ese límite viene determinado a menudo por una imposibilidad de ver, y por la sospecha de que lo que vemos es sólo indicio de lo que está por revelarse, camuflado en la aparente familiaridad cotidiana.

Al igual que hemos expuesto la pintura de Arnold Böcklin como ejemplo de imagen sublime, mostramos esta fotografía de William Eggleston como ejemplo introductorio que permita establecer un paralelismo entre los conceptos descritos en torno al *límite* y al propio enunciado visual. Anticipamos así la metodología que va a regir el trabajo, puesto que la teoría y desarrollo conceptual vendrá en todo momento ligada a su manifestación visual y viceversa. En esta fotografía de William Eggleston -aparentemente una instantánea- apreciamos un exterior urbano –un parking-, y una muchacha detenida junto a una esquina. La chica es rubia y aparece vestida con vestido corto, zapatos y sostiene un bolso y una carpeta (¿Una estudiante?). El entorno urbano parece propio de los años sesenta, debido a la estética de la chica y el modelo de coche que se aprecia a lo lejos. En principio, parece tratarse de una imagen agradable, familiar. No obstante, podemos relacionar la imagen con los conceptos de belleza y familiaridad implicados en lo siniestro, de acuerdo a la tesis de Trías. En una segunda observación podemos apreciar la vacuidad que caracteriza al escenario. Entre ella y las casitas que se divisan al fondo, el plano medio se compone de una superficie extensa de asfalto, y en esa parte apreciamos la presencia del citado coche. La ausencia de más personas provoca que la presencia de la chica resulte enigmática. Ella parece mirarnos, con un gesto curioso pero serio, la cabeza ligeramente inclinada, aparentemente molesta por el sol.

98 TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 54.



William Eggleston

Está detenida ligeramente por detrás de la fachada de ladrillos, junto a una contrastada línea blanca vertical, lo cual podría indicar cierta intencionalidad de no rebasar ese límite (¿Por azar? ¿Para ocultarse?). Pero es especialmente intrigante la luz anaranjada del atardecer o amanecer y la vacuidad del escenario, que nos presuponen a anticipar, como en la pintura de Böcklin, el advenimiento de algo oscuro. Si lo siniestro ha de estar velado, no pudiendo ser revelado, la belleza de esta imagen sólo podemos percibirla como siniestra cuando los elementos extraños o amenazadores se muestran tan sutilmente evocados. Si el límite siniestro se relaciona con el suspense narrativo, con una congelación que no permite escudriñar el desarrollo de los acontecimientos, podríamos pensar: ¿qué observa?, ¿por qué aquello que llama su atención coincide con nuestra posición?, ¿por qué está sola?, ¿por qué está siendo fotografiada en ese escenario?, ¿por qué nos ubicamos en el lugar de donde proviene la luz y ella parece retraerse de la misma? Abajo, a la izquierda, vemos proyectarse la sombra de quien, se supone, la está fotografiando. Dicho personaje, el sol y el espectador ocupan este espacio anterior, este “*espacio off*” que tanta importancia adquiere. El concepto de “*espacio off*” lo define Enrique Torán de la siguiente manera:

“Degas, inventor del gran angular, lo es también de lo que en cine se habría de llamar el *espacio off*, es decir, el espacio continuado fuera de los límites de la pantalla-ventana”⁹⁹.

Todas estas cuestiones irresueltas, y especialmente el *espacio off*, configuran un límite de incertidumbre que no se revela, preservando un posible efecto siniestro que dependerá de la subjetividad de cada espectador. Podemos deducir que Eggleston nos sitúa a través de esta fotografía en una extraña posición respecto al escenario y al personaje que sería -de acuerdo a

99 TORÁN, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Ed. Mitre. p. 92.

las palabras de Trías- *penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse*. Podríamos relacionar el aforismo de Rilke nuevamente con esta imagen: la belleza de la joven, la luz cálida y la familiaridad reconocible del escenario, podrían no ser más que el comienzo de lo terrible. Esta sospecha *desdeñaría con destrozarnos* si nuestros deseos temidos comparecieran en la realidad de la imagen. A través de esta imagen podemos vincular lo *siniestro* con la *intriga*, puesto que ambos coinciden en la idea de *incertidumbre*. Por ello, veremos cómo son potencialmente siniestras muchas imágenes escénicas y narrativas. Haremos hincapié en los factores que convergen en la narratividad implícita (en las presuntas acciones) en el apartado de *variables narrativas* del capítulo 4.

2.2-3. RELACIÓN DE LO SINIESTRO CON LO ABYECTO (J. KRISTEVA)

La hipótesis de Trías sobre lo siniestro difiere de la conceptualización sobre *lo abyecto* que podemos encontrar en los escritos de G. Bataille o de J. Kristeva. Sin propósito de abordar dichos ensayos en profundidad, creemos conveniente establecer las similitudes y oposiciones entre dichos conceptos siniestro y abyecto. Pues si bien conceptualmente podemos ver las diferencias relativamente claras, en los márgenes de la representación artística se produce cierta promiscuidad.

Lo abyecto es conceptualizado por la semiótica psicoanalista Julia Kristeva (Silven, Bulgaria, 1941) en *Pouvoirs de L` horreur* en 1981 (*Poderes de la perversión*). Etimológicamente, lo *abyecto* es lo rechazado, lo expulsado. Se trata de un concepto casi pasivo. Julia Kristeva reinterpreta el término enfatizando su carácter transgresor. El ensayo plantea que es “la repugnancia de lo animal en lo humano lo que marca la entrada en la cultura [...] Lo abyecto sería el ‘objeto’ de la represión primaria”¹⁰⁰ que luego será rechazado. Según Kristeva las leyes y prohibiciones referentes a la higiene, usos alimentarios, etc., tienen que ver con la necesidad de trazar límites simbólicos. Puesto que son prohibiciones o tabúes presentes en todas las religiones, su fin es aislar de cualquier contaminación, impedir todo lo que pueda perturbar un orden, un sistema, una cultura¹⁰¹. Como tendremos oportunidad de exponer en relación a la ambivalencia del tabú, a decir de Freud aquello que es censurado o prohibido es motivado en realidad por un deseo, que permanece a nivel inconsciente. “¿Qué necesidad de prohibir algo

100 KRISTEVA, J. (1998). *Los Poderes de la Perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

101 Kristeva halló en los orificios y fluidos contaminantes de la mujer algo más que una interpretación de los prejuicios tradicionales de la misoginia: la explicación de la expulsión de la mujer del orden simbólico.

si no es de algún modo deseado?”¹⁰². De ahí que lo abyecto se caracterice también por su ambivalencia, ahí donde se concentra su poder transgresor. En palabras de Kristeva, lo abyecto es “aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”. Lo abyecto toca la fragilidad de nuestros límites, la fragilidad de la distinción espacial entre lo que está dentro y lo que está fuera del ser; señala el límite de un orden y también su fragilidad, pues lo abyecto es aquello que amenaza su estabilidad.

J. Kristeva distingue entre la operación de *abjectar* y la condición de *ser abyecto*. La primera consiste en expulsar, separar, que es fundamental para conservar a la sociedad y al sujeto por igual. Por otro lado, ser abyecto es ser repulsivo, ser sólo sujeto lo suficientemente como para sentir esta subjetividad en peligro y por lo tanto corrosivo del sujeto y de su sociedad. Así, el sujeto encuentra sus excreciones como asquerosas y las expulsa, las esconde, las liquida, enviándolas a un no existir, a una abyección (fuera del ser) que es la misma condición de lo muerto, del cadáver, la abyección más extrema, porque es la desaparición absoluta del ser. Debido a su poder transgresor, la presencia de lo abyecto pone en debate el límite mismo que ha contenido el campo de lo permitido, de lo aceptado. La abyección se construye fundamentalmente en torno a la corporalidad.

“Lo abyecto está emparentado con la perversión (...). Lo abyecto es perverso pues no abandona ni asume una prohibición, una regla o una ley; pero las altera, corrompe; se sirve de ellas, las usa para mejor negarlas [...] Se lleva a cabo una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Prohibido y del Pecado, de la Moral y lo Inmoral”¹⁰³.

Retomando los ensayos estéticos de lo siniestro, este coincide con una noción de límite. Dicho límite permite sospechar algo íntimo y terrible, pero olvidado por medio de la censura. Se experimenta una sensación ambivalente cuando parece producirse en lo real una confirmación de esas presunciones y deseos. Lo siniestro por tanto sugiere sin revelar, en relación a las palabras de Trías, he ahí su condición de límite. Dicha incertidumbre apela a la subjetividad inconsciente generando sensaciones antagónicas. En estos términos podríamos calificar lo siniestro como una *puesta en ausencia*. Lo que falta o no se revela es lo que el sujeto elabora en su esfera inconsciente. El sentimiento al que se insta es la incertidumbre y la ambivalencia entre el deseo y el temor o espanto.

Respecto a lo abyecto, y en relación a obras artísticas que han sido inscritas en esta categoría estética, podríamos insinuar que se trata de una estética que *pone en presencia* aquello que en

102 FREUD, S. (1912). *Totem y tabú; Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*. LXXIV.

103 KRISTEVA, J. *Poderes de la perversión*. Op. cit. p. 23.

lo siniestro es reprimido y queda oculto. Si antes lo terrible deseado está velado y por ello es sólo presentido, en lo abyecto no se insta a la imaginación. El observador es sorprendido por una brutal intrusión siendo el principal sentimiento al que apela la repulsión. La figura o materia abyecta es mostrada en el umbral entre lo vivo y lo inerte, entre lo íntegro y lo fragmentado, entre lo humano y lo animal. A menudo se insta a la violencia, al sexo y/o a la desintegración física, excreciones y líquidos corporales que recuerdan la animalidad humana y su cualidad orgánica, por lo tanto destinada a perecer. La abyección es monstruosa. G. Cortés expone en su ensayo sobre lo monstruoso en el arte que lo abyecto se sitúa al otro lado de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales reposa el sueño de los individuos y la tranquilidad de las sociedades¹⁰⁴. Por eso, la transgresión de los límites, la informidad, en definitiva, la abyección se vuelve perturbadora al anticipar la fragilidad de la sociedad y la inexorabilidad de la muerte.

Lo abyecto apela a la inmoralidad sexual y a la perversión; a la alteración corpórea y a su descomposición. Lo abyecto comparte con lo siniestro su cualidad ambivalente. En lo siniestro dicha ambivalencia estriba sobre todo en el límite entre lo visto y lo que está por ver, entre lo familiar y lo extraño, lo presentido y lo temido. En lo abyecto la ambivalencia se concentra en los límites entre deseo y repulsión. Es la capacidad de fascinar y repeler lo que caracteriza a lo abyecto. De ahí que esté tan ligado a lo sexual. Por un lado, los órganos sexuales y excretorios coinciden en el cuerpo y en consecuencia se produce dicha ambivalencia entre deseo o fascinación y repulsión. Por otro lado, lo sexual no sólo ha sido un motivo tabú concebido como algo pecaminoso –especialmente en los dictados religiosos–, sino que además se considera peligroso por ser fuente de enfermedades. Por un lado sucio, por otro peligroso, por otro atractivo, y en el mismo acto copulativo se disuelven los límites del ser, en una abyecta unión con el Otro.

El sexo femenino, como tendremos oportunidad de exponer, se puede percibir también como algo no sólo abyecto –en tanto que ambivalente–, sino también enigmático y siniestro por su concavidad, y mágico por su capacidad de gestar vida. De ahí que la representación abyecta de la femineidad vaya a formularse a menudo a través de imágenes monstruosas relacionadas con la menstruación, la licuefacción o la vida intrauterina sugiriendo cualidades viscosas etc.

La abyección ha sido empleada artísticamente como una forma de subversión, un modo de transgredir las fronteras entre lo aceptado y lo censurado socialmente. Apelar a la abyección se convierte en una forma de transgredir los códigos éticos, de desestabilizar el orden social necesario. El arte tiene esa función sublimatoria que permite cuestionar o amenazar al orden sin corromperlo. En ocasiones dicha transgresión puede contribuir a la provocación en un tono irónico. Las obras de F. Bacon, D. Lynch o D. Cronenberg reflejan a través de la mutación orgánica la alteridad de la identidad y la progresiva disolución del ser humano hacia la muerte

104 G.CORTÉS, J.M. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama. p. 185.

y el triunfo de lo abyecto. Dicha abyección implica una vuelta a la animalidad, una involución, de alguna manera que puede sugerir el desorden o el caos social. Como resultado, lo repulsivo, lo repugnante, lo sucio y escatológico produce fascinación. También son representativas las obras de Kiki Smith y Paul Mc Carthy. La obra de Cindy Sherman oscila entre lo siniestro y lo abyecto y la abordaremos con posterioridad, ya que constituye uno de los mayores referentes de lo siniestro femenino. En 1993, la exposición *Arte abyecto: repulsión y deseo en el arte americano* en el Whitney Museum for American Art, sirvió de acta para esta nueva categoría que reinaría en el arte de la década de los noventa del siglo XX. Obras de Cindy Sherman, y Kiki Smith, Helen Chadwick, Gilbert and George, Paul McCarthy, Robert Mapplethorpe y Andres Serrano con su provocadora escatología y auténticas excrecencias y fluidos corporales, expresaban visualmente lo abyecto tal y como es conceptualizado por Julia Kristeva.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 250. 1992*

En la fotografía de Cindy Sherman de la serie *Fairy Tales* podemos observar un cuerpo abyecto, que transgrede diversas categorías como natural-artificial, íntegro-fragmentado, masculino-femenino, joven-anciano, seductor-repulsivo etc. La ambientación de la fotografía se caracteriza por una notable penumbra que se ve contrastada por el cuerpo que conforma una diagonal, marcando la inestabilidad de la composición. Dicho cuerpo yace desnudo sobre un manto de diversas cabelleras humanas, quizá reales o artificiales (pelucas). La figura está construida a base de simulacros de plástico: diversas prótesis -entre ellas los brazos- aparecen articulados. El pecho y el vientre de notables dimensiones conforman el torso de la figura. Bajo éste, otra prótesis ocupa el lugar de las caderas, que ostenta la amputación de las piernas. Dicha amputación no es real, pues se trata de un artificio o simulación del cuerpo, de modo que dicha disolución de categorías puede contribuir a cierto efecto perturbador, al burlar las

fronteras de lo real y lo fantástico. Protagonizando dicha parte aparece el sexo, rodeado de oscuro cabello, donde asoma un extraño elemento a medio camino entre natural o artificial: parece simular una sucesión en cadena de heces, con un brillo propio del plástico, y una forma más regular y perfeccionada. En su parte superior, la articulación de los brazos enmarca el rostro masculino envejecido, de sospechosa sonrisa y de cabellera cana y abundante, que se extiende sobre el suelo sugiriendo una seducción más típicamente femenina. La postura global del cuerpo nos presenta a esta figura como una Venus seductora, una Maja Goyesca, sin embargo, la extraña figura, lejos de agradar a nuestros sentidos, parece incomodarlos y perturbar nuestra razón a través de elementos que provocan paradojas estéticas: si se trata de un cuerpo repulsivo y desechado, dicha abyección es a la vez un artificio, porque está construido a base de simulaciones. Por otro lado, si se trata de un cuerpo abyecto –que repele mediante la sugerencia de elementos como las heces y el manto de pelo por ejemplo-, se enaltece paradójicamente mediante la insinuación que sugiere la postura de su cuerpo, con virtud de seducción. Y finalmente, aunque se trate de una ficción- simulacro de uno real- y por lo tanto, inanimado, nos desafía con aparente vitalidad a través de esa pretenciosa sonrisa burlando nuevamente nuestros límites éticos y estéticos. En conclusión, en esta imagen podemos advertir cómo en lo abyecto lo escatológico se funde con lo sexual y cómo diversas categorías culturales son transgredidas en una híbrida o abyecta fusión aunando seducción y repulsión, belleza y fealdad, juventud y vejez, feminidad y masculinidad, realidad y artificio, dentro y fuera, integridad y fragmentación, animado o inanimado, inofensivo o peligroso, residual o virtuoso, y finalmente, tétrico o cómico. Rebasar y fundir todas estas categorías produce en consecuencia el carácter transgresor y abyecto de la figura.

2.2-4. CONCLUSIONES PRELIMINARES

A modo de conclusión de la indagación estética sobre lo siniestro y estéticas colindantes como lo sublime o lo abyecto, proponemos condensar las ideas más relevantes que entresacamos de los citados autores:

Por su continuidad en lo siniestro, de la tesis de Burke consideramos importante, por una parte, la atribución de un poder a aquél objeto que sea causa de sublimidad. El objeto sublime sería poderoso y limitaría por ello con el terror. Esta idea se relaciona con lo siniestro ya que, en éste último, el objeto que lo causa es poderoso, pero su poder depende de la subjetividad del sujeto que lo contempla, luego se trata de un poder subjetivo. Por otro lado, esa experiencia estética descrita por Burke sería ambivalente porque produciría un *placer exquisito*. Burke experimenta lo sublime también como manifestación de la debilidad del hombre y de los límites del conocimiento sensible, en oposición a Kant. A decir de Burke, lo sublime de terror proviene de la

vastedad desconocida del mundo natural. En relación a esta idea, en lo siniestro se despierta la incertidumbre también sobre el sujeto mismo, la sospecha de la subjetividad como un abismo insondable. Burke describe esta sensación de horror asociable a la suspensión y a la incertidumbre intelectual producida en lo siniestro con el término *asombro* o *atonishment*, que define como un momento de suspensión, parálisis de la inteligencia, que viene a emparentarse con la *incertidumbre intelectual* que deduciría Jentsch en su indagación psicológica sobre lo siniestro. En relación a esta fractura intelectual, el concepto que desarrolla Burke sobre lo terrorífico asociado a la enajenación se relaciona estrechamente con lo siniestro enajenado: la concepción del infinito artificial, mecánico, que evoca esa repetición compulsiva. A decir de Jentsch, *tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos*. Burke hace hincapié también en la percepción enajenada producida por el vacío, lo incierto y la ceguera; y la percepción desbordada de los espacios inconmensurables como el abismo en profundidad, que se producen también en la cercanía y familiaridad de lo siniestro.

Al respecto de la tesis estética de Kant podemos destacar el giro que se produce del objeto al sujeto, es decir, el foco de lo sublime no estribaría en cualidades empíricas inherentes al objeto sino que se centra en la experiencia estética del sujeto, en la subjetividad de su percepción, y en la compensación que ofrece la Razón ante dicha amenaza. En ese sentido, se produce un paralelismo con lo siniestro, ya que lo que acecha no se encuentra en las situaciones ni en los objetos, sino en la experiencia subjetiva que tales situaciones despiertan en el sujeto, no ya amparadas por las ideas de la Razón, sino por el inconsciente del sujeto. Por otro lado, Kant vincula lo bello con lo ético. De acuerdo a la tesis de Trías, esta relación se opondría en lo siniestro, pues lo bello sería el comienzo de lo terrible –en concordancia con las palabras de Schelling-, luego lo bello no es ya desinteresado sino que pervierte la ética.

Al respecto de la relación entre Trías y Burke, si Burke relaciona lo bello con el placer y la complacencia, y lo sublime con el dolor y el desgarramiento -abriendo esa nueva vía ambivalente *delight* que involucra placer y dolor-, Trías vinculará esa ambivalencia o *delight* con lo siniestro, proponiéndolo como condición indisoluble de lo bello. Luego lo bello ya no sólo no es necesariamente bueno y domable, sino que su capacidad de producir placer sería, por el contrario, inseparable de su amenaza contenida. Trías pone así de relieve la ligazón entre lo bello y lo siniestro como cualidades inseparables, de modo que ambos serían condición del otro. Destacamos también la noción de *límite*, puesto que define lo siniestro como presentimiento de algo que está latente pero que no vemos porque está dentro de nosotros. Es decir, un dato externo -como una cordillera alpina en lo sublime- conecta con el inconsciente del sujeto, desatando esos miedos temidos que comparecerían en su percepción de la realidad, viéndose terriblemente mezcladas con la propia fantasía o imaginación. El concepto de límite podemos vincularlo con el suspense narrativo y la intriga, en tanto que lo siniestro permanece congelado en un momento de suspensión (o fractura de la razón) y anticipa la incertidumbre respecto al futuro. Lo siniestro coincide, según las ideas de Trías, con el momento previo o penúltimo

respecto a una revelación que no se produce pero se presiente como ambivalencia. Mantener el efecto siniestro tendría como condición esa ausencia o incertidumbre.

Al respecto de la vinculación entre lo siniestro y lo abyecto -tal y como es conceptualizado por Julia Kristeva-, se produciría una relación de oposición entre la citada *puesta en ausencia* generadora de incertidumbre en lo siniestro, que en lo abyecto se convierte, sin embargo, en una puesta en presencia. Es decir, en lo siniestro es una falta, o un elemento contradictorio el que pone en suspenso la razón del sujeto instándole a completar esa ausencia con su imaginación inconsciente. Por el contrario, en lo abyecto no hay vacío ni sospecha, no hay vacilación perceptiva: se pone en presencia un elemento transgresor. Del mismo modo que Trías establece un límite entre lo bello y lo siniestro, ese límite es aplicable al umbral entre lo siniestro y lo abyecto. Como ejemplo, el cadáver y el autómatas también son otredades expulsadas, *abyectadas*. Sin embargo, en determinadas circunstancias en las que se potencia su familiaridad o su atractivo, pueden resultar siniestras.

Revelar lo oculto supone la mitigación del efecto siniestro. Mostrar lo oculto, transgrediendo las normas categóricas e instando a la repulsión sería, en ese caso, abyecto. Lo siniestro nos enfrenta con nuestros fantasmas reprimidos por la ética. Lo abyecto nos enfrenta con nuestra animalidad negada. Ambos apelan, desde la sospecha y la repulsa, a enfrentarnos con esas esferas censuradas. Podemos destacar el concepto de ambivalencia, ya que es clave en las categorías que hemos abarcado: lo bello que esconde lo terrible, lo sublime que aunaría placer y dolor (desgarramiento por la sublimidad del espectáculo); lo siniestro, que a la vez que fascina o atrae, espantaría; y lo abyecto, que apelaría a la curiosidad morbosa –sexual-inseparable de lo repulsivo: allí donde el sujeto y el objeto parecerían indisolubles, donde la incertidumbre o la amenaza se vuelve corpórea. Podemos destacar, finalmente, cómo en lo sublime parece intervenir la grandiosidad o magnificencia; en lo bello el objeto es pequeño o de dimensiones abarcables; en lo siniestro, por lo tanto, se pervierte la familiaridad y cercanía de lo bello: es el *mal* camuflado en lo cercano y cotidiano. Es, también, una ausencia o extrañeza difícil de identificar que activa nuestras sospechas más temibles. Lo abyecto, no obstante, no se caracteriza por esa sutileza, ni por camuflarse en lo familiar, sino que irrumpe como enfermedad, tratándose de un cúmulo de contradicciones desafiantes que apelan al deseo voraz y a la repulsión, especialmente a través de la forma informe y la textura (el tacto viscoso, líquido etc.). Lo bello, lo sublime, lo siniestro y lo abyecto contienen un poder o, mejor dicho, el sujeto les atribuye un poder por ser capaces de despertar en él un sentimiento de debilidad e incertidumbre, enfrentándole con su ambivalencia fundamental: por un lado ética, que implica la pugna entre el *mal* secretamente deseado –o el deseo de transgredir- y el acatamiento del orden social y moral en beneficio del bien; y, por otro lado, ambivalencia ontológica, relativa a la animalidad o humanidad del individuo, que se relacionaría nuevamente con sus deseos innatos.

2.-3. LA DIMENSIÓN INCONSCIENTE DE LO SINIESTRO: CLAVES CONCEPTUALES

Procedemos, a continuación, a exponer los estudios psicológicos más significativos a propósito de lo siniestro. Si las indagaciones en términos de estética nos permiten concluir cómo el enunciado siniestro es recibido y experimentado, ahora la cuestión principal es saber qué acontece en las estructuras del sujeto, por qué se produce el enrarecimiento y la ambivalencia de sensaciones próximas a la enajenación. Lo siniestro es una categoría estética que apela al inconsciente, de modo que la indagación psicológica subyacente a dicha experiencia nos permitirá aplicar el conocimiento de dichas claves conceptuales al estudio de las imágenes.

2.3-1. LA INCERTIDUMBRE INTELECTUAL (E. JENTSCH)

El ensayo de Freud sobre lo siniestro tiene su punto de partida en el estudio del psicólogo alemán Ernst Jentsch publicado en 1906 bajo el título *Zur Psychologie des Unheimlichen*¹⁰⁵. En él extrae Jentsch como rasgo fundamental de lo siniestro la *Incertidumbre intelectual*. A decir de Jentsch, lo siniestro se produce ante el encuentro con lo novedoso, insólito. Freud sin embargo, concluye después que no todo lo nuevo ha de ser necesariamente insólito, y viceversa: que las situaciones aparentemente familiares o cotidianas en determinadas ocasiones también resultan extrañas.

El ensayo de Jentsch hace hincapié en la incertidumbre que se siente cuando, por ejemplo, nos asaltan dudas con respecto al carácter animado e inanimado de ciertas cosas y objetos. Se refiere concretamente a la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas y los autómatas. Asocia esta impresión de inquietud con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues a decir de Jentsch, “tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida”¹⁰⁶. Freud asociaría después esta incertidumbre con la creencia infantil en la vida de lo inanimado, creencia que también comparten tanto el pensamiento animista como supersticioso.

105 JENTSCH, E. (1906). *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Publicado en *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, 8.22 (195-98) y 8.23 (203-05).

106 FREUD, S. (1919). *Lo Siniestro*. CIX. En *Obras Completas*. Op. cit. p. 2488.

Las relaciones de ambigüedad entre lo vivo y lo inerte denotan una falta de facultades intelectuales en el sujeto. Este tiende a quedar sorprendido y desorientado ante aquello que, como en suspenso, escapa a su comprensión. Esto es lo que Jentsch designa *incertidumbre intelectual*, cuya reacción resultante es de perturbación. Esto sucede cuando la realidad parece contener un halo de ficción; cuando la razón parece haber perdido su capacidad de discernir entre lo vivo y lo inerte, entre lo real y lo artificial, o entre el sujeto y el objeto. Por otra parte, parece evidente la incertidumbre que genera la muerte, por lo que quizá todo lo que gira en torno a ella constituye una de las causas más significativas de lo siniestro. Esto se debe a que nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad. A decir de Freud, dos factores explican esta detención del desarrollo: “la fuerza de nuestras reacciones afectivas primarias y la incertidumbre de nuestro conocimiento científico”, dado que sostiene que “la biología aún no ha logrado determinar si la muerte es el destino ineludible de todo ser viviente o si sólo es un azar constante, pero quizá evitable, en la vida misma”¹⁰⁷.

Respecto de la incertidumbre intelectual que opera en lo siniestro, Burke ya vaticinaba que en lo sublime el sujeto queda suspendido ante aquello que lo supera. Aquello que es causa de sublimidad es acotado por una distancia sin cuya mediación la experiencia sería terrorífica. Esta suspensión de facultades a la que se refiere Burke se relaciona estrechamente con la incertidumbre intelectual que describe Jentsch. Así como en lo sublime lo que acecha contra la seguridad del individuo es poderoso y desmesurado, _ante la experiencia de lo siniestro las relaciones de poder entre *sujeto y objeto* generan incertidumbre. Lo poderoso, lo acechante, o no está claramente determinado o es ambiguo. Dicha ambigüedad es a menudo provocada por la incertidumbre que se traduce en términos de *acción-inacción*. Es decir, *animación-inanimación*. Por lo general, se atribuye vida a un elemento que puede constituir una amenaza. En lo siniestro esta ecuación se invierte y es, sin embargo, la congelación de la acción la que parece estar del lado de lo siniestro. La duda no sólo estriba en la cualidad viviente o no del objeto o figura, sino que se produce una sensación de captura o quiebre de la temporalidad. Dicha parálisis conduce a obliterar la razón y la percepción vacila ante la imaginación, y la posible aparición de fantasmas olvidados. La ausencia de movimiento, como la vacuidad y la invisibilidad producen en el individuo una sensación de indefensión que activa el miedo, como preparación previa a una posible amenaza.

El legado de Jentsch es especialmente relevante en nuestra investigación. Esto se debe a que esta incertidumbre es un atributo característico de la representación siniestra de la feminidad. Quizá se deba a que la *pasividad* ha sido históricamente atribuida al género femenino, como uno de los rasgos inherentes a su carácter o conducta. De modo que dicha inacción es causante del efecto siniestro cuando conduce a la sospecha de una posible revelación. De ahí

107 Idem, p. 2498.

que las representaciones de mayor efecto siniestro se sitúen en el umbral entre la vida y la muerte, la animación y la inanimación, lo natural y lo artificial, puesto que esta disolución de fronteras anticipa una inquietante vacilación: lo conocido extrañado se vuelve enigmático y amenazante. Asimismo, Jentsch declara que si uno quiere desentrañar la esencia de lo siniestro, es mejor que no cuestione lo que es, sino que investigue acerca de los efectos psicológicos que la sensación de lo siniestro provoca: qué sucede en las estructuras psíquicas del sujeto para que se produzca la sensación de lo siniestro¹⁰⁸. Partiendo de esta premisa conceptual de Jentsch, la investigación freudiana se embarca en una indagación de tipo estético. Se compromete con el estudio de los sucesos y experiencias que suscitan esta sensación, a la par que comprueba que la propia indagación lingüística le conduce a la misma conclusión: a la ambivalencia de lo extraño y familiar, que se percibe como producto del encuentro con lo censurado u oculto.

Podemos concluir al respecto de la conceptualización de lo siniestro de Jentsch que se destaca por la incertidumbre intelectual, que hemos relacionado con el *atonishment* de Burke: el sujeto queda suspendido ante la percepción de una sutil rareza o contradicción, produciéndose un quiebre de la razón y una relación de ambigüedad entre el objeto –y su poder- y la subjetividad del sujeto. A decir de Jentsch, la duda siniestra más destacada se traduce en términos de acción-inacción, debido al enigma que contienen los estados de aparente ausencia, que tienen como condición latente su presumible revitalización. La congelación de la acción se relaciona así con el límite de Trías, siendo penúltima respecto a una revelación que no llega a producirse. Se produce incertidumbre en torno al poder y, por consiguiente, en torno a los roles de dominancia y dominación entre el objeto inanimado y el sujeto.

108 JENTSCH, E. (1906). *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Op. cit. p. 3.

2.3-2. LA AMBIVALENCIA Y EL RETORNO DE LO REPRIMIDO (S. FREUD)

“*Unheimlich* es todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado” (Schelling)

Una de las grandes aportaciones al estudio de lo siniestro se debe al interés de Freud por los sentimientos de índole negativa como los estados de trauma, miedo y angustia. Su adentramiento en el terreno de la estética obedece a su posible aplicación en el tratamiento del psicoanálisis. Este estudio inicial ve la luz con la publicación del ensayo *Das Unheimliche (Lo siniestro)* en 1919. Freud emprende su investigación reconsiderando las hipótesis arrojadas por Jentsch, y realiza a continuación un exhaustivo estudio lingüístico que desemboca en los conceptos clave de *la ambigüedad* y *la ambivalencia*. Freud deduce que el término se refiere en las distintas lenguas a todo lo que se relaciona con lo oscuro, el infortunio, el mal agüero y a todo lo angustioso en general; quedando abocado a todo aquello que resulta de alguna manera ajeno o extraño. Freud concluye entonces que lo siniestro no hace referencia como apuntaba Jentsch a la incertidumbre de lo desconocido o insólito, sino a la incertidumbre que se desprende de lo familiar o conocido cuando resulta extraño o misterioso. Por lo tanto, siniestro es un concepto que, tanto en su fundamentación lingüística como sensible, se caracteriza por su efervescente ambigüedad. Freud se propone entonces averiguar el siguiente problema: ¿Bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras? Retrocedemos entonces al aforismo de Schelling citado al comienzo del capítulo, donde se dice que “*Unheimlich* es todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado. Sería entonces siniestro aquello que acaso fue familiar a la vida psíquica y ha llegado a resultar extraño e inhóspito”¹⁰⁹. La siguiente cita de Trías concentra con lucidez la idea anterior:

“Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad. (...) Produce, pues, el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido”¹¹⁰.

Trías nos introduce así en el concepto de ambivalencia entre desear y temer. El umbral entre las esferas consciente e inconsciente experimenta como ambivalentes dichos deseos que son invertidos activando simultáneamente el displacer. Por lo tanto, podemos concebir lo siniestro como algo oculto que ha salido a la luz, en tanto ha salido de la represión (o inconsciente) donde convergen simultáneamente las tendencias del *Ello* y las imposiciones morales del *Superyó*. Se produce entonces un choque o ambivalencia afectiva cuya causa no llega a revelarse visible ni se

109 TRÍAS, E., Op. cit. p. 45.

110 TRÍAS, E., Op. Cit. p. 47.

experimenta de forma totalmente consciente. Nosotros sostenemos la idea de Eugenio Trías que defiende que lo siniestro ocupa la condición de límite y el tiempo de incertidumbre. De ahí que no llegue a revelarse, sino que su fuerza reside en que permanece latente a modo de aterradora sospecha. Rebasar el umbral de dicha incertidumbre destruiría el efecto estético.

Freud distingue dos tipos de represiones de los que procede el sentimiento de lo siniestro: *El retorno de un complejo infantil reprimido* y *el retorno de una convicción primitiva superada*. Propone como ejemplo del primero el complejo de castración, que puede ser animado a través de la visión de una amputación, o de la repetición de ciertas figuras¹¹¹. Y como ejemplo del segundo la creencia en la resurrección de los muertos:

“Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”¹¹².

Las convicciones primitivas superadas se fundan en el concepto de *animismo*. Según Freud, en el sentido estricto de la palabra, el animismo es la teoría de las representaciones del alma; y en el sentido amplio, la teoría de los seres espirituales en general¹¹³. El animismo es el sistema intelectual que caracteriza al pensamiento mitológico que antecede al sistema religioso y científico. Se caracteriza por la omnipotencia de fuerzas que gobiernan el universo. Según la teoría psicoanalítica, el material inconsciente se proyecta en el exterior. De ahí que los pueblos primitivos poblaran el mundo de un infinito número de seres espirituales, a los cuales atribuyen la causa de todos los fenómenos naturales y por los que creen animados no sólo el reino vegetal y el animal, sino también el mineral, en apariencia inerte. Los primitivos creen que las personas contienen almas que pueden abandonar su residencia, son independientes de los cuerpos¹¹⁴. ¿Cómo llegaron los hombres primitivos a esta concepción singularmente dualista en la que reposa el sistema animista? En palabras de Freud, se supone que fue por la observación de los fenómenos del reposo con el sueño y la muerte; y por el esfuerzo de explicar tales estados, *tan familiares a todo individuo*¹¹⁵. De dicho problema surgiría después, una vez superada dicha concepción mítica, el carácter siniestro de los estados oníricos, las sombras y las imágenes reflejadas en los espejos. Por ejemplo, las esculturas o cuadros que cobran vida, o que son personas vivas atrapadas, están muy presentes en los cuentos fantásticos. Sin embargo, los

111 En el estudio del cuento de Hoffmann “El hombre de la Arena” se refiere a la figura reiterada de Copelius, que parece reencarnar dicho conflicto con su padre.

112 TRIAS, E., Op. cit. pp. 47-48.

113 Se distingue además el *animatismo*, o sea la doctrina de la vivificación de la Naturaleza, que se nos muestra inanimada.

114 FREUD, S. (1912-23). *Totem y Tabú*. LXXXIV. En Obras Completas. Op. cit. p. 1795.

115 Recordamos cómo Jentsch ubicaba como causa de lo siniestro el carácter inanimado de las personas o la pasividad de ciertos objetos que parecieran cobrar vida.

cuentos que asumen este tipo de acciones con naturalidad se situarían en el terreno de lo maravilloso. Lo siniestro necesita de la incertidumbre de lo real-percibido para generar desasosiego. Estas imágenes nos confrontan con la idea de la omnipotencia y con la capacidad del alma de transitar de un espacio u objeto a otro.

La tesis antropológica del escocés James George Frazer¹¹⁶ sobre la mente mágica del ser humano primitivo y su relación con las creencias religiosas, postula una división de las prácticas mágicas según el principio que trata de seguir la mente salvaje. Diferencia así la magia *homeopática* -la que trata de que lo semejante produzca lo semejante- y la magia *contaminante* o *de contagio*, siguiendo el principio de que las cosas alguna vez estuvieron juntas y al separarse tienen tal relación mágica que lo que se la haga a la una lo sufrirá la otra. Ambas esferas de la magia están comprendidas bajo el nombre general de *magia simpática* o *simpatética* (en el original inglés *sympathetic*) ya que en las dos se supone que las cosas interactúan a distancia mediante una *relación secreta*, una mutua simpatía. En esta idea parece concentrarse el principio del animismo y constituye una de las fuentes o causas primordiales de la experiencia siniestra, puesto que el sujeto se enfrenta a situaciones que parecen confirmar esa anterior creencia animista: la presunta simpatía o fuerza sobrenatural entre ciertos objetos, actos o personas. Esta es la base conceptual en la que se funda el pensamiento supersticioso.

Sobre esta misma idea de unión se funda el concepto de la independencia *alma-cuerpo*, puesto que la separación de ésta no evita su relación de unión o simpatía. Frazer sostiene que uno de los mitos más antiguos en este sentido es el que denomina "*alma externada*", vinculado con la muerte y la resurrección, que encontramos en los mitos y cuentos que sobreviven. Tal y como afirma el psicoanalista Nicolás Abraham, dichos fantasmas sobreviven porque nuestro inconsciente se niega a enterrarlos. Quizá subyace a dicho nihilismo inconsciente el intento de desafiar a la mortalidad que la humanidad se resiste a aceptar. Es precisamente nuestro inconsciente el que nos proporciona la esperanza ambivalente de la continuidad de vida de nuestras almas más allá de la muerte, pero en su reverso negativo es también responsable de activar nuestra sensación de lo siniestro ante situaciones proclives al despertar de fantasmas en los que hemos dejado de creer, aunque sólo parcialmente. Hemos dejado de creer en la posibilidad mágica de fuerzas que proporcionan poderes en vida y aseguran la supervivencia más allá de la muerte; pero nuestro inconsciente, como el salvaje, se aferra a dicha idea en favor de su subsistencia. Y es precisamente ante la aparente aflicción de fantasmas o fuerzas siniestras que experimentamos dicha contradicción ambivalente: nuestra razón se convierte en un velo que no nos ofrece la seguridad que depositábamos en ella. A su vez, dicha posibilidad produce un halo de placer, ante la curiosidad esotérica de la posibilidad de vida más allá de lo conocido o tangible.

116 FRAZER, J. G. (2011). *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Concluyendo lo anteriormente expuesto, para Freud ese retorno de lo reprimido que arraiga en el animismo genera una ambigüedad ansiosa en el sujeto, una contradicción tal y como acabamos de exponer, que es producida por los principales efectos de lo siniestro: (1) una falta de distinción entre lo real y lo imaginado (2) una confusión entre lo animado y lo inanimado, que relacionamos con las fuerzas simpáticas de unión, de cuya impresión los maniqués, las muñecas, las figuras de cera y los autómatas son activadores; (3) la usurpación del referente por el signo o de la realidad física por la psíquica, que se fundaría en la idea de la *omnipotencia de pensamiento* y en sus fuerzas mágicas (4) Las casualidades más increíbles entre el deseo y su cumplimiento, la recurrencia más misteriosa de experiencias similares en un lugar específico o en una fecha específica, las visiones más engañosas y los ruidos sospechosos. En definitiva, elementos y situaciones que parecen perturbar en el sujeto su facultad de discernir entre lo fantaseado y lo real y que anticipan una sensación de descontrol en el sujeto. Este queda suspendido ante esas presuntas fuerzas ingobernables que se perciben como siniestras señales de fatalidad.

Podemos así proponer, a modo de síntesis de lo expuesto, que el encuentro con lo siniestro produce el *retorno de lo reprimido*, encuentro que causa la inquietante extrañeza en lo familiar, determinada por incertidumbre intelectual y ambivalencia afectiva. Lo que provoca los efectos de la suspensión de la razón y un sentimiento ambivalente que bascula entre la fascinación y el espanto.

INCERTIDUMBRE INTELECTUAL + AMBIVALENCIA AFECTIVA



SUSPENSIÓN DE LA RAZÓN + FASCINACIÓN-ESPANTO

De esta afirmación puede comprenderse la profundidad psicológica del sentimiento, que suscita la amenaza de enajenación. La incertidumbre intelectual caracteriza a los estados psicóticos y en la ambivalencia afectiva se funda el diagnóstico de la esquizofrenia. Cuando dichos estímulos se experimentan en grado leve –en sujetos que carecen de enfermedades psíquicas- se produce el efecto general de lo siniestro, que variará en cada sujeto. A continuación expondremos la importancia que posee la ambivalencia afectiva en la experiencia estética de lo siniestro, cuya fundamentación la encontramos en el campo de estudio de la psicología.

2.3.2-1. LA AMBIVALENCIA AFECTIVA

“El ser humano se proyecta en una estructura de oposición donde coexiste el placer por las pulsiones de destrucción con la necesidad de seguridad”¹¹⁷.

El término *ambivalencia* fue desarrollado por el psiquiatra suizo Bleuler¹¹⁸. Bleuler considera el concepto de ambivalencia en tres terrenos: *Volitivo (Ambientendenz)*. Por ejemplo, *el individuo quiere al mismo tiempo comer y no comer. Intelectual: el individuo enuncia simultáneamente una proposición y su contraria; y Afectivo: ama y odia en un mismo movimiento a la misma persona*. Bleuler considera la ambivalencia como uno de los síntomas cardinales de la esquizofrenia, pero reconoce la existencia de una ambivalencia normal u ordinaria. Termina por privilegiar a la ambivalencia afectiva, y en ese mismo sentido se orienta el empleo freudiano del término. La experiencia de lo siniestro se caracteriza por dicha ambivalencia sensible. Las raíces más hondas de esta dualidad constituyen uno de los enigmas de la psicología, que induce a Freud a la reformulación de la teoría de los instintos¹¹⁹.

La ambivalencia se descubre sobre todo en ciertas enfermedades (psicosis, neurosis obsesiva), así como en ciertos estados (celos, duelo); y caracteriza algunas fases de la evolución de la libido en las que coexisten amor y destrucción del objeto (*fases sádico oral y sádico anal*)¹²⁰. Para K. Abraham¹²¹, la ambivalencia aparecería en la *oralidad sádica o canibalística*, que implica hostilidad hacia el objeto. Luego el niño aprende a preservar su objeto de la destrucción, debido a las exigencias del *yo* y del *principio de realidad*.

En la obra de Melanie Klein también es determinante la noción de ambivalencia. Según la autora la pulsión es desde un principio ambivalente: el amor por el objeto no puede separarse de su destrucción; la ambivalencia se convierte entonces en una cualidad del objeto contra la cual ha de luchar escindiéndolo en *objeto bueno*, y *objeto malo*. Parece ser intolerable un objeto ambivalente que fuera a la vez idealmente bienhechor y profundamente destructor.

117 G. CORTÉS, J.M., Op. cit. p. 39.

118 BLEULER, E. (1910). *Vortrag über Ambivalenz*. En Zentralblatt für Psychoanalyse, 1, 266; *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Leipzig und Wien, 1911. Esp., Demencia Precoz, Paidós.

119 FREUD, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. CX. En Obras Completas. Op. cit.

120 LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. (1983). *Diccionario de Psicoanálisis. (Vocabulaire de Psychanalyse, 1968)*; Barcelona: Labor. p. 21.

121 ABRAHAM, K. (1924) *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*, Fr. II, 276.

Por lo cual el concepto de ambivalencia inherente a la experiencia del sujeto se proyecta, según Klein, en el objeto.

Estas aportaciones conducen a la presuposición de que la ambivalencia afectiva es producto de una dualidad instintiva. Es decir, que el sujeto se confronta desde su nacimiento con instintos que se conducen en direcciones opuestas. Hasta entonces la teoría freudiana sobre los instintos se fundaba en el objetivo de la supervivencia y pasaba por el principio del placer. Oponía instintos de *autoconservación* a los de *conservación de la especie*. Freud plantea en *El problema económico del masoquismo* que existen, sin embargo, diversas causas que parecen contradecir este principio de placer y que acontecen en la vida psíquica del sujeto¹²².

“¿Cómo derivar el instinto sádico dirigido al daño del objeto, del “eros” conservador de la vida? La hipótesis más admisible es la de que este sadismo¹²³ es realmente un instinto de muerte, que fue expulsado del Yo por el influjo de la libido naciente; de modo que no aparece sino en el objeto”¹²⁴.

De este modo, Freud reconsidera el sentido de ese instinto de destrucción. Según su teoría, el *masoquismo* que le conduce a replantear la teoría antecede al *sadismo*. Es decir, la moción de destrucción va dirigida al propio sujeto (*masoquismo originario*), pero la libido interviene en favor de la supervivencia desviando tal impulso hacia el objeto (*sadismo secundario*). Deduce que esta es la contrapartida del instinto de supervivencia, que pretende frenar la pulsión destructora, convirtiéndola en placer. De ahí que el instinto de destrucción se convierta, según su hipótesis, en pulsión libidinosa.

“En los seres pluricelulares la libido sale al encuentro de la pulsión de muerte o destrucción que tiende a desintegrar este organismo celular y a conducir cada organismo elemental (cada célula) al estado de estabilidad inorgánica (...). Su misión (la de la libido) consiste en volver inofensiva esta pulsión destructora, y se libera de ella derivándola en gran parte hacia el exterior, dirigiéndola contra los objetos del mundo exterior. Parte de esta pulsión se pone directamente al servicio de la función sexual, donde desempeña un papel importante”¹²⁵.

Por otro lado, una de las causas que le conduce a considerar la pulsión de muerte es *la compulsión de repetición*. A decir de Freud, esta contradice el principio del placer. Recordamos ahora cómo Burke señala el impulso de repetición propia de la demencia como un rasgo de lo sublime. Este concepto de la repetición compulsiva suscita controversias porque se le pueden

122 Freud encontraría además de esta ambivalencia que se produce en la primera infancia otras causas que le conducen a hallar otra pulsión antagónica a la pulsión de vida. Entre las diversas causas se encuentran las repeticiones en las neurosis de guerra, las repeticiones de los niños en el denominado juego “fort-da” así como otros casos que contradicen la teoría del principio del placer.

123 Se entiende por sadismo a la violencia ejercida contra una persona distinta como objeto.

124 FREUD, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. CX. En Obras Completas. Op. cit. p. 2535.

125 FREUD, S. (1915). *Los instintos y sus destinos*. LXXXIX. En Obras completas. Op. cit.

atribuir funciones opuestas: por un lado, perpetuar el placer reiteradamente, o bien convocar un displacer que contradice la teoría primera¹²⁶. Por lo tanto lo que parece a todas luces evidente es que esta compulsión a la repetición entraña ambivalencia. Recordamos también que Jentsch asocia la impresión de lo siniestro con la inquietud que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia. En palabras de Jentsch, *tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida*. Freud reconoce en el estudio de lo siniestro que la compulsión de repetición es inherente a la vida psíquica y que contradice el principio del placer. Es en ese punto donde funda lo que denomina *compulsión de destino*, y que produce al experimentarse la sensación de lo siniestro:

“La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva) (...) provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio del placer; Un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que aún se manifiesta con nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico. (...) Se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”¹²⁷.

Freud rebate su teoría inicial con la hipótesis de una nueva relación instintiva: dos pulsiones antagónicas que conviven luchando entre sí. Freud publica esta reformulación en *Más allá del principio de placer (Jenseits des Lustprinzips, 1920)*, un año después de su publicación sobre lo siniestro. La nueva ecuación opondría *pulsiones de vida o Eros y pulsiones de muerte (o destrucción)*. La dicotomía anterior –instintos de *autoconservación* y de *conservación de la especie*- se incluiría ahora en el primer grupo *Eros*. Según esta teoría, la ambivalencia afectiva se fundaría en la propia vida instintiva. Dicho par antitético se hallaría en la dualidad *actividad-pasividad*: tendencia a la acción y a la unión (vida o Eros por medio de la libido) y a la inacción o disolución (muerte). En líneas anteriores hemos mencionado cómo la incertidumbre intelectual propuesta por Jentsch se traduce en términos de acción-inacción, siendo esta última –la inacción o pasividad- la mayor causa de inquietud, puesto que el sujeto queda suspendido ante un quiebre o captura espacio-temporal. Si tenemos en cuenta que el pensamiento animista confiere a lo inanimado (por lo tanto inmóvil) la cualidad de viviente y la posesión de un alma, entonces se incrementa la potencialidad de lo inmóvil de apelar al sentimiento siniestro. Retomando la teoría de los instintos, el concepto *Eros* y el *instinto de*

126 Es decir, por un lado, puede experimentarse como señales inexorables anunciadoras de un destino aciago: como reiteraciones que retrotraen al sujeto a una situación angustiosa. Pero por otro, la repetición parece estar comprometida con el principio del placer, pues es tendencia humana la de reiterar las acciones placenteras, como sucede en los estados de demencia, autismo, o diversos trastornos psíquicos.

127 FREUD, S. (1919). *Lo siniestro*. CIX. En Obras Completas. Op. cit. p. 2496.

destrucción no se debe asumir de forma literal, sino que el primero hace referencia al impulso vital y el segundo a la distensión de los instintos¹²⁸ y restauración de sus estados *previos*.

“El primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, la unión. El instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones (...) Su fin último es el de reducir lo viviente al estado inorgánico. (...) Si admitimos que la sustancia viva apareció después que la inanimada, originándose de esta, el instinto de muerte se ajusta a la fórmula mencionada, según la cual todo instinto perseguiría el retorno a un estado anterior”¹²⁹.

La noción de *Nirvana*¹³⁰ sugiere una profunda ligazón entre el placer y la aniquilación, razón por la cual Freud relaciona dicho principio –tomado de la psicoanalista inglesa Barbara Low- con la noción de *pulsión de muerte*. La escuela de Melanie Klein también reafirma con toda su fuerza el dualismo de las pulsiones de muerte y pulsiones de vida. Atribuye incluso un papel fundamental a las pulsiones de muerte desde los comienzos de la existencia humana, no sólo en la medida en que están orientadas hacia el objeto exterior (recuérdese la fase sádico oral), sino también en cuanto operan en el organismo y dan lugar a la angustia de ser desintegrado y aniquilado. Melanie Klein contradice la idea de Freud de no considerar el miedo a la muerte (o miedo por la vida) como ansiedad primaria.

“Según las observaciones analíticas de Melanie Klein, existe en el inconsciente un temor a la aniquilación de la vida¹³¹. Si se toma en consideración la existencia de un instinto de muerte, entonces la autora supone que hay en las capas más profundas de la mente una reacción a este instinto en la forma de temor a la aniquilación de la vida”¹³².

Por lo tanto, el instinto de destrucción se externaliza a través de la libido, pero en tanto en cuanto permanece en el interior se invierte provocando la angustia de ser aniquilado. Si bien esta reformulación de la teoría de las pulsiones ha suscitado gran controversia y no parece factible demostrar su vigencia, podemos considerarla sólo en términos especulativos, puesto que nos permite comprender la profundidad inconsciente de la ambivalencia afectiva, que caracteriza también la experiencia de lo siniestro. Si tomamos en consideración que tal instinto

128 Freud denomina instintos a las fuerzas que se suponen tras las tensiones causadas por las necesidades del ello. El poderío del ello expresa el verdadero propósito vital del organismo: satisfacer sus necesidades innatas.

129 FREUD, S. (1915). *Los instintos y sus destinos*. LXXXIX. En *Obras Completas*. Op. cit. p. 3382.

130 Según el Diccionario del psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (Op. cit. p. 295) el término designa *la tendencia del aparato psíquico a reducir las excitaciones, manteniéndolas en un cierto grado. El término “nirvana”, difundido en occidente por Shopenhauer, está tomado de la religión budista, en la cual designa la “extinción del deseo humano, la aniquilación de la individualidad, que se funde en el alma colectiva, un estado de quietud y felicidad perfectas.*

131 Esta deducción se alumbra en *Inhibición, síntoma y angustia*.

132 KLEIN, M. (1996). *Sobre la teoría de la ansiedad y la culpa* (1ª ed. 1948) en *Obras Completas*. Tomo III.

de muerte tenga como fin el retroceso a un estado inorgánico -que no se siente displacentero sino que apacigua las pulsiones-, entonces podría activar la impresión de lo siniestro aquella imagen o escena que nos recuerde parcialmente este instinto de congelamiento. Nos referimos a aquellos motivos en el umbral de lo animado-inanimado que conducen a la idea de Jentsch de la incertidumbre intelectual. Las figuras inmóviles y los paisajes congelados al capturar y suspender el tiempo parecen ocultar hipotéticos procesos automáticos -comprometidos con la pulsión de destrucción- subyacentes a dicha paralización. La congelación de estas figuras y escenarios podría activar ese deseo por la estabilidad inorgánica, de modo que se activarían simultáneamente el placer y el espanto: el sujeto proyectaría su propia tendencia hacia la distensión de las pulsiones, de modo que ese encuentro –en grado plácido e hipnótico- también se transformaría en espanto en favor de la libido vital.

Entre las acepciones que Freud recoge sobre el término *unheimlich* aparece una que hace referencia al carácter siniestro de lo inmóvil: *Inmóvil como una figura unheimlich*. Cabe suponer que si la atracción por la congelación inorgánica activa esa predisposición a apaciguar las pulsiones, en cuanto tal pulsión se hiciera parcialmente consciente activaría automáticamente un temor profundo (en relación a las líneas de M. Klein): es ahí donde emergería con fuerza lo siniestro, proyectado sobre la figura, objeto o escena inmóvil. Por otro lado, la propia inacción puede incitar al deseo censurado de destrucción que veíamos en la primera infancia en relación con el objeto en tanto que la pasividad del objeto podría sugerir también debilidad o consentimiento, activando dicho instinto. Sin embargo, si la moción de destrucción aflorara, generaría (por intervención del yo y el super-yo) automáticamente una conversión libidinosa que apaciguaría el displacer moral. En consonancia con este proceso se produce también la ambivalencia afectiva en lo siniestro, en el conflicto entre las esferas del *Ello* o instintos inconscientes y el *Superyó*, o los deberes morales.

Vemos que la idea que subyace a este conflicto instintivo es la ambivalencia. No estamos legitimados a afirmar o rebatir la teoría sobre los instintos. Únicamente nos es posible relacionar la ambivalencia de lo siniestro con tal conflicto, puesto que en efecto, situaciones que despiertan el sentimiento de lo siniestro coinciden con la descripción de la tendencia a lo inorgánico desarrollada por la escuela freudiana. Por último, dicha tendencia hacia la pulsión destructiva parece estar teñida de erotismo, ya que es por la intervención de la libido que se dirige al exterior. De ahí que la amenaza de muerte o destrucción ficticia que se produce en lo siniestro pueda provocar un placer morboso o libidinoso; de igual modo que la posibilidad ficcional de desatar el impulso de destrucción puede generar placer erótico a la vez que espanto¹³³. Respecto a esta relación entre erotismo y muerte, el surrealismo se nutrió fundamentalmente de esta ambivalencia, especialmente desde las aportaciones teóricas de Bataille y Breton. Cabe destacar las categorías *bretonianas* de lo *erótico-velado* y lo *explosivo-fijo*¹³⁴. Dichos conceptos se basan

133 FOSTER, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

134 FOSTER H., Op. cit. p. 66.

en la idea de lo inmóvil y lo inanimado, y son vinculados con la pulsión de muerte. Hal Foster denomina dichas categorías como señales siniestras¹³⁵. Lo *erótico-velado*, a decir de Foster, resulta siniestro sobre todo a causa de su estado *in/animado*, porque alude al predominio de la muerte. Lo *explosivo-fijo* es siniestro sobre todo en su *estado in/móvil*, porque alude a la autoridad de la muerte, al conservadurismo que domina las pulsiones. Lo explosivo-fijo entraña una caducidad de movimiento. Como ejemplo de lo *erótico-velado* Foster propone una fotografía de un tren abandonado durante años y devorado por la vegetación. Como ejemplo de lo *explosivo-fijo*: una foto de una bailarina de tango, congelada en mitad de un giro con el cuerpo y el vestido borrosos por el movimiento. En palabras de Foster:

“En el primer ejemplo la naturaleza es vital pero inerte: crece, pero disfrazada de muerte. Lo erótico-velado (...) en el fondo se trata de una huella siniestra de un estado anterior, es decir, la compulsión a volver en última instancia a una condición inanimada [...] Lo explosivo-fijo, o la realidad convulsionada por un shock, (...) el sujeto suspendido repentinamente por efecto fotográfico (...): el disparo que lo detiene es una siniestra imagen adelantada de la muerte”¹³⁶.

En relación a la fotografía como huella de muerte, R. Barthes escribe que ante una cámara: “No soy ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que se está convirtiendo en objeto, luego experimento una micro-versión de la muerte: de veras estoy convirtiéndome en fantasma [...]”¹³⁷. La descripción de Barthes relaciona la congelación fotográfica como antesala o predestinación de muerte y objetalización del individuo, sensaciones subjetivas determinantes en el efecto siniestro. Para concluir lo expuesto, merece ser reafirmada nuevamente la idea de que el umbral entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo animado y lo inanimado, lo real y lo imaginado-sospechado producen el efecto de inquietud ambivalente propia de lo siniestro. Esto se debe no sólo a la incertidumbre intelectual generada sino a la profunda ambivalencia que desata el retorno de lo reprimido. La dualidad afectiva resultante se concentra en deseo y temor; atracción y repulsión. En dichas manifestaciones encontramos dos causas fundamentales de lo siniestro: por un lado, la ambivalencia que suscita la inmovilidad, y que recuerda ese conflicto pulsional. Por otro lado, la sugestión de la repetición compulsiva retornaría de la represión mediante *desplazamiento*¹³⁸: la repetición compulsiva se traduce en congelación quedando oculta tras la apariencia estática. El término desplazamiento es significativo en el psicoanálisis, en tanto implica una transferencia del contenido deseado pero

135 FOSTER, H., Op. cit. p. 66.

136 FOSTER, H., Op. cit. p. 70.

137 BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida*. (7 ed.). Madrid: Paidós.

138 Según el Diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (1987, p. 98) El desplazamiento consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno, que se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo general, en toda formación del inconsciente.

reprimido. Este se produce especialmente en la vida onírica, pero también es característico de diversos estados de neurosis. El lingüista Roman Jakobson¹³⁹ relaciona los mecanismos inconscientes descritos por Freud con los procedimientos retóricos de la metáfora y la metonimia. Jakobson relaciona el *desplazamiento* con la *metonimia*, en la que interviene la ligazón por *contigüidad*, mientras que el *simbolismo* correspondería a la dimensión metafórica, en la que impera la asociación por *semejanza*. Lacan, recogiendo y desarrollando estas indicaciones, asimila el *desplazamiento* a la *metonimia* y la *condensación* a la *metáfora*¹⁴⁰. Freud desarrolla en su *Interpretación de los sueños* la tesis que defiende la existencia de una retórica onírica cuyo fin sería la ocultación del contenido inconsciente, censurado, por medio de dos recursos fundamentales: *la condensación y el desplazamiento*. Trías, por su parte, deduce que lo siniestro se efectúa a través de mediación o transformación de carácter metafórico y metonímico, sin el cual se destruiría el efecto estético, y por lo tanto considera límite del mismo. Concluimos, por lo tanto, que lo siniestro aparece, tanto en su psicología como en su representación, mediatizado a través de diversos procedimientos de desplazamiento que lo ocultan y lo camuflan. Lo temible aparece así también como deseable: “el deseo humano se halla fundamentalmente estructurado por las leyes del inconsciente y constituido como metonimia”¹⁴¹. En relación a esta idea, tendremos ocasión de demostrar cómo el enunciado visual siniestro se nutre de recursos retóricos basados en el desplazamiento: especialmente la metonimia, la paradoja y ciertos recursos de omisión o *elipsis*. El resultado final aclama a esta ambivalencia fundamental que venimos desarrollando a lo largo de las líneas anteriores. Por último, la ambivalencia afectiva va acompañada de la incertidumbre intelectual que genera el desconocimiento acerca de la naturaleza del objeto, y de la percepción presuntamente distorsionada.

2.3.2-2. LA AMBIVALENCIA DEL TABÚ

“Se da lo siniestro cuando algo sentido y presentido,
temido y secretamente deseado se hace de forma
súbita realidad” (E. Trías)

En este apartado vamos a poner de relieve el primitivismo de la *ambivalencia* a través de su íntima relación con el concepto *tabú*. Para ello, extraeremos algunas ideas del texto de Freud *Totem y Tabú*. Como se ha expuesto previamente, lo siniestro implica un sentimiento de

139 JAKOBSON, R. (1963). *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, en *Essais de linguistique générale*. París: Minuit. pp. 65-66.

140 LACAN, J. (1957). *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud*, en *la psychanalyse*. París: P.U.F. vol. III, 47-81.

141 LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. Op. cit. p. 100.

ambivalencia donde condensan los opuestos sensibles: se trata del umbral entre los deseos inconfesables (*Ello*) y las restricciones morales (*Superyó*). Freud sostiene lo siguiente:

“Fácilmente se ve que el yo es una parte del Ello modificada por la influencia del mundo exterior (...). El Yo se esfuerza en transmitir a su vez al Ello dicha influencia del mundo exterior y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el Ello, por el principio de realidad. La percepción es para el Yo lo que para el Ello el instinto. El Yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al Ello, que contiene las pasiones”¹⁴².

La propia dualidad humana se manifiesta en el arte y la cultura desde sus orígenes. Trías cita a Afrodita como ejemplo de la mitología griega, cuya belleza fascinante paraliza de forma hipnótica. Su belleza es antesala de lo terrible siguiendo con las palabras de Rainer María Rilke. La fascinación, al igual que lo sagrado, también tiene un doble componente: es un misterio fascinante y terrible. Mitología y religión comparten esta cualidad ambivalente característica de lo siniestro, que veíamos íntimamente ligadas en Freud entre las esferas del *Ello* y del *Superyó*. Recordamos que Freud vincula el inconsciente -*Ello*¹⁴³- con la esfera moral del *Superyó*¹⁴⁴. Relaciona los deseos primarios con las aspiraciones más altas, con la ética y los valores. Según su teoría, si bien la función del *Superyó* es la de restringir los impulsos del *Ello*, en realidad éste sabe más del inconsciente que el propio yo:

“(...) De este modo permanece el *Superyó* duraderamente próximo al *Ello* (...). Penetra profundamente en el *Ello*, y, en cambio, se halla más alejado que el Yo de la conciencia. [...] El *Superyó* es influido por procesos que permanecen ocultos al Yo. Descubrimos, en efecto, los impulsos reprimidos que constituyen la base del sentimiento de culpabilidad. El *Superyó* ha sabido aquí del *Ello* algo más que el Yo”¹⁴⁵.

Como ejemplo de esta ligazón lo religioso es frecuente en las narraciones de terror. En el arte medieval los motivos más sádicos, sexuales y terribles se dan en representaciones religiosas del infierno. El carácter ambivalente de lo siniestro tiene relación directa con la ambivalencia que contiene el concepto *tabú* desarrollado por Freud en “Totem y Tabú”¹⁴⁶. El tabú puede considerarse como la primera forma de prohibición o represión de carácter moral. Es una palabra polinesia y reúne en origen dos conceptos opuestos según propone el ensayo

142 FREUD, S. (2002) *Jenseits des Lustprinzips* (1919-1920) *Más allá del principio del placer*. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 247.

143 El poder del *Ello* expresa el verdadero propósito vital del organismo individual: satisfacer sus necesidades innatas.

144 La función principal del *Superyó* es la restricción de las satisfacciones. El yo es el encargado de buscar la forma de satisfacción que sea más favorables y menos peligrosa en lo referente al mundo exterior.

145 FREUD, S. (2002) *Jenseits des Lustprinzips* (1919-1920) *Más allá del principio del placer*. Barcelona: Biblioteca Nueva. pp. 262-264.

146 FREUD, S. (1912-13). *Totem y tabú; Algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos*. LXXIV.

freudiano *El tabú y la ambivalencia de los sentimientos*: por un lado significa *sagrado o consagrado* y por otro, *inquietante, peligroso, prohibido o impuro*. En polinesio lo contrario de tabú es *noa* y significa lo ordinario. Por lo tanto, atendiendo a las acepciones de dichas tribus primitivas, lo tabú es sagrado y prohibido y por ello extraordinario. Vemos pues que lo siniestro y el tabú guardan íntima relación: “Es preciso que sepas también lo que yo tengo de más heimlich y sagrado”¹⁴⁷.

Ambos conceptos –lo siniestro y el tabú- entrañan una ambivalencia afectiva y ambos comparten la noción de prohibición, restricción o represión. “¿Qué necesidad de prohibir algo si no es de alguna forma deseado?” Dice Freud al respecto. Comprobamos que el sistema tabú puede entenderse como la primera forma de conciencia moral, cuya transgresión sería seguida por un espantoso sentimiento de culpabilidad. En palabras de Freud: “la prohibición del tabú debe ser concebida como resultado de una ambivalencia afectiva (...) Siempre que exista una prohibición ha debido de ser motivada por un deseo”. Los motivos tabú evitaban en su mayoría dos temas fundamentales: las *relaciones incestuosas* y las *relaciones con los muertos*¹⁴⁸. Parece que eran motivo tabú aquellas tendencias que habían de ser prohibidas en favor de la colectividad, pero que asimismo ejercían un alto poder de atracción, puesto que la tendencia a transgredirlas permanecía en el inconsciente: “La fuerza mágica atribuida al tabú se reduce a su poder de inducir al hombre en tentación: se comporta como un contagio”¹⁴⁹. Las relaciones totémicas aseguraban la evolución sin caer en el incesto, ya que seres del mismo tótem, -consanguíneamente emparentados- no tenían descendencia. En su defecto o violación de la norma eran castigados de muerte. Por otro lado, todo rechazo a lo relativo a los muertos (incluso a los viudos) pretendía evitar la muerte en sí misma. El tabú de los muertos se manifiesta, primeramente, en las consecuencias que el contacto con los muertos trae consigo. Como ejemplo, “Entre los maoríes, aquellos que han tocado a un muerto o asistido a un entierro se hacen extraordinariamente “impuros” y son privados de toda comunicación con sus semejantes”¹⁵⁰. En algunas tribus¹⁵¹ los viudos y viudas deben permanecer aislados durante el período de luto, deben evitar tocar con sus manos su cabeza y su cuerpo, y todos sus utensilios quedan sustraídos al uso de los demás. Entre los *agutainos*¹⁵² las viudas no deben

147 Chamisso 4, 53; citado por Freud en *Lo siniestro*.

148 Los salvajes no intentan disimular, en efecto, el miedo que les inspira el posible retorno del espíritu del difunto y recurren a multitud de ceremonias destinadas a mantenerlo a distancia y expulsarle. El acto de pronunciar el nombre de un muerto les parece constituir un conjuro cuyo efecto no puede ser otro que el de provocar la presencia del espíritu del mismo. *Totem y Tabú*, p. 1784.

149 FREUD, S. *Totem y Tabú*. Op. cit. p. 1769.

150 Idem, p. 1780.

151 como los *schuswap* de la Columbia británica (Canadá).

152 Los *agutainos* son habitantes de Palaban, en las islas Filipinas.

abandonar su cabaña durante los siete y ocho días posteriores a la muerte del marido si no es por la noche, cuando no se expone a encontrar a nadie. Aquel que la ve queda amenazado de muerte inmediata y, para evitarlo, ella ha de advertir a todos su proximidad golpeando los árboles con un bastón de madera. Los árboles así golpeados se secan y mueren¹⁵³. En Nueva Guinea los viudos y viudas han de ocultarse por un tiempo, sin dejarse ver. Esto permite relacionar la *tentación* con el tabú de los viudos y viudas. “El hombre que ha perdido a su mujer debe protegerse contra toda tentación de reemplazarla y la viuda debe luchar contra igual deseo, tanto más cuanto que no poseyendo dueño alguno es susceptible de despertar los deseos de otros hombres”¹⁵⁴.

G. Frazer¹⁵⁵ investigó sobre el totemismo y el temor a la muerte en la religión, textos sobre los cuales Freud se basó en la redacción de *Totem y Tabú*. Freud defiende la tesis de que el temor ante los muertos se origina sobre una ambivalencia en la que interviene el miedo a la muerte – motivada por la idea de que el muerto pueda matar- a la vez que hostilidad hacia la persona fallecida; hostilidad que, al hacerse preconsciente, se transformaría en piedad por medio del desplazamiento. En cualquier caso, lo que parece evidente es el temor ancestral que suscitan los muertos, y la creencia en su supervivencia en forma de figuras espectrales. Más allá de si la creencia en el demonio y en los fantasmas surge como proyección de un tabú (deseo hostil colectivamente reprimido), el hecho es que dichos fantasmas han producido históricamente un rechazo y temor inconscientes.

Freud cita a R. Kleinpaul, quien ha llegado a la conclusión de que los muertos intentan atraer a los vivos con respecto a los cuales abrigan intenciones homicidas. “Los muertos matan; nuestra actual representación de la muerte bajo la forma de un esqueleto muestra que la muerte misma no es sino un hombre muerto”¹⁵⁶. A decir de Kleinpaul, el cadáver es lo que ha proporcionado siempre la primera noción de un espíritu maléfico. Freud se cuestiona cuáles fueron las razones que impelieron a los primitivos a atribuir a sus muertos tal transformación afectiva: deduce que los muertos fácilmente pueden estar descontentos de su suerte, y que el miedo instintivo del ser humano a los muertos parece derivado de la angustia que se experimenta ante la muerte a la vez que el origen ambivalente que lo convierte en tabú: “El tabú ha nacido en el terreno de una ambivalencia afectiva. También el tabú de los muertos

153 FREUD, S. *Totem y tabú*. Op. cit. p. 1781.

154 FREUD, S. *Totem y tabú*. Op. cit. p. 1782.

155 FRAZER, J.G. (1987). *Totemismo. El temor a la muerte en la religión primitiva*. (1ª ed. 1887). Madrid: Eyras.

156 El vivo no se sentía al abrigo de la persución del muerto sino cuando se hallaba separado de él por una corriente de agua, razón a la cual obedeció la costumbre de enterrar a los muertos en islas o en la margen opuesta de un río.

procede de una oposición entre el dolor consciente y la satisfacción inconsciente ocasionados por la muerte”¹⁵⁷.

“El cadáver, el recién nacido y la mujer en sus estados de enfermedad son susceptibles de atraer, por su indefensión, al individuo que acaba de llegar a la madurez y ve en ella una fuente de nuevos goces. Por tal motivo son tabú todas estas personas y todos estos estados, pues no conviene favorecer ni alentar la tentación”¹⁵⁸.

Vemos que los impulsos inconscientes no nacen necesariamente allí donde vemos que se manifiestan, sino que pueden provenir de una fuente por completo distinta, gracias a mecanismos de *desplazamiento*. Esta proyección por medio del desplazamiento también caracteriza a la experiencia de lo siniestro. “El deseo prohibitivo se desplaza en lo inconsciente sobre otros objetos”. De este modo, la proyección al exterior de las tendencias perversas del individuo y su atribución a fuerzas demoníacas forman parte del sistema que con anterioridad hemos denominado *animismo*. Ante un encuentro siniestro hallamos todavía huellas de la omnipotencia que caracteriza al animismo, y del deseo ambivalente colectivamente censurado.

Nos permite también relacionar directamente el Tabú con lo siniestro el hecho de que en las acepciones ambivalentes de ambos, *lo oculto*, *lo prohibido*, *lo secreto* tienen una especial significación. Recordemos el *heimlich*, que además de familiar y confortable, sugiere la idea de lo *misterioso*, *secreto* y *oculto*. Si lo siniestro es aquella extrañeza amenazante que se camufla en el terreno de lo familiar, que sugiere el retorno de lo reprimido (que es siniestro cuando retorna), entonces el tabú, -que es aquello que por su carácter ambivalente se desea secretamente y por ello se reprime- sería también fuente de lo siniestro. De este modo, comprobamos que ciertos motivos tabú también son motivos siniestros: por un lado, las relaciones con los muertos, que incluiría todo tipo de creencia en seres espectrales y fantasmagóricos. Y si destacamos nuevamente la importancia que tiene en lo siniestro la extrañeza de lo familiar, parece que la importancia del incesto para el tabú también guarda relación de *familiaridad*. No nos aventuramos a postular que ciertos motivos siniestros puedan despertar el deseo temido de caer en el incesto. Sin embargo, las relaciones establecidas nos han llevado por lo menos, a sugerir dicha idea. Creemos que la literatura romántica contiene ejemplos de *transferencia* o *desplazamiento* de dichos deseos incestuosos.

Por último, adelantamos aquí la relación que comparte el tabú con lo femenino, ya que la sexualidad femenina ha sido históricamente motivo de represión y ocultación, lo que ha conducido a su consideración como ser *misterioso*. Nos referimos a la *esencia enigmática* de lo femenino. Llegamos así desde la ambivalencia pasando por el tabú a la doble ambivalencia que

157 FREUD, S. *Totem y tabú*. Op. Cit. p. 1786.

158 *Ibidem*.

se produce en la feminidad siniestra: por un lado el temor teñido de deseo que ha sido propagado por la iconografía histórica de la misoginia¹⁵⁹. Por otro lado, el propio tabú femenino que, desde la perspectiva de mujer-sujeto, puede ser presentido como un abismo insondable, tal y como el hombre del Romanticismo presiente los poderes ilimitados de su inconsciente.

Los impulsos ambivalentes inherentes al ser humano perduran a través de la creación artística y literaria manifestándose bajo diferentes formas o motivos tabú. Los impulsos inconscientes del *Ello*, y su lucha con el *Superyó*, necesitan ser expresados mediante la creación. El *Ello* y el *Superyó*, además de ir íntimamente ligados, convergen en la creación artística. El arte y la literatura ofrecen una fuente amplísima de dichos temores, deseos y debilidades que han acompañado a la humanidad a lo largo de los tiempos. Así se alza el impulso del Romanticismo, debido a la inmensa fascinación que ejercen los abismos de la subjetividad, que culminaría en el encuentro con esos deseos inconfesables. Veremos cómo bajo las narraciones de la literatura romántica, inspiradas en seres fantásticos o sobrenaturales, subyacen dichos impulsos inconscientes. Según la idea freudiana respecto a la razón de ser de fantasmas y demonios, éste sostiene que no son sino manifestaciones externalizadas de los impulsos –negativos o perversos- humanos. Impulsos que asolan a todo individuo y que, por esa razón, necesitan ser convertidos en tabú: reprimidos en favor de la convivencia en colectividad. Esta necesidad de *autoexculpación* conduce a la exteriorización de dichos deseos tabú bajo deidades ajenas a su propio dominio: la figura del demonio es un ejemplo paradigmático de esta externalización. La necesidad de fantasía surge así como una respuesta evasiva a la censura individual y social imperante de la época.

Eugenio Trías apunta que según Freud, el principio de *catarsis* en la tragedia griega subyace o está implícito en las historias siniestras -como los mitos de Edipo, Ícaro o Pigmalión- y en el modo en que sublimamos esos fantasmas. Podemos establecer un paralelismo entre esta idea de catarsis con la identificación y respuesta estética que se produce ante la contemplación de determinadas imágenes siniestras. En palabras de Trías:

“(…) existiría un principio de exorcización en la historia, en tanto en cuanto el espectador se identifica con el protagonista. Éste ve cómo su semejante da rienda suelta a sus deseos y por lo tanto el puede llegar a experimentarlos en el plano ficticio, acción que embargo desencadena a su vez una serie de consecuencias fatales –en la historia- de las cuales queda excluido. Por lo tanto puede calmar o educar estos impulsos y traducir estas lecturas a su vida cotidiana”¹⁶⁰.

159 La mejor prueba del poder de la misoginia está en que el término contrario “Misandría” apenas es conocido.

160 TRÍAS, E. *Freud y la tragedia griega*. En *Lo siniestro*. Op. cit. p. 124.

Pensamos que ante una imagen siniestra, puede producirse en un golpe de visión esta implicación del espectador hacia lo representado, dando rienda suelta primero -por identificación- a sus deseos y fantasías, y contrarrestando después esa moción en forma de inquietud, una vez esas ideas inconscientes (o tabú) parecen haber salido a la luz, siendo nuevamente censuradas a través de una reacción ambivalente de espanto.

Como conclusión de lo expuesto, debe subrayarse la relación de similitud entre el *tabú* y lo *siniestro*, que se funda en su carácter ambivalente, donde lo deseado es reprimido en forma de ausencia, secreto o prohibición por influencia del *Yo* y el *Superyó*. En ambos (el tabú y lo siniestro) convergen las tendencias del *Ello* reprimidas por el *Yo*, y las restricciones morales impuestas por el *Superyó*, de modo que los deseos son simultáneamente convertidos en prohibiciones, a través de la respuesta estética negativa, resultando finalmente ambivalente. No obstante, el *Superyó* es paradójicamente cómplice del *Ello*, por lo que pese al choque con el *Yo*, van parejos en la creación, como puede apreciarse en la mitología y el arte. En los casos en los que se rebasa la censura, especialmente en la ficción, los deseos del *Ello* se desplazan hacia otros objetos, como veremos en relación a la literatura fantástica. Los encuentros siniestros, finalmente, nos deportan a estados de suspenso en los que dicha ambivalencia sale a la luz. Finalmente, anticipamos que la feminidad se constituye así como siniestro tabú, debido a la represión sexual que ha imperado históricamente, de modo que su conceptualización ambivalente, ha derivado en una notable misoginia. Este relación de secreto o tabú en lo femenino hace de él un motivo potencialmente siniestro.

2.3.-3. EL CONCEPTO DE LA SOMBRA (C. G. JUNG)

La dimensión inconsciente de lo siniestro tiene, además de la teoría freudiana, un referente conceptual indiscutible en la idea de la *Sombra*, conceptuada por su discípulo C. G. Jung (1875-1961). Jung sostiene que por medio de los sueños es posible entrar en conocimiento de los aspectos de nuestra personalidad que, por diversos motivos, hemos negado o hemos preferido no contemplar. Jung emplea el citado término *Sombra* para referirse a esa parte inconsciente de la personalidad, que en términos freudianos podría equipararse a las tendencias del *Ello*. En ambos casos la vinculación conceptual con lo siniestro queda en evidencia en tanto en cuanto lo siniestro acecha ante la presunción y temible resurgimiento de esas tendencias (o sombras) veladas -pero no totalmente enterradas-, que permanecen latentes al acecho de nueva confirmación, despertando en nosotros, cuando parecen salir a la luz, el sentimiento de lo siniestro.

La conceptualización de la sombra en Jung no mantiene que ésta se conforme sólo de material reprimido inconsciente, sino que incluye aquellos rasgos que son inherentes a la personalidad

individual, parcialmente inconscientes pero en ocasiones también relativamente conscientes. No sólo este material censurado no está profundamente enterrado en la profundidad de la psique sino que puede salir de manera impulsiva o inesperada.

Marie Louise Von Franz explica con claridad esta especificidad de la idea de la sombra jungiana: “Cuando un individuo hace un intento para ver su sombra, se da cuenta (y a veces avergüenza) de cualidades e impulsos que niega en sí mismo, pero que puede ver claramente en otras personas- cosas tales como egoísmo, pereza mental, (...) negligencia, cobardía (...) En resumen todos los pecados veniales”¹⁶¹. M. L. Von Franz expresa a partir de la concepción de la sombra de Jung que en los sueños y en los mitos la sombra aparece como una persona del mismo sexo que el soñante¹⁶². Von Franz relaciona también el inconsciente con la representación espacial de laberintos y pasadizos extraños, cámaras y salidas sin cerrar, que recuerdan a la antigua representación egipcia del mundo infernal, símbolo muy conocido del inconsciente con sus posibilidades desconocidas. También muestra cómo se está abierto a otras influencias en el lado de la sombra inconsciente, y cómo pueden irrumpir en ella elementos misteriosos y ajenos. M. L. Von Franz explica que “la sombra se hace hostil sólo cuando es desdeñada o mal comprendida y que su función es representar el lado opuesto del ego e incorporar precisamente esas cualidades que nos desagradan en otras personas”¹⁶³.

La creación fantástica permite expresar y sublimar dichos fantasmas o sombras interiores. De ahí que la literatura romántica ofreciera tal profunda fuente de motivos siniestros: encarnaciones de esas sombras y fuerzas perversas en forma de seres fantásticos. Abordaremos a continuación el contenido siniestro de la literatura romántica a partir de los estudios de Todorov. Reconocemos, no obstante, que las formas de lo siniestro van cambiando conforme avanzan las sociedades y que, a pesar de que los miedos y deseos humanos continúan siendo los mismos, las personificaciones o formas de manifestarlos van reformulándose, regulados por una mayor o menor censura, individual y colectiva. La represión imperante de los siglos XVIII y XIX requería de una mayor y más poderosa fantasía para evadir cualquier resquicio de inquietud. No obstante, con el paso del tiempo, la modernización de las sociedades termina por remitir el poder de la censura y se conduce así a nuevas formas de sublimación que no necesitan de seres sobrenaturales. De esta manera el terror gótico nacido del Romanticismo da paso a nuevas formas de inquietud de carácter psicológico. Es entonces donde lo siniestro se alza con fuerza en la expresión artística: deja los terrenos de otros mundos sobrenaturales para instalarse en los márgenes de la cotidianeidad.

161 VV.AA. M. (1995) *El hombre y sus símbolos*, Louise Von Franz., “El proceso de individuación” Cap. 3, Ed. Paidós Ibérica. p. 168.

162 Como veremos en relación a la dimensión inconsciente de lo siniestro femenino, las rivales de las mujeres en los cuentos son también mujeres.

163 VV.AA. *El hombre y sus símbolos*, Marie Louise Von Franz., Cap. 3. Op. Cit. p. 173.

2.4. LO SINIESTRO EN LA LITERATURA ROMÁNTICA

2.4.-1. EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y LA FASCINACIÓN POR LO OCULTO

“La fantasía habla siempre de los secretos, de los abismos y profundidades del alma humana. Se atreve a echar un vistazo tras el espejo: explora las áreas al margen del orden, de los sistemas y las categorizaciones, y escapa a lo conocido, a lo acostumbrado, a lo establecido”¹⁶⁴.

El interés por lo siniestro coincide con el auge literario del Romanticismo. La literatura fantástica empieza a florecer a finales del siglo XVIII, en plena transición hacia la modernidad. Se produce entonces el profundo giro histórico y cultural promovido por la revolución industrial y el triunfo de la razón frente a las tradiciones religiosas. “Parecía como si al perderse la fe en un más allá religioso y supersticioso, los hombres y mujeres de la nueva era hubieran necesitado una compensación que les permitiera seguir en contacto con el espíritu, con los muertos, con los inmortales, con la magia y con lo indecible”¹⁶⁵. Trías define el Romanticismo como el siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras. Mucho antes Francisco de Goya ya había vaticinado con lucidez esta misma idea en su serie *Los Caprichos* (1799): *El sueño de la razón produce monstruos*. Novalis (1772-1801) –autor de Himnos a la noche- escribe un año antes sobre la necesidad de *romantizar el mundo confiriendo a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo corriente el mérito de lo insólito*¹⁶⁶. Esta cita de Novalis sobre la visión romántica del mundo demuestra el vínculo de *lo siniestro* con los ideales románticos. Si el despertar siniestro se sitúa en la ambivalencia, entre los deseos inconfesables y las restricciones morales, la literatura del Romanticismo reivindicaría tales trasfondos subyacentes a la razón humana:

“El arte fantástico es un arte centrado en el ser humano: en su conciencia y su subconsciente, en sus aspectos diurnos y nocturnos. (...) sus secretos, sus enigmas, sus contradicciones y su unicidad en la creación han sido y serán siempre el objeto de deseo preferido de la fantasía”¹⁶⁷.

Los autores del Romanticismo se dejan seducir, temerosos, por los abismos de la subjetividad, creando mundos donde convergen lo sobrenatural y lo real. Se unen en su escepticismo ante una realidad objetiva y dejan entrever su interés por los misterios ocultos, las religiones esotéricas y la creencia supersticiosa en fantasmas y pesadillas que son, de personificaciones fantásticas, hijas de la subjetividad o de conflictos psicológicos internos. A menudo, la

164 SCHURIAN, W. (2005). *Arte fantástico*. Colonia: Taschen. p. 25.

165 PEDRAZA, P. *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuadernos de Mangana 46. Centro de profesores de Cuenca. Curso *La novela española de nuestro tiempo (IX)* de abril de 2007.p. 13.

166 HONOUR, H. (1996). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza. p. 75.

167 SCHURIAN, W., Op. cit. p. 25.

irrupción de algo inexplicable transgrede y trastorna al mundo que se tiene por real, haciendo evidente su fragilidad y con ella la del propio sujeto. La literatura del Romanticismo insinúa el abismo de lo irracional, de lo desconocido que habita en zonas inexploradas de la mente humana. La realidad, que no se concibe de manera unívoca, se vuelve una amenaza contra la razón y la percepción del individuo que cree ver en ella un engaño, una sospecha, un espejismo que le devuelve el reflejo de su subjetividad y su dimensión interior inconsciente: los miedos que envuelven las pasiones ocultas. Estas formas de fantasía que podemos ver personificadas en diversos personajes de la literatura con autómatas, fantasmas etc. vendrían a manifestarse como una forma *transferida* de dichos deseos temidos. Enlazamos aquí nuevamente con Freud, puesto que el vuelco del psicoanálisis por los misterios del inconsciente coincide también con el interés por los temas de la literatura romántica. Dichos temas y motivos fantásticos parecen encarnarse como sublimación de contenidos ocultos. La literatura del Romanticismo se inmiscuye así en las profundidades de la mente humana, a la par que va desarrollándose de acuerdo a los miedos y obsesiones de la modernidad: no hay más extraño y cercano para el individuo romántico que su propia naturaleza, que además siente extrañada y agitada por el avance del proyecto ilustrado y el progreso tecnológico. *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) es exponente de los temores derivados del vertiginoso desarrollo científico que conllevaría la Revolución Industrial. De este modo, los sueños oscuros del inconsciente ponen sobre la mesa la idea de que el mundo es tan sólo una idea o ilusión continuada de un individuo que lucha por comprender una parte de sí mismo (el *Ello*) que le atormenta. Así se puede considerar la literatura fantástica como un arte que “desborda lo real y propone unas relaciones con el mundo más allá de la razón (...) que hace vacilar los límites de la realidad y se mueve en terrenos ambiguos, más siniestros que maravillosos, situados entre el día y la noche, entre la vida y la muerte”¹⁶⁸. La literatura romántica se evade de la realidad sin alejarse de ella creando nuevos modos de fantasía, más o menos verosímiles, inmersos en el entorno cotidiano, que atraen por su carácter misterioso, extraño o sobrenatural.

Alemania se considera la verdadera cuna del movimiento romántico, aunque Inglaterra también ocupa un lugar destacado. La corriente, nacida a finales del siglo XVIII, es impulsada por la filosofía del Idealismo, promovido especialmente por Kant y Hegel. Los románticos se unen en su rechazo a la razón ilustrada en favor de la subjetividad y el sentimiento. Destacan, entre otros autores alemanes, las figuras de Goethe; Schiller, Hölderlein, Novalis y Hoffmann. En este período se producen en Alemania los mayores clásicos universales, señal del interés por el folclore y la historia común de la cultura germánica. Se llevan a cabo importantes recopilaciones de cuentos populares (*Märchen*) como la de los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm¹⁶⁹. Destacan también autores como E. T. A. Hoffmann por la originalidad de sus cuentos fantásticos como *El*

168 PEDRAZA, P. *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Op. cit. p. 11.

169 Algunos de estos cuentos han sido herencia cultural de la humanidad, como *Blancanieves y los siete enanitos*, *Cenicienta* o *Los músicos de Bremen*.

Arenero o Cascanueces, que ejercen posteriormente influencia en autores como E. A. Poe y en la consolidación del *cuento de terror*. El Romanticismo¹⁷⁰ rescata asimismo temas y leyendas medievales, de donde nace la novela gótica¹⁷¹ inglesa. Ambos géneros (los cuentos como las novelas) son representativos de lo *siniestro*: abundan en ellos ambientes sórdidos y oscuros, apariciones que ponen en duda lo sobrenatural, misterios lúgubres y personajes ambivalentes.

*El Fausto*¹⁷² de Goethe (1749-1832) es una de las obras más consagradas del Romanticismo alemán y quizá la primera tragedia universal de la modernidad. Goethe reflexiona sobre el destino humano a través de la historia del protagonista, quien vende su alma al diablo a cambio del conocimiento ilimitado y los placeres mundanos. La dualidad humana permanece inamovible, como si bien y mal estuvieran incluidos en la misma categoría¹⁷³. Junto con Goethe, a Friedrich Schiller (1759-1805) se le considera uno de los dramaturgos románticos más importantes de Alemania. Merece destacado lugar también el ya citado poeta Novalis (1772-1801) autor de *Himnos a la noche*¹⁷⁴, quien vaticinara mediante las siguientes palabras la ligazón de lo siniestro con lo familiar, o la ocultación de lo negativo en el orden aparente de las cosas: “El caos debe resplandecer en el poema bajo el velo incondicional del orden”¹⁷⁵. Posteriormente Freud, con su definición de *Lo siniestro*, relaciona el terror de algunos relatos –especialmente los de E. T. A. Hoffmann - con la cotidianeidad y la subjetividad enajenante: lo familiar se torna amenazador, la amenaza se oculta en el interior del individuo. Precisamente, su célebre ensayo toma como objeto de estudio la literatura de Hoffmann, cuyas narraciones son un ejemplo paradigmático de lo siniestro. De ahí extrae una fuente de motivos siniestros que pueden verse traducidos de diversos modos en el posterior género de fantástico y de terror, tanto literario como cinematográfico.

170 Para una bibliografía más extensa sobre la literatura del romanticismo ver: ABRAMS, M. H., (1975) *El espejo y la lámpara*, Barcelona: Barral; BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Edición de Henry Hardy. Buenos Aires, México, Santafé de Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A, 2000; DE PAZ, A., (1986) *La revolución romántica; poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.; PRAZ, M., (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado.

171 Entre las novelas góticas más destacadas, podemos citar, por orden cronológico: *El castillo de Otranto* (1765), de Horace Walpole; *Sir Bertram* (1773), de Barbauld; *The Recess* (1785), de Sophia Lee; *Vathek* (1786), de William Beckford; *Los misterios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe; *Las aventuras de Caleb Williams* (1794), de William Godwin; *El Monje* (1796), de Matthew Gregory Lewis; *El italiano, o el confesionario de los penitentes negros* (1796-1797), de Ann Radcliffe; *Wieland o la transformación* (1798), de Charles Brockden; *St. León* (1799), de William Godwin; *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805-1815), de Jan Potocki; *Los elixires del diablo* (1815-1816) (*Die elixiere des Teufels*), de E. T. A. Hoffmann; *El mayorazgo* (1817), de E. T. A. Hoffmann; *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), de Mary Shelley; *El Vampiro* (1819), de John William Polidori; *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Robert Maturin; *Vampirismo* (1821), de E. T. A. Hoffmann; *Infernalina* (1822), de Charles Nodier; *Nuestra Señora de París* (1831), de Victor Hugo; *La caída de la casa Usher* (1839), de Edgar Allan Poe; *Varney el vampiro o el festín de sangre* (1845-1847), de James Malcolm Rymer y Thomas Preskett; *Cumbres borrascosas* (1847), de Emily Brontë; *La casa de los siete tejados* (1851), de Nathaniel Hawthorne; *El fauno de mármol* (1860), de Nathaniel Hawthorne; *El monte de las ánimas* (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer; *Carmilla* (1872), de J. S. Le Fanu; *El fantasma de Canterville* (1887), de Oscar Wilde; *El retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *El castillo de los Cárpatos* (1892), de Julio Verne; *Otra vuelta de tuerca* (1897), de Henry James; *Drácula* (1897), de Bram Stoker; *La bestia en la cueva* (1905), de Howard Phillips Lovecraft; *El fantasma de la ópera* (1910), de Gastón Leroux; *La torre de los siete jorobados* (1920), de Emilio Carrere. Llevada al cine por Edgar Neville en 1944; *The Silver Kiss* (1992) de Annette Curtis Klause; *El Misterio de Salem*, de M. J. Leyva.

172 Se trata de un poema dramático de tema filosófico, publicado en dos partes: 1ª parte: 1808, 2ª parte: 1832.

173 GOETHE VON, J. W. (2009). *Fausto*. Madrid: Espasa-Calpe.

174 NOVALIS, (1995). *Himnos a la noche*. Editorial Pre-Textos. Los *Fragmentos*, compuestos entre 1795 y 1800, comprenden una serie de apuntes, aforismos y comentarios breves sobre filosofía, estética y literatura, en los que expresa las principales inquietudes y concepciones teóricas del Romanticismo. Ver NOVALIS, *Gérmens o fragmentos*. Editorial Renacimiento, 2006

175 Citado por Trías en *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 34.

2.4.-2. E. T. A. Hoffmann y el análisis freudiano de “El hombre de la arena”

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann¹⁷⁶ es considerado precursor del *Romanticismo negro* u *oscuro*¹⁷⁷. Se le atribuye también una maestría genuinamente innovadora en la invocación de efectos siniestros. Freud analiza la novela *Los elixires del diablo*¹⁷⁸ y el cuento *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*, 1817). Este último, forma parte de los *Nachtstücke* (*Cuentos nocturnos*).

Hoffmann fue un espíritu inquieto y universal, interesado por los misterios de la mente, demostró tanto interés hacia los fenómenos paranormales como hacia los trastornos psicológicos. Le apasionaban el sonambulismo, la telepatía, el desdoblamiento y los desórdenes mentales tanto como las hadas y otros seres fantásticos. Como explorador de lo imaginario, “la psiquiatría de su época le permitía introducirse en las complejidades del alma humana para extraer los materiales que constituirían la base de un arte para el que no había contradicción entre los datos de la clínica y el vuelo de la fantasía”¹⁷⁹. Como señala Carmen Bravo-Villasante¹⁸⁰, “Hoffmann tenía un concepto dual de la vida reforzado por su interés por la locura y por el teatro, que le ofrecían temas para sus cuentos que le permitían seguir afirmándose en ese dualismo”¹⁸¹. La ambigüedad es característica de los mejores hallazgos de Hoffmann. Mostraba además admiración por los juguetes, muñecos y autómatas, porque estos estaban para él del lado de lo siniestro, “al borde de la animación por intervención sobrenatural o por una percepción depravada del contemplador”¹⁸². Este temor, que era también fascinación, le llevó a escribir varios relatos espléndidos con un autómata en su interior: *Cascanueces*, *Los autómatas* y *El hombre de la arena*, este último, que sostiene una larga tradición folclórica, encarnada en un espantoso ser escandinavo, *Der Sandmann*, cuyo placer consiste en arrojar arena a los ojos de los niños haciéndolos saltar de sus órbitas cuando éstos no se acuestan temprano:

«Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se

176 Königsberg (Prusia Oriental) 1776- Berlín 1822.

177 El romanticismo oscuro, influido por el trascendentalismo, se caracteriza por su visión pesimista. E. A. Poe es uno de sus más claros exponentes, junto a Nathaniel Hawthorne entre otros.

178 HOFFMANN, E. T. A. (1989). *Los elixires del diablo*. Palma de Mallorca: Hesperus.

179 PEDRAZA, P. (1998). *Máquinas de Amar, Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. p. 69.

180 BRAVO-VILLASANTE, C. (1973). *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid: Nostromo.

181 BRAVO VILLASANTE, C., Op. cit. p. 150.

182 PEDRAZA, P. *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 69.

los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien»

La historia arranca así en la infancia de un niño, Nataniel, quien relaciona esta leyenda amenazadora -contada por su aya- con la visita de un hombre (Coppelius) y con la inesperada muerte de su padre. Este suceso traumático afectará en lo sucesivo a su vida estudiantil, al enamorarse de la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Nataniel divisa obsesivamente por la ventana a esta bella y enigmática muchacha, a través de unos catalejos que le ha ofrecido un vendedor. La figura del hombre de la arena que se manifiesta en Coppelius reaparece en este óptico llamado Coppola. El horror de Nataniel se desencadena al advertir que su amada Olimpia no es más que una muñeca creada por su supuesto padre - el profesor Spalanzanni-, a quien Coppola ha provisto de ojos. La escena culmina en una disputa entre ambos por su creación. A Nataniel le son arrojados violentamente los ojos de Olimpia, y en una crisis de locura trata de estrangular a Spalanzanni. « ¡Uh, uh, uh! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Hermosa muñequita de madera, baila... baila...! Tras un largo tiempo de este funesto suceso, Nataniel parece haber recobrado la estabilidad en su vida y está comprometido con Clara. Esta le propone un día subir a una torre. Desde la altura Clara divisa con los prismáticos de Coppola a alguien entre la multitud. Esta visión desata en Nataniel un nuevo brote de demencia intentando precipitar a la joven al abismo y gritando « ¡Baila, baila, muñequita de madera! ¡Gira, rueda de fuego, gira!». El siniestro es evitado por el hermano de ella, pero finalmente Nataniel deposita su mirada en dicho hombre de la arena, que le observa escondido entre la multitud, y esta visión espantosa le impulsa finalmente a arrojarse al vacío.

Según Freud, además del tema de la muñeca Olimpia (que expondremos detenidamente a continuación), otro factor importante de lo siniestro en el cuento lo ocupa la figura del hombre de la arena, a quien se le atribuye la amenaza de arrancar los ojos¹⁸³, dato reseñable que Freud vincula al complejo de castración. Pese a esta presunta relación, la pérdida de los ojos es un motivo siniestro universal, que sugiere la angustia de la eterna ceguera. En muchos casos lo terrible es que el sujeto se quita sus propios ojos, como es el caso de Edipo rey. Lo siniestro de tal caso tiene que ver con los conflictos entre deseo, razón y ética. Por una parte está el deseo de mirar, de escrutar los secretos prohibidos (voyeur) aunque en ocasiones preferimos no ver lo que nuestro sentimiento ético asocia a lo terrible. La vista parece un sentido vital, a la vez que mirar o ser mirado puede ser mortal. Perseo evitaba la mirada de Medusa. Es conocida la importancia de la mirada “envidiosa” que provoca el mal de ojo: una bruja por medio de su mirada puede hechizarnos, la mirada de un loco -como la mirada de un muerto- es siniestra, no sabemos si aún posee la capacidad de vernos, como podemos recordar la mirada inerte de Olimpia. Por otro lado, el ojo y la mirada nos conducen a la cuestión del poder: a sentirnos objeto de una mirada omnipresente.

183 Freud asocia este hecho al complejo de castración.

La repetición del arenero se vuelve un presagio fatal para el protagonista, conduciéndole a la locura y al suicidio. Freud adopta como base conceptual de lo siniestro el conflicto irresuelto de Nataniel con su padre: es decir, -la amenaza castrante y represora del padre- que arraiga en la infancia, y que se personifica en las repetidas figuras del arenero¹⁸⁴. Su aparición como *aguafiestas del amor* acentúa, a decir de Freud, dicha vinculación. Por otro lado, la figura de Olimpia también induce a Nataniel a caer en demencia y precipitarse al abismo. Esta figura femenina también sufre desdoblamiento, puesto que Olimpia y Clara se muestran cada una como reverso de la anterior. Finalmente, de su profundo análisis del cuento y de la famosa novela *Los elixires del diablo* determina Freud una serie de personas, objetos y situaciones en los cuales se fundaría el origen de lo siniestro de estos relatos:

INVENTARIO TEMÁTICO FREUDIANO DE MOTIVOS SINIESTROS

1. Un individuo siniestro es *portador de maleficios y presagios* funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortuno (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia). Puede estar enmascarado/a o no revelarse. Puede provocar un Mal de ojo.
2. Este individuo siniestro puede tener el carácter de un *doble* de él o de algún familiar muy próximo. La repetición de la figura del arenero que adquiere el carácter de doble, mutando desde *Coppelius-*, al vendedor *Coppola*.
3. La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente y a la inversa: que estribe en un punto sutil entre *lo animado y lo inanimado*: la articulación de lo fantástico-realizado en la muñeca Olimpia.
4. *Incursiones de lo fantástico en lo real*: el despedazamiento de la muñeca que supondría la brutal ruptura con la ficción que se tiene por real.
5. Imágenes que aluden a *amputaciones* y lesiones de órganos: el efecto sin la causa, imágenes metonímicas.
6. La repetición encarna el concepto de *fatalidad* en el que se funda lo siniestro, puesto que, saltándose todas las leyes que rige el azar, presagiaría una muerte predestinada e inexorable: "*Ningún azar abolirá el destino*"¹⁸⁵.
7. El genuino retorno de lo mismo: *Déjà Vu*. La repetición inexorable de señales o destinos.

184 Los cuentos populares, incluidos los fantásticos, plantean como protagonistas a niños/as que cumplen con una especie de rito o proceso de crecimiento, de emancipación de la familia. Propp así lo plantea: los problemas siempre surgen con el alejamiento del hogar paterno y con los peligros de la emancipación y de la libertad, que están siempre presentes.

185 BAUDRILLARD, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama. p. 167.

Este inventario deja traslucir incertidumbres acerca de tres esferas fundamentales: Algunos motivos parecen hacer alusión a un “individuo siniestro”, pareciendo que atañen la vacilación perceptiva sobre el sujeto mismo o sobre otro individuo; otros temas parecen referirse a la engañosa “percepción de lo real” y por último, apreciamos también la sugerencia de la “impresión de destino”. Las tres parecen articularse, ya que, por ejemplo, una mirada concreta o un mal de ojo pueden parecer desencadenar una fatalidad o, por el contrario, la sensación de no diferenciar lo real de lo fantástico puede percibirse en la representación ambigua de un cuerpo, a medio camino entre lo natural y lo artificial, lo vivo o lo inerte. Asimismo la impresión de destino también puede apreciarse en la nefasta repetición que comprobamos en el doble del Arenero, y su duplicación podría experimentarse como una vacilación perceptiva que nos impide diferenciar entre lo real y lo fantaseado.

- 1. INDIVIDUO SINIESTRO. YO-OTRO** El encuentro con un individuo siniestro nos conduce a sospechar de su naturaleza, de sus intenciones y vinculación con nosotros y también de nuestra forma de percibirlo. Podemos reconocer en ese individuo un reflejo de nuestro propio interior oculto o reprimido, de modo que siendo extraño, también nos resultaría familiar, en tanto que reconocemos en él esas fuerzas que conforman nuestra “sombra”, activando automáticamente cierta repulsa. Sería extraño en tanto que parece suponer una amenaza pero familiar en tanto que nos identificamos parcialmente con esa Otredad negada. Sería siniestro, también, al tiempo que no sabemos distinguir su presencia y carácter real de una ensoñación.
- 2. PERTURBACIÓN DE LA RAZÓN. REAL-FANTÁSTICO** Lo siniestro parece experimentarse en aquellos momentos en que parece desencadenarse una suspensión de facultades, dificultando la diferenciación entre lo real o lo fantástico (fantaseado). En estos casos la subjetividad parece un filtro que condiciona y deforma la realidad de modo que parece no haber una diferenciación clara entre una y otra. Esta impresión puede causarla un personaje o individuo determinado (por ejemplo de apariencia inanimada o duplicada) o también puede tratarse de una situación, que nos puede resultar familiar y extraña – o extrañamente fantástica-, sin poder diferenciar una u otra. Puede darse, por ejemplo, una irrupción o desvío de la homogeneidad de la escena o situación, y que ello baste para perturbar, en algún grado, nuestra razón y sosiego.
- 3. IMPRESIÓN DE DESTINO. DEVENIR- DESTINO** Tal y como postulaba Freud, ante lo siniestro sentimos una impresión clara aunque inconcreta de peligro porque tales situaciones parecen anticipar un posible desencadenamiento fatal. Se experimentan como un presagio de algo que amenaza latente, tanto si no somos capaces de reconocerlo. Esa indeterminación es una de las mayores potencialidades de lo

siniestro. Tanto el retorno de lo reprimido en forma de repeticiones, como la experiencia propia del *Déjà vu* nos preparan para el advenimiento de algo futuro que parece escapar al azar y repetirse demoníacamente. Puede tenerse la sensación de que ese futuro está gobernado por una ley ante la que no se puede escapar, es lo que se ha dado en llamar “impresión de destino”, sin embargo, la incapacidad de verificar tal sospecha, mantiene el efecto siniestro en suspenso, por lo tanto, lo experimentamos también como incertidumbre. Por una parte implica atracción y deseo de saber lo que ocurrirá, y por otro lado temor a desconocerlo. Lo siniestro se cobija a menudo en ese umbral de incertidumbre, entre la subjetividad y la objetividad, el yo y el otro, lo predestinado o la incertidumbre irresoluble que pone en suspensión toda certeza.

Las tres esferas determinantes en la experiencia de lo siniestro comparten la noción de *limite*, concepto en el cual se funda dicho sentimiento. Nos adentraremos con mayor profundidad en las tres esferas con posterioridad. Finalmente, esta lúcida enumeración de motivos siniestros nos sirve de apoyo en el análisis de lo siniestro en el enunciado visual. No obstante, dado que vincularemos lo siniestro con la feminidad, incidiremos en aquellos recursos siniestros especialmente significativos en relación a la representación de la mujer. De ahí que la encarnación de lo siniestro en la muñeca Olimpia sea un referente significativo, y por ello lo abordamos brevemente a continuación.

2.4.-3. Encarnación de lo siniestro femenino: la muñeca “Olimpia”

Freud sostiene que el retorno de lo reprimido en Nataniel se relaciona con la castración paterna y se produce materializado en las figuras del arenero y de Olimpia. El dominio de este complejo infantil quedaría expresado en su amor obsesivo hacia la muñeca, que parece alimentarse de la neurosis que aparentemente sufre Nataniel. La Olimpia freudiana materializa entonces la escisión del complejo de Nataniel que, habiéndose separado de éste, se desplaza encarnado en la muñeca, enfrentándosele después privada de ojos. Sin embargo, creemos que más allá de esta asociación con el complejo de castración, la figura de Olimpia ocupa un lugar destacado en la creación del efecto siniestro del cuento debido a varios motivos: su representación en el umbral de lo ilusorio, la imaginación frustrada del deseo irrealizable, las ilusiones y mecanismos ópticos a través de los cuales consigue divisarla; su mirada inerte y enigmática; la anatomía rígida y fría; el movimiento mecánico; y finalmente el desdoblamiento en Clara nos conduce a presuponer que la figura de Olimpia es significativa en relación al efecto siniestro, y específicamente en relación a la feminidad.

Sin embargo, además de Olimpia, hay otra figura femenina que, en realidad, es la primera responsable de dicha desgracia. Es la aya supersticiosa que alimenta cada noche el terror de Nataniel amenazándole con la avenida del arenero. Por lo tanto, vemos como la contrapartida a la pasividad de Olimpia se manifiesta primero en esta mujer cuya acción, tal que una maldición, origina el avieso desenlace. La figura de la niñera o la criada siniestra, portadora de maleficios y presagios funestos, es un tema que posteriormente será recurrente en diversas historias de terror como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James (1898), y posteriormente llevadas al cine de EE.UU. como *Rebecca* de Alfred Hitchcock (1940), *La profecía (The Omen)* de Richard Donner (1976) o *La mano que mece la cuna (The Hand that rocks the Cradle)* de Curtis Hanson (1992). La niñera, origen de los males que sufrirá Nataniel después, puede relacionarse con la creencia en las brujas, capaces de desencadenar maleficios a través de sus acciones y conjuros. Olimpia aparecería así también como un reverso pasivo de la niñera, figura de aviesa iniciativa que encarna una siniestra bruja camuflada en el entorno familiar, una intrusión fantástica o supersticiosa en lo real. De igual modo podría asociarse la perversidad de la niñera (primera mujer que aparece en el cuento) con la acusación religiosa a la presunta primera mujer (Lilith-Eva) -causante de los pecados de la humanidad-, y a Olimpia con su reconversión positivada en la Virgen y en la concepción pasiva de la feminidad, devota y abnegada, entregada a los dictados del varón, pero, sin embargo, enigmática.

Retomando la figura de Olimpia, ésta vive en el umbral entre el sueño y la pesadilla, en el limbo entre la sublimidad de lo ideal y el espanto de lo incontrolado. Puede considerarse a Olimpia como la encarnación siniestra de uno de los más destacados referentes de automatismo femenino, que parece tener sus raíces en la Galatea de Pigmalión. Recordamos que Freud dilucida - a través del estudio de Otto Rank- que es precisamente el enigma que suscitan los estados inmóviles de reposo -con el sueño y la muerte- los que conducen a las civilizaciones primitivas a cuestionar la unicidad *alma-cuerpo*. Deducen que éstas son independientes y pueden transitar de un lugar a otro. Dicha creencia es ambivalente, pues si la transitabilidad de las almas es, por un lado, aliviadora -en tanto perpetúa la vida en el más allá- también puede tornarse siniestra: bien revelándose en otro lugar, o bien escapando del cuerpo, como sugiere la figura de Olimpia con su mirada inerte¹⁸⁶. La belleza siniestra de Olimpia es marmórea y frígida, y estriba en ese punto sutil de unión entre lo animado y lo inanimado. En palabras de Trías:

“Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce: esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo

186 Obedece a la misma causa siniestra el pavor que suscitan las figuras inertes o en estados ausentes de demencia.

que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo¹⁸⁷.

Olimpia, además, toca el piano como *La Clavecinista* de Neuchâtel¹⁸⁸, como los autómatas musicales que Hoffmann conocía, y canta con el vibrante sonido de una campana¹⁸⁹ metáfora que parece pertenecer a los delirios de Nataniel y que nos recuerda ese carácter siniestro que reconocía Burke en la reiteración de ciertos sonidos. Desde que el joven Nataniel puede espiar a Olimpia a través de la ventana, la ve en todas partes, dejando en suspenso la incertidumbre de si se trata de la realidad o de su propio delirio. La doble lectura del cuento se encarna así en la muñeca:

“La contemplación deslumbrada y al mismo tiempo auxiliada con medios ópticos pone de manifiesto la doble visión del cuento: por una parte la lejanía, la nebulosa, el deslumbramiento y por otra la engañosa cercanía que proporciona el instrumento científico [...] ¿Qué ve el joven en esa ambigua situación de ceguera poética ayudada por una prótesis? La mirada de ella, la engañosa mirada imposible, envuelta en el hechizo de la música y de la voz. Su paso tiene una extraña medida y cada movimiento parece deberse a un mecanismo. Canta y toca al compás, pero siempre lo mismo y con igual acompañamiento, como si fuera una máquina¹⁹⁰.”

Con anterioridad hemos expuesto la idea de que el umbral de lo inorgánico y lo inanimado produce en muchas ocasiones el efecto siniestro. Esto se debe también a la ambivalencia que suscita la inmovilidad: la congelación puede experimentarse de manera hipnótica como vehículo de la pulsión de muerte. La repetición compulsiva -mediante el movimiento mecánico- produce un singular efecto siniestro, próximo al de las crisis epilépticas. Sin embargo, esta afección también resulta de una suerte de desplazamiento: de esta manera, la compulsión a la repetición se traduce en una siniestra congelación.

Deducimos que la consideración de la muñeca como espejo narcisista por parte de Freud es un hallazgo tan importante como el de Jentsch sobre el carácter siniestro de la animación de lo inorgánico. Las obras artísticas que se han inspirado en este relato, como *La muñeca* de Lubitsch (*Die Puppe*) 1919; *El Casanova* de Fellini o *Metrópolis*¹⁹¹ (1927) de Fritz Lang han incidido en la misma paradoja. Parece significativo que sean sobre todo figuras femeninas

187 TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 46.

188 Autómata creado por la familia de relojeros suizos Jaquet-Droz, del cantón de Neuchâtel, que entre 1750 y 1830 marcó la pauta de la producción europea y mundial de relojes de péndulo, además de ser los autores de los autómatas más ingeniosos y bellos entre los conservados actualmente. La clavecinista toca el instrumento presionando con los dedos, respira hinchando el pecho y sus manos tienen un sutilísimo y complicado juego de movimientos. Se encuentra actualmente en el Museo de Neuchâtel.

189 Recordemos como en las cualidades de lo sublime que distingue Burke se menciona la repetición de las campanas como ejemplo de un sonido entre sublime y siniestro.

190 PEDRAZA, P. *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 77.

191 PEDRAZA, P. (2000) *Metrópolis, Fritz Lang: estudio crítico*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

quienes han personificado en mayor medida dicho automatismo. Este hecho nos conduce a suponer que su potencialidad siniestra se debe también a un vínculo profundo entre la congelación mecanizada y el erotismo que pudiera desprender en dicha condición debilitada – inmóvil- capaz de sugerir disponibilidad.

El personaje de Olimpia parece funcionar como el reflejo dominado y casi ridiculizado de las representaciones femeninas presentes en el imaginario cultural alemán del Romanticismo. La influencia de la figura de Olimpia trasciende no sólo en los derroteros de la literatura fantástica hacia otros cyborgs de inquietante extrañeza, sino que ejerce una poderosa influencia en el surrealismo. Como ejemplos paradigmáticos de dicha repercusión cabría citar los maniqués de Man Ray (1890-1976) o las *Puppés* de Hans Bellmer (1902-1975), que retomaremos con posterioridad.

Merece en este punto destacar la labor de Pilar Pedraza¹⁹² en la recopilación y análisis de dichas figuras femeninas en la imagen literaria y cinematográfica. Las *Olimpias* contemporáneas son, según la tesis de Pilar Pedraza, residuos de la misoginia imperante. Dentro de sus variantes encontramos mujeres artificiales, mujeres muertas, maniqués, cyborgs o muñecas hinchables. Esta investigación será retomada con posterioridad a propósito de lo siniestro específicamente femenino¹⁹³.

A continuación retomaremos los derroteros que toma la literatura romántica derivando hacia un género que posteriormente será definido como *fantástico*. Haremos hincapié en el contenido inconsciente que subyace a dichas ficciones, diseccionando los temas siniestros más destacados y relacionaremos las características del género fantástico con las que definen lo siniestro. Delinearemos la bifurcación que toma finalmente el terror gótico hacia un terror psicológico con el que se vincula lo siniestro de manera directa, pues lejos de ficciones sobrenaturales, se inscribe en el marco de la realidad cotidiana.

192 PEDRAZA, P. *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit.

193 Sobre este tema ver: PEDRAZA, P. (2004) *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar. y *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. (2010) Ed. De Fernando Broncano y David H. de la Fuenta. Madrid: Ed. Lengua de Trapo.

2.4.-4. DEL ROMANTICISMO LITERARIO AL GÉNERO FANTÁSTICO: LA FANTASÍA COMO MANIFESTACIÓN DEL INCONSCIENTE

El Romanticismo continuaría extendiéndose por Europa y América bajo formas cada vez más elaboradas y sutiles, tanto en el terreno del relato breve como en el de la novela. La irrupción de lo sobrenatural en la literatura es común a todas las épocas y lugares, pero es especialmente durante el período romántico cuando el género adquiere la característica de provocar la vacilación fantástica y la sensación de lo siniestro en el lector. La estructura común adoptada por estas ficciones a lo largo del siglo XIX tiende a presentar un mundo en paz y armonía, introduciendo en él un elemento siniestro o perturbador y restaurando finalmente el orden alterado¹⁹⁴.

El florecimiento excepcional durante esa época deja grandes obras maestras fantásticas, que han pasado a la literatura universal como el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*¹⁹⁵ del autor polaco Jan Potocki; *El castillo de Otranto* de Horace Walpole: considerada la primera novela gótica; *Frankenstein* de Mary Shelley, *Carmilla* y *Té verde* de Joseph Sheridan Le Fanu, *Drácula* de Bram Stoker; las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer; Guy de Maupassant, Prosper Mérimée, Theophile Gautier, Charles Nodier y Arthur Conan Doyle entre otros autores románticos, que por su extensión no podemos abordar en este breve espacio¹⁹⁶.

Merece una mención separada, sin embargo, el legado literario de E. A. Poe (EE.UU. 1809-1849) por la influencia que ejerce la obra de Hoffmann en sus cuentos¹⁹⁷. Los temas de Poe coinciden además casi literalmente con los temas de lo siniestro. Sin embargo, el autor sostiene que *si muchas de mis producciones han tenido como tesis el terror, sostengo que ese terror no viene de Alemania, sino del alma*¹⁹⁸. Poe comprendió que *la más profunda verdad*

194 Esta recurrencia a elementos fantásticos deriva posteriormente hacia géneros emparentados pero diferentes: el género de *terror* -que deriva de la novela gótica y que es especialmente relevante en el cine-, se diferenciaría de otro modo más sugestivo y familiarizado con lo siniestro, que sería denominado psicológico.

195 Versión original en francés: *Manuscrit trouvé á Saragosse*, publicado en 1804-1805. Fue adaptada al cine por el director polaco Wojciech Has en 1965.

196 Para más información sobre literatura fantástica y de terror ver: MORENO GONZÁLEZ, B., *Lo sublime lo gótico y lo romántico. La experiencia estética en el romanticismo inglés*. Ed. Universidad de castilla la Mancha. 2007; VV. AA.: *Antología de la literatura fantástica*. (Borges, Bioy Casares y Ocampo, eds.) Edhasa, 1981; VV. AA.: *Antología de fantasmas* (Antonio Ballesteros, ed.). Ed. Jaguar, 2003; VV. AA.: *El horror según Lovecraft*. (J. A. Molina Foix, ed.). Ed. Siruela. 2003.

197 KENNEDY, J. G. (1987). *Poe, Death, and the Life of Writing*. New Haven: Yale University Press.

198 Citado por Cortázar, en intr. *Ensayos y críticas*. pp. 42-43.

psicológica puede ser vertida a través de la fantasmagoría¹⁹⁹. Sus temas más recurrentes tienen que ver con la muerte y el suicidio, incluyendo sus manifestaciones físicas, los efectos de la descomposición de los cadáveres (*La verdad sobre el caso del señor Valdemar*), temas también relacionados con el entierro prematuro y el emparedamiento (*El entierro prematuro; El pozo y el péndulo, El gato negro*), la reanimación de cadáveres (*Conversación con una momia, La caída de la casa Usher, Lady Ligeia*), y fundamentalmente la visión de incertidumbre de sus protagonistas, en el limbo entre la angustia, la alucinación y la perversión. Sus narradores, con quienes parece identificarse el propio Poe, son a menudo hombres que parecen haber enfermado por una excesiva exposición a los horrores de la mente y el pasado. Hay en ellos “una voluntad de escapar de su destino que está siempre en liza con un bóvido deseo de abandonarse a él”²⁰⁰. De esta manera, se ha señalado con frecuencia su posible carácter necrófilo y sádico, manifestado en distintos niveles y matices. Parece que en la historia de la literatura, Poe es un ejemplo paradigmático en el combate entre “el caos de la existencia y la mente racional que trata de superarlo”²⁰¹. Es por ello que todos los cuentos de Poe podrían entenderse como un *monólogo interior*²⁰². La impronta de Poe influye en toda la literatura de fantasmas victoriana y, en mayor o menor medida, autores tan dispares e importantes como C. Baudelaire²⁰³, F. Dostoyevski, F. Kafka, H. P. Lovecraft²⁰⁴, A. Bierce, G. de Maupassant, Thomas Mann, Georges Rodenbach²⁰⁵, Henry James²⁰⁶, J. L. Borges, Clemente Palma, Julio Cortázar, etc.

En el Romanticismo español lo sobrenatural no parece tener tanta presencia como en los países germánicos. Sin embargo, encontramos algunos ejemplos en que el terror sobrenatural deja sentir su influencia. Entre ellos *Don Juan Tenorio* y algunas leyendas de José Zorrilla o *El estudiante de Salamanca* de J. de Espronceda. Sin embargo, la figura más destacada del Romanticismo tardío quizá sea Gustavo Adolfo Bécquer. Sus famosas leyendas se alzan con gran fuerza: la ambigüedad entre la realidad y la fantasía, la sugestión de lo sobrenatural, la búsqueda del pasado a través de la tradición, y el escapismo son características singulares en

199 WILSON E. (1972). *Crónica literaria*. Barcelona: Barral. pp. 97-98.

200 NAVARRO, A. J. (2009). VV.AA. *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid: Valdemar. p. 129.

201 Idem, p. 124.

202 Ibidem.

203 Baudelaire: (Francia, 1821-1867) *Las flores del mal* (1857). Baudelaire fue llamado poeta maldito, debido a su vida de bohemia y excesos, y a la visión del mal que impregna su obra.

204 H. P. Lovecraft (EEUU 1890-1937). Sus pesadillas le sirvieron de inspiración directa para su trabajo. Poe influyó fuertemente en sus primeras historias, de atmósfera macabra y ocultos miedos que acechan en la oscuridad. Creencias místicas en misterios ocultos que yacían detrás de la realidad. Otra inspiración provino de los avances científicos en áreas como la biología, astronomía, geología y física, que reducían al ser humano a algo insignificante, impotente y condenado en un universo mecánico y materialista, un pequeñísimo punto en la vastedad infinita del cosmos.

205 RODENBACH, G. (2012). *Brujas, la muerta*. (1ª ed. 1892). Madrid: Vaso Roto.

206 JAMES, H. (1993). *Otra vuelta de tuerca*. (1ª ed. 1898). Madrid: Anaya.

su obra literaria. La propia implicación del poeta con su creación nace de la más profunda subjetividad, amenazada en el umbral de lo ilusorio y evanescente: “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo”²⁰⁷.

Bécquer envuelve sus versos de una atmósfera brumosa y ensoñadora, a través de palabras que evocan lo incorpóreo e intangible: rocío, rumor, sueño, suspiro, tul, vapor, velo, viento, niebla, etcétera. Sus leyendas son paradigmáticas de lo siniestro narrativo, ahí donde el misterio y lo intangible no sólo son sospechados sino que inundan las páginas hasta hacer tomar por verídico lo sobrenatural. Y es que, en efecto, lo que parece dar unidad a la mayor parte de estas leyendas es la presencia reiterada en el mundo real que, sin embargo, provoca la difuminación de las fronteras entre lo vivido y lo soñado: umbral siniestro entre razón e imaginación. Al igual que los contemporáneos idealistas alemanes, Bécquer deja constancia de las insuficiencias y las limitaciones de la razón para penetrar en la complejidad del mundo, tanto en el tratamiento del amor como en el de lo fantástico. Parece introducirse en los abismos de las presuntas verdades ocultas del mundo natural, a través de lo sobrenatural, misterioso e impalpable. En las leyendas de Bécquer se producen extrañas conexiones entre lo visible y lo desconocido, el presente y el pasado en que se sitúa la narración –la Edad Media, la Guerra de la Independencia o una época sin precisa localización temporal- que contribuye a dicha indeterminación fantástica, de igual modo que la amenaza de lo extraño o sobrenatural parece invocarse en la literatura folklórica o popular a través del “Érase una vez”.

Dos de las dimensiones que brotan en dicha travesía, a veces conjuntamente, de la obra de Bécquer son el tratamiento del amor y la fantasía: la mujer se convierte así, al igual que en otros autores coetáneos en un ser enigmático, fuente sublime de incertidumbre y ambivalencia. Algunos de los relatos más conocidos de Bécquer como *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* giran, lo mismo que otras de sus obras, en torno a la búsqueda obsesiva y dramática de la mujer fascinante e inalcanzable, creada subjetivamente por la imaginación. La persecución de un ideal femenino ya había sido una de las obsesiones centrales de E. T. A. Hoffmann. En *El beso*, una estatua de mármol le permite a un oficial francés, de forma parecida a lo que ocurre en la Rima LXXXVI, remontarse hasta paraísos afectivos que sólo había podido vislumbrar hasta entonces²⁰⁸.

La prosa becqueriana influye decisivamente en la Generación del 98, y su impronta es recogida y enriquecida por autores como Pío Baroja y R. M. del Valle-Inclán (*Sonata de invierno*), ambos bajo la influencia de Poe, sin olvidar algunas narraciones de Emilia Pardo Bazán, como *La*

207 BÉCQUER, G. A. (2005). *Rimas y Leyendas*. Madrid: Alfaguara. p. 33.

208 BÉCQUER, G. A. (2005). *Rimas y Leyendas*. Madrid: Alfaguara. p. 23.

resucitada o *La cama*. Pero quizá sea, sobre todo el escritor argentino, Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-Ginebra, 1986) uno de los mayores literatos del siglo XX cuya obra erudita, especialmente en sus cuentos, ostenta un siniestro equilibrio entre lo natural que nos resulta raro y lo extraño que nos es familiar. Su obra deja entrever la influencia de autores como Oscar Wilde o Franz Kafka entre otros, a quienes tradujo desde su temprana edad. La impronta de Borges oscila en dicho umbral entre realidad y fantasía, y muchos de sus cuentos ilustran motivos siniestros a través de su intuición literaria: espejos, laberintos, tiempo circular de cambios y repeticiones que amenazan la integridad del sujeto y devienen su futuro evanescente. Entre sus cuentos, algunos como *Borges y yo* o *El Otro* redundan en el tema de la Otredad interior, ese *Otro* que se remonta a épocas psíquicas primitivas y superadas, cuando el Yo no se diferencia del *Otro* que es la madre. Los posteriores desarrollos de Lacan respecto al *estadio del espejo* nos aclaran parte del sentimiento de lo siniestro que con lucidez suscita Borges en sus páginas: la imagen del niño en el espejo que sirvió para identificarse y sostenerse, en definitiva, unificarse, retorna desde fuera, amenazando su integridad. Borges, al igual que los románticos, descrea de la realidad objetiva, por ello la asume sólo como sospecha. El *yo* puede ser una ficción, una construcción mental, acaso un sueño que vacila contra nuestra razón.

Entre los admiradores y discípulos de Borges destaca también Julio Cortázar quien, como Borges, demuestra un especial interés por el cuento, debido a que en su brevedad, permite prescindir de elementos superfluos, pudiendo por ello penetrar en la mente del lector con un mayor impacto y fuerza. Lo que -a pesar de las diferencias de cada autor- podemos concluir, es que el Romanticismo, como luego se haría cargo el expresionismo, es un movimiento artístico volcado en la subjetividad, escéptico con la noción objetiva y unívoca de la realidad. Por ello, puede decirse que dicho impulso artístico (*Drang*, como lo denominarían los alemanes) es atemporal, puesto que define una forma de implicación con la creación artística extrapolable a cualquier época y espacio: que antepone la percepción subjetiva de dicha realidad percibida como sospechosa, concediéndole espacio real a los fantasmas de la mente y a sus distorsiones psicológicas. Por este motivo, la literatura romántica se caracteriza también por una subjetividad en la que subyacen percepciones ambiguas y temas ambivalentes (tabú) que relacionan el deseo íntimamente con el temor inconsciente, manifestados a través de la fantasía, lo sobrenatural, lo fantasmagórico. Como hemos citado con anterioridad, diversos personajes de la literatura como los dobles, los autómatas, fantasmas etc. vendrían a manifestarse como una forma *transferida* de dichos deseos temidos. El vuelco del psicoanálisis por los misterios del inconsciente coincide con el interés por los temas de la literatura romántica que, dado su carácter atemporal, los estudiosos de semiótica analizarían bajo la agrupación del *género fantástico*.

Entre los autores que con mayor profundidad han estudiado el género fantástico, sus motivos y contenido subyacente, encontramos a G. Maupassant, R. Caillois, T. Todorov y a R. M. Jackson. Las definiciones referidas al género fantástico parecen coincidir en gran medida con

el mismo concepto de lo siniestro. Maupassant y Todorov sitúan el género fantástico en el umbral entre uno maravilloso (*sobrenatural*) y otro extraño (o *insólito*), refiriéndose a lo fantástico como una zona de incertidumbre y ambigüedad entre respuestas netamente racionales y respuestas sobrenaturales. Maupassant insiste además en la importancia del temor como rasgo propio del género fantástico: “Lo fabuloso es un universo maravilloso, que se adapta al mundo sin cuestionarlo. Lo fantástico, por el contrario, desvela un escándalo, una grieta, una extraña rotura insoportable para el mundo real”²⁰⁹. Estas definiciones basadas en los conceptos de la incertidumbre y la ambigüedad acompañados de temor, coinciden manifiestamente con lo siniestro. Todorov incide sin embargo, no tanto en el temor como en la vacilación y la incertidumbre del lector con respecto a la naturaleza de los acontecimientos. Caillois, por su parte, entiende *lo fantástico* como *lo siniestro freudiano*, y *lo fantástico freudiano* coincide con *lo maravilloso* desde la perspectiva de Caillois²¹⁰.

Pese a las similitudes, la diferencia fundamental entre lo siniestro y lo fantástico estriba en que lo siniestro no tiene las premisas propias de un género literario: no depende de una linealidad narrativa. Por lo tanto, los hechos no han de trascender hacia un final revelador, sino que permanecen suspendidos en la zona de incertidumbre, razón por la cual lo siniestro tiene especial relevancia, además de la literatura o el cine, en el dominio de la imagen fija (pintura, escultura, fotografía etc.)

Volviendo nuevamente al género fantástico, encontramos de nuevo analogías con lo siniestro, puesto que en ambos conceptos subyace un contenido inconsciente que impulsa la sugestión de tales incertidumbres ambivalentes. La fantasía se compone así no sólo de la realidad externa, sino que incluye también material psíquico velado. Estos contenidos aparecen, sin embargo, subordinados a determinados mecanismos de desplazamiento²¹¹.

“El contenido del inconsciente se proyecta al exterior y se percibe como datos del mundo externo y no como contenido de lo inconsciente. Así, por ejemplo, el demonio se presenta al individuo no como su parte integrante, sino como un ser que vive y actúa en su mundo externo”²¹².

209 TODOROV, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. (5ª ed.) México: Coyacán. p. 15.

210 En palabras de Caillois, lo fantástico es: “Una ruptura del orden reconocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana, y no sustitución total en el universo real de un universo exclusivamente milagroso”. CAILLOIS, R. (1962). *Cohérences aventureuses*. París: Gallimard. p. 180.

211 *Desplazamiento*: traslado de la acentuación de un fenómeno a otro y sustitución de una situación inadmisibile por otra, inofensiva; y *condensación*: unión de varias imágenes o algunas de sus partes e una sola imagen. Se da una importancia especial a los símbolos que sustituyen a las personas, órganos del cuerpo, objetos, actos.

212 Por ejemplo, con respecto al carácter siniestro de la demencia, según Freud tiene su origen en nuestros sentimientos más primitivos: “*El profano ve en ellas [la epilepsia y la demencia] la manifestación de fuerzas que no sospechaba en el prójimo pero cuya existencia alcanza a presentir oscuramente en los rincones recónditos de su propia personalidad. En la Edad Media se atribuía todas estas manifestaciones mórbidas a la influencia de los demonios*”. NEUMANN, E. *Die grobe Mutter*. Zürich. 1956 p. 297. Citado por ROZET, pp. 52-53.

Por esta razón, los temas de la literatura fantástica coinciden con los de las investigaciones psicológicas de los últimos tiempos. “El fantasma que vuelve –escribe el psicoanalista húngaro Nicolas Abraham– es la prueba de la existencia de un muerto enterrado en el otro. El fantasma es una formación del inconsciente que tiene como particularidad y como origen el hecho de no haber sido jamás consciente, y ser el residuo del paso de lo inconsciente de un padre a lo inconsciente de un niño. (...) Su retorno de forma periódica (...) funciona como un extraño en relación a un yo”²¹³.

En dicha profundización psicológica de lo fantástico y respecto a su función social, Peter Penzoldt (1925-1969) afirma en *Lo sobrenatural en la ficción (The Supernatural in fiction, 1952)* que “Para muchos autores, lo sobrenatural no era más que un pretexto para describir cosas que jamás se hubieran atrevido a mencionar en términos realistas”. Sobre esta idea añade Todorov: “Incesto, homosexualidad, amor de más de dos, necrofilia, sensualidad excesiva... se tiene la impresión de estar leyendo una lista de temas prohibidos por alguna censura”²¹⁴. Censura que se practica en el individuo mismo, impidiéndole tratar ciertos temas *tabú*. Lo fantástico constituye, por lo tanto, un arma de combate contra ambas censuras, social e individual. Vemos así cómo dichos motivos *tabú* se manifiestan desplazados en los diversos motivos fantásticos. En relación a tales represiones semi-ocultas, Todorov realiza una distinción temática entre las que atañen a la percepción: *temas del yo*²¹⁵ y las que atañen a los conflictos del deseo ambivalente: *temas del tú*²¹⁶. En palabras de Todorov:

“Si la red de los temas del tú proviene directamente de los tabúes y por consiguiente de la censura, lo mismo sucede con la de los temas del yo. (...) La sociedad condena con la misma severidad tanto el pensamiento del psicótico (temas del yo) como el criminal (temas del tú) que transgrede los tabúes. (...) La función de lo sobrenatural consiste en transgredir la ley”²¹⁷.

Por otro lado, si en la literatura romántica los miedos y deseos inconscientes son personificados en entes sobrenaturales tales como demonio, vampiro, fantasma etc., Todorov reconoce que desde la aparición del psicoanálisis y a partir de los desarrollos científicos, los *tabúes* han sido desplazados, de manera que en la actualidad no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres. Esto se debe a que tales cambios mitigan la censura social que imperaba en

213 En PEDRAZA, P. (2008) *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuaderno de Mangana nº46. Centro de Profesores de Cuenca. p. 21.

214 TODOROV, T., Op. cit. p. 126.

215 Los *temas del Yo* están relacionados con la percepción del sujeto y de la realidad: el pandeterminismo, la multiplicación de la personalidad, la ruptura entre sujeto-objeto, transformación del tiempo y del espacio.

216 Los denominados *temas del tú* se relacionarían con las cuestiones del deseo inconsciente, tendrían que ver con las relaciones ambivalentes hacia el Otro: incesto, homosexualidad etc.

217 TODOROV, T., Op. cit. p. 127.

los siglos XVIII y XIX. De ahí que se produzca un desvío, por un lado, y manteniendo las claves sobrenaturales, se desarrolla el género literario y cinematográfico del *terror*. Por otro lado, los fantasmas son trasladados al terreno de lo psicológico, pues en lo sobrenatural se agotan sus efectos siniestros.

“Hay que tener en cuenta que en un mundo cada vez más extraño, lo fantástico carece de todo sentido. En un mundo de maravillas, lo extraordinario pierde todo su poder”²¹⁸.

Los miedos deseados necesitan de nuevas formas de manifestarse, más allá de las criptas góticas. Por lo tanto, la creación del terror o el miedo en la literatura deriva hacia dos géneros: el primero corresponde a un *terror directo* que surge de elementos -objetos, lugares o personajes- terroríficos: fantasmas, brujas, monstruos, etc.

Por otro lado, la exaltación de la subjetividad y la ambigüedad perturbadora de la realidad y la fantasía deriva a menudo hacia el expresionismo. Lo siniestro coincide con un tipo de *terror indirecto o psicológico*: proviene del ambiente opresivo que impregna la narración; de la ambigüedad de los hechos y la naturaleza de los acontecimientos. Es un terror insinuado, de carácter psicológico, que se suscita afectando a la mente y emotividad del lector, a través de su identificación con las experiencias subjetivas de algún personaje y con unos hechos que se producen en los márgenes de la cotidianeidad extrañada, motivando la incertidumbre de lo real o lo fantástico enajenado. De hecho, se trataría del género siniestro en tanto que crea malestar en el espectador al exponerlo a vulnerabilidades psicológicas y miedos universales. Podemos considerar a Hoffmann tanto como a Poe grandes precursores de este género. Posteriormente, la fascinación por lo siniestro tendría una relevante continuidad en la misteriosa novela victoriana, cargada de misterios y enigmas que azotan en los márgenes de lo familiar. Uno de los mayores exponentes literarios de lo siniestro sería, entre otros, *Cumbres borrascosas (Wuthering Heights)* de Emily Brönte (1847) o posteriormente *Otra vuelta de tuerca (The Turn of the Screw)* de Henry James (1898), que influyó en posteriores creaciones cinematográficas, algunas actuales como *Los Otros (The Others)* de F. Alejandro Amenábar. Sin embargo, mucho antes que en la actualidad, el cine ya había manifestado su predilección por lo siniestro, a través del lenguaje y la narración visual del expresionismo alemán.

218 TODOROV, T., Op. cit. p. 15.

2.-5. LO SINIESTRO EN EL CINE: REVISIÓN DE TEMAS E IMÁGENES SINIESTRAS

Primeramente deseamos justificar este apartado y su limitación a unos pocos autores por dos razones: por un lado, porque tratamos de comprobar las coincidencias temáticas con lo siniestro en la literatura y, por otro lado, nos proponemos analizar a través de algunos ejemplos paradigmáticos, las coincidencias en el empleo de ciertos recursos visuales con la imagen artística fija.

Retrocediendo al apartado anterior sobre el género fantástico, éste trascendió a la pantalla cinematográfica con la aparición del cine, que dio forma e imagen a sus narraciones. El legado del cine expresionista alemán -que podemos situar a comienzos del siglo XX, aproximadamente entre 1910 y 1930- es uno de los mejores exponentes de la distorsión psicológica y del terror opresivo heredados de la literatura romántica. Películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene (1919) continúan siendo grandes referentes de los recursos visuales de lo siniestro. No es casual que el expresionismo cinematográfico aconteciera en Alemania, ya que había sido considerada cuna del movimiento romántico, y su legado cultural, especialmente artístico, había demostrado una sensibilidad especial por los lados oscuros de la psicología humana y por los misterios del mundo que asolan al ser humano. Este singular espíritu germánico fue reactivado con el malestar del derrumbamiento del sueño imperialista, en los años que siguen a la primera guerra mundial:

“Misticismo y magia, fuerzas oscuras a las que los alemanes se han entregado con complacencia en todo momento, habían florecido en los campos de batalla. (...) Y los fantasmas, que ya habían poblado el romanticismo alemán, revivían como las sombras del Hades cuando han bebido sangre”²¹⁹.

Si hasta el siglo XX los mayores exponentes de lo siniestro se hallaban en la literatura, con el surgimiento del cine la experimentación estética de lo extraño e inquietante se valdría de un lenguaje propio y visual. El cine expresionista alemán da nombre a una serie de producciones cinematográficas que comenzaron en vísperas de la primera guerra mundial -pero que no alcanzaron su pleno desarrollo hasta después de la misma-, y que guardan unos rasgos comunes que tienen su correspondencia con la corriente expresionista. Al igual que el romanticismo literario y que el movimiento pictórico, primó las visiones subjetivas y la expresión frente a la objetividad, siendo por ello proclive a provocar sensaciones siniestras. Lejos de procurar captar escenas aparentemente objetivas de la realidad circundante, dio verosimilitud a escenas subjetivas que parecían salidas de la pintura expresionista:

219 EISNER, L. H. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra. p. 15.

“En estas obras, la morbosidad de una disección psicológica marcada de freudismo y la exaltación expresionista iban bien con las fantasías románticas de Hoffmann (...). Para el alma torturada de la Alemania contemporánea estas películas llenas de evocaciones fúnebres, de horrores, de una atmósfera de pesadilla, parecían el reflejo de su grotesca imagen y servían de alguna manera de derivativo”²²⁰.

El cine expresionista se caracterizó por poner el énfasis en la plasticidad de las imágenes, como una extensión de la pintura a la imagen en movimiento. Recurrió a intensos contrastes y trazos enérgicos, perspectivas y ritmos agitados como los que defendió el movimiento pictórico *Die Brücke* (El puente). El cine no sólo utilizó la narración sino una poderosa fuente de recursos expresivos, inéditos en la imagen fílmica, que era aun muda: recursos plásticos e iconoplásticos entre los que destacamos la fuerza expresiva de la luz y las sombras, los encuadres agitados y cercanos, o aéreos como escenas del imaginario²²¹; formas agudas y onduladas, y perspectivas pronunciadas que caracterizaban las angustiosas escenas. Entre los recursos icónicos, sobresale la importancia formal del atrezzo, las caracterizaciones de los personajes, con destacada expresividad en los rostros, en parte debido al contrastado maquillaje; la fuerza de las miradas, y la indumentaria son también elementos significantes que, por sus cualidades plásticas y formales, contribuyen a lo siniestro del cine expresionista.

Como hemos manifestado, el cine alemán fue efectivo en la inducción de una subjetividad angustiosa debido a su propio carácter pictórico, que ofrecía una mayor expresividad a la fantasía romántica, permitiendo que los espectadores experimentaran en mayor grado la ambivalencia de lo siniestro. Pareció recoger esas visiones horrorosas de la propia realidad que vivía Europa en esos años que auguraban el avance de la modernización y la revolución industrial y, a la vez, pareció evadirse de ella a mediante la apariencia de ensoñaciones. Las películas de esta corriente tendían a rechazar la naturaleza exterior, reemplazándola por su representación estilizada a través de la creación de decorados interiores -que eran más efectivos en la búsqueda de una ambientación psicológica- y la sugerencia de un destino fatalista, que emanaría de la misma estilización de la puesta en escena, donde cada elemento representado respondería a una intención expresiva. Puede señalarse cómo se manifiesta, a través de lo externo (decorado, iluminación, maquillaje) la situación interna de las figuras protagonistas, que al igual que en las historias escritas en la literatura romántica, se convierten en objeto de identificación del espectador. La recurrencia a escenarios interiores y decorados falsos pintados se debió en gran medida a la precariedad del medio y a la falta de recursos económicos de esos años de decadencia social²²². No obstante, dicha precariedad logró que se expresara magistralmente la siniestra subjetividad que impregnaba a Alemania. Temor,

220 EISNER, L. H. (1996). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra. p. 15.

221 El representar los objetos oblicuamente, vistos desde arriba, es una de las características de las “imágenes imaginadas”.

222 EISNER, L. H., Op. cit. p. 24.

desesperanza y necesidad de evasión parecieron ser las claves que han permitido que el expresionismo alemán haya sido considerado como uno de los movimientos cinematográficos de mayor valor artístico.

El gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene se considera la película más representativa del movimiento expresionista. Su argumento se inspira en una serie de crímenes sexuales que tuvieron lugar en Alemania. La historia narra los crímenes de *Cesare*, el hombre que aparece detenido en el centro de la imagen siguiente, bajo las órdenes hipnóticas del *doctor Caligari*, quien -a modo de vendedor ambulante- recorría las calles exhibiendo al sonámbulo. Esta recurrencia a la dominancia y dominación fue conceptuada por algunos estudiosos como una forma de denuncia de la actuación del gobierno germano durante la guerra. No obstante, la historia, como el cuento de Hoffmann *El hombre de la arena*, sería en realidad el relato imaginario de un loco que cree ver en el director del psiquiátrico al doctor Caligari, pero esta duda no se resuelve hasta el final, dando un giro argumental²²³. La película concentra esa doble lectura romántica entre realidad y ficción o alucinación: la presunta y temible objetividad de los hechos es arrebatada por el engaño espantoso de los sentidos del protagonista, a través de cuyos ojos nos inmiscuimos y percibimos la historia.

La película posee una estética que hemos definido como pictórica, al estilo de la corriente expresionista, con reminiscencias cubistas, chimeneas y ventanas oblicuas, claroscuros contrastados y formas agudas: todos los recursos visuales están a merced de la función dramática y psicológica. Para Rudolf Kurtz, autor de *Expressionismus und Film*, las líneas que se extienden oblicuamente tienen un sentido claramente metafísico: “la línea oblicua produce en el espectador un efecto totalmente distinto al que produce la línea recta, y curvas inesperadas provocan una reacción psíquica totalmente distinta a la que provocan líneas de trazo armonioso”²²⁴. El propio decorado fue pintado y, debido a la escasa iluminación, el claroscuro fue enfatizado pintando las luces y exagerando las sombras. Se destacó asimismo la caracterización de los personajes con el maquillaje de los actores, de semblante pálido y ojos oscurecidos. Sus expresiones de asombro e inquietud fueron detenidas en imágenes fijas, que se prolongaban en escasos segundos, permitiendo un mayor efecto expresivo para desencadenar así la intriga del espectador. La tensión sensible de las escenas se conseguía a través del dominio del estatismo, otorgando a los silencios y a las secuencias sin movimiento un carácter intrigante, interrumpiéndolo después con inesperados ritmos agitados, acompañados por la música.

223 La reciente película dirigida por Martin Scorsese titulada “Schutter Island” (EEUU. 2011) comparte esta vacilación ante la locura de un paciente que cree ver en su médico a un compañero de trabajo. A la manera de Edipo, inicia con él una investigación acerca de lo acontecido en el psiquiátrico, hasta resolver al final de la película que es él el paciente, y la causa por la que se desató su distanciamiento de la realidad, que condujo a su internamiento. La vacilación fantástica y el terror psicológico iniciado por el expresionismo alemán no se limitan a ese espacio temporal, sino que lo rebasan teniendo continuidad hasta el presente, como lo demuestran películas como la citada.

224 KURTZ, R. (1926). *Expressionismus und Film*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne. Citado por EISNER, L. H., Op. cit. p. 28.

En la imagen extraída de la película se aprecian los recursos citados: aparecen los tres personajes en una escena frontal, de marcado claroscuro. El *doctor Caligari* y la mujer, ambos a cada lado de la imagen, dirigen sus miradas y cuerpos hacia sí. La mujer aparece recortada sobre un plano oblicuo y luminoso, como si se tratara de un haz de luz situado por encima de ella, separándola de la figura de *Cesare* que queda más en la sombra. La agitación expresiva de estas líneas oblicuas, también las formas agudas y angulosas pintadas del vestido de la chica, contrastan repentinamente con la inmovilidad enigmática de *Cesare*. La caracterización de los tres personajes, con los ojos y labios pintados, los estampados y los decorados de tela producen una sensación pictórica, con sugerencias líquidas. Destacan sus expresiones enigmáticas y el juego de miradas que crea una relación intrigante entre los personajes.



Fotograma del Film *El gabinete del Doctor Caligari* dirigida por Robert Wiene en 1920.

La película ofrece una sucesión encadenada de pinturas expresionistas, con composiciones agitadas, claroscuros contrastados, formas blandas que evocan la vaguedad de esos espacios psíquicos, y formas agudas y punzantes que señalan su cualidad amenazadora. A continuación, podemos apreciar algunos ejemplos de recursos que contribuyen a inquietar la mirada del espectador, introduciéndole en un mundo extraño e inestable. Como se muestra en la imagen izquierda de la fila superior, los espacios se deforman a través de líneas y formas irregulares e inclinadas. En este caso la tensión oblicua tiende visualmente a ejercer presión sobre la figura de Cesare. A menudo también se recurre al claroscuro para generar la sensación de profundidad, alternando planos de claridad y de penumbra, como en la imagen derecha de la misma fila, donde la planitud del espacio insinúa una profundidad curvada y apreciamos la oscuridad de la silueta que se aleja.



Deformación del espacio: angulaciones oblicuas.



Alternancia de planos. Claroscuro en profundidad.



Iluminación focalizada frontal.
Mirada de reojo, énfasis en el gesto.
Suspense a través del espacio en off.



Sugerencia de abismos mediante líneas concéntricas y vectoriales que señalan a la mujer.

La intensidad de la iluminación pintada queda subrayada con las formas angulosas con las que se recorta en la pared, limitando contrastadamente con la penumbra. Con frecuencia, las luces focalizadas señalan el interés en una zona, como una expresión, por ejemplo, relegando el alrededor a una misteriosa penumbra. Podemos apreciar dicho recurso en la imagen izquierda de la fila inferior. La penumbra y el encuadre que aísla al personaje otorga interés narrativo al espacio que se elude representar y que podemos denominar como “espacio off”, tal y como lo describe M. Torán²²⁵. Apreciamos en el último fotograma un ejemplo de sugerencia de espacios abisales a través de los ritmos vectoriales que conforman las líneas concéntricas, con alternancia de claridad y oscuridad, y que señalan la presencia enigmática de la mujer.

A pesar del reconocimiento que ha logrado *El gabinete del doctor Caligari*, el claroscuro expresionista ya había empezado años antes, por encargo de escritores que reclamaban convertir obras literarias en obra de arte cinematográfica de la mano de autores de talento (*Autorenfilmen*). Entre dichas producciones, podemos destacar *El estudiante de Praga* (*Der*

225 TORÁN, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Ed. Mitre.

Studen Von Prag)²²⁶ cuyo desglose escénico había sido realizado por el escritor H. H. Ewers. Con la producción de *El estudiante de Praga* de Stellan Rye y Paul Wegener que data de 1913, los alemanes parecen descubrir que el cine puede convertirse en el medio por excelencia de su angustia romántica²²⁷. Wegener pareció comprender que el cine podría, mejor que cualquier otro arte, apoderarse del mundo fantástico de E. T. A. Hoffmann y del famoso tema del “doble” que, evadiéndose de su sombra o reflejo, se vuelve contra su modelo. Wegener escribe que *El estudiante de Praga* mezclaba extrañamente lo natural y el artificio, la realidad y el decorado. Y continúa:

“Es necesario liberarse del teatro y de la novela y crear con los medios del cine, por medio de la imagen. El verdadero poeta de la película debe ser la cámara. Las posibilidades que tiene el espectador de cambiar continuamente de punto de vista, los numerosos efectos que desdoblán al actor en la pantalla dividida en dos partes, las sobreimpresiones, en una palabra la técnica, la forma, dan al contenido su verdadera significación”²²⁸.

Junto a su producción *El estudiante de Praga*, *El Golem* también prefiguraba el auge del expresionismo clásico de los años veinte. Pero, la preocupación por el decorado y por la atmósfera hechizada caracteriza todo el cine alemán. Posteriormente, el lenguaje expresionista evolucionaría sustituyendo los decorados pintados por decorados reales y elaborando modos de iluminación más complejos como medio expresivo. Estos recursos dieron lugar a una tendencia distinta, encabezada por Max Reinhardt, que se caracterizaría por una mayor naturalidad, respetando las unidades temporales y la simplicidad argumental. Esa simplicidad dramática permitió crear atmósferas opresivas en las que se moverían los protagonistas. Junto a Max Reinhardt, se consideran parte de esta corriente a F. W. Murnau, Fritz Lang y G. W. Pabst.

De F. W. Murnau podemos destacar, entre otras producciones, la famosa película *Nosferatu* (1922), en la que la expresión de la subjetividad trataría de respetar en el mayor grado posible las formas “reales” del entorno. La película narra la historia del *Vampiro*, y con probabilidad esa recurrencia a escenarios naturales pretendió una mayor verosimilitud de lo fantástico, camuflando lo extraño e insólito (la fantasía vampírica) en una mayor familiaridad, logrando potenciar la veracidad de lo sobrenatural. Entre otras películas de Murnau puede destacarse la adaptación cinematográfica de *Fausto*, donde destaca el diseño de la ciudad del protagonista y el tipo de iluminación que conjuga las luces y las sombras asimiladas al bien y al mal.

Junto a Murnau, es reconocida también la producción de Fritz Lang, cuya película más famosa podría considerarse *Der Müde Tod* (*La muerte cansada*), estrenada en 1921, que narra una

226 “Der Student Von Prag” (*El estudiante de Praga*) Stellan Rye y Paul Wegener. Alemania. 1913.

227 EISNER, L. H., Op. cit. p. 40.

228 Ver MÖLLER, K. (1954). *Paul Wegener*. Hamburgo: Ernst Rowohlt. pp. 102-113.

lucha entre amor y muerte, y que influiría decisivamente en la cinematografía de Luis Buñuel. También destaca su película *Metrópolis*, que representaría a través del pánico de la ciudad, el expresionismo de orden arquitectónico, así como Caligari parece exponente del expresionismo pictórico. Vemos en el film un opresivo mundo subterráneo, una masa multitudinaria de obreros esclavizados por el poder enaltecido de la clase dirigente, y una protagonista mujer, cuya dualidad la convierte en guía espiritual de ese pueblo obrero y a la vez en trampa del mismo. La representación de esta mujer parece encarnar la dualidad históricamente atribuida a la feminidad, desde la religión judeocristiana, con Eva como encarnación de la tentación y el pecado, y la figura antitética de la Virgen Santa. En el filme es así vehículo de la rebelión pretendida por unos y vehículo del contraataque efectuado por los otros.

El carácter subjetivo del expresionismo tuvo su continuidad también en la corriente surrealista. Sin embargo, podemos considerar que el surrealismo abarca no tanto los márgenes de lo siniestro como de lo *maravilloso*: la vacilación fantástica del surrealismo tiende a escapar de los márgenes de lo verosímil para presentarse como un desafío a toda lógica narrativa. Podemos decir que lo extraño-inesperado en el surrealismo se acaba convirtiendo, de alguna forma, en su propia normalidad. De la corriente cinematográfica surrealista destaca la figura de Luis Buñuel, y como obra más representativa del surrealismo cinematográfico y siniestro podemos citar el famoso film *Un chien andaluz* (*Un perro andaluz*, 1929). Fue escrita por Buñuel y por Dalí bajo el procedimiento del automatismo psíquico y de la escritura colectiva dando al arte una dimensión social y colectiva²²⁹. Antes de realizar la película, Buñuel participó como asistente en la filmación de *La caída de la casa Usher* de J. Epstein (1928).

Podemos destacar de esta película el encadenamiento de escenas e imágenes sorprendidas, propias de la fantasía surrealista, que poseen una fuerte carga poética, pero que han sido también relacionadas con lo siniestro: “Con sus aparecidos y desaparecidos, muertos que resucitan, evocaciones mágicas y la sombra del doble (...) el concepto freudiano de lo siniestro impregna toda la película, aunque ribeteado por el humor y con el contrapunto sonoro de los acordes de *Tristán e Isolda* de Wagner”²³⁰. Hal Foster relaciona la película en la actualidad con el shock traumático, el deseo tanático y la compulsión a la repetición. Lo siniestro no aparece en el escenario expresionista, sino en el marco familiar de París de los años veinte. Se establecen relaciones inéditas entre elementos descontextualizados que parecen adquirir un significado simbólico y provocan en ocasiones efectos siniestros como en la escena en que las hormigas corretean por la mano que ostenta un agujero a modo de hormiguero, o el corte horizontal a ese ojo de mujer. El automatismo psíquico del que surge parece más ligado al

229 FUENTES, V. (2000). *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal.

230 FUENTES, V., Op. cit. p. 32.

inconsciente freudiano –dominado por la represión- que la concepción bretoniana de un lugar idílico y liberador.

En décadas posteriores, entre los maestros del género calificable de siniestro destacan en el cine EE.UU. el pionero A. J. Hitchcock²³¹ (Londres, 1899- Nueva York, 1980), I. Bergman (Upsala, 1918). S. Kubrick²³² (Nueva York, 1928- Londres, 1999); el polaco R. Polanski²³³ (París, 1933) que aterrizaría también en Hollywood; y también M. Scorsese²³⁴ (Nueva York, 1942), D. Lynch²³⁵ (Montana, 1946) o D. Cronenberg (Toronto, 1943), entre otros. No pudiendo adentrarnos más profundamente en lo siniestro cinematográfico de dichos autores, los destacamos sin duda como referentes ineludibles. Describiremos en apartados posteriores algunas imágenes de sus películas comparándolas con imágenes artísticas fijas. Dada la promiscuidad que relaciona actualmente la pintura, la fotografía y el cine, consideramos fundamental exponer las relaciones que parecen establecerse entre ellas en relación a los recursos visuales de lo siniestro. Deseamos, no obstante, presentar especial atención al cine de Hitchcock. Eugenio Trías describe en su ensayo la película *Vértigo* como uno de los paradigmas de lo siniestro cinematográfico:

“Si lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular, si es también esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable varias veces, puede afirmarse que *Vértigo*, tiene por tema mayor lo siniestro”²³⁶.

En efecto, puede establecerse, y así lo hace lúcidamente Trías una íntima relación entre la película y la narración de Hoffmann *El hombre de la arena* que tendremos oportunidad de exponer más detenidamente en las temáticas de lo siniestro, concretamente en torno a la impresión de destino. La película parece constituir un compendio de recursos visuales que dirigen la inducción del sentimiento siniestro y que podrían ser abordados en una nueva tesis: la recurrencia a la circularidad y a espirales que ensimisman, repeticiones que evocan esa impresión nefasta de destino y que envuelven un deseo oculto; visiones engañosas,

231 *The 39 steps* (39 escalones) (1935); *Rebecca* (1940); *Strangers on a Train* (Extraños en un tren) (1951); *Rear Window* (La ventana indiscreta) (1954); *Vértigo* (1958); *North by northwest* (Con la muerte en los talones) (1959); *Psicosis* (1960); *Los pájaros* (1963); *Frenzy* (Frenesí) (1972).

232 *Lolita* (1962); *2001: a Space Odyssey* (2001: Odisea en el espacio) (1968); *A Clockwork Orange* (La naranja mecánica) (1971); *The Shining* (El Resplandor) (1980).

233 *El cuchillo en el agua* (1962) (nominación a la mejor película extranjera en los Oscar de 1963); *Repulsión* (1965); *Rosemary's Baby* (El bebé de Rosemary o La semilla del diablo) (1968); *Macbeth* (1971); *Chinatown* (1974); *Le Locataire* (El quimérico inquilino) (1976); *The Pianist* (El pianista) (2002).

234 Entre sus múltiples películas destacamos la temática romántica y siniestra de la reciente *Shutter Island* (2010).

235 *Eraserhead* (Cabeza borradora) (1977); *Mulholland Drive* (2001); *Blue Velvet* (Terciopelo azul) (1986); *Twin Peaks, dirigida por David Lynch y Mark Frost*. (1990-1991).

236 TRÍAS, E., Op. cit. p. 104.

perspectivas agitadas que transmiten el desequilibrio emocional del protagonista etc. La inestabilidad psicológica a que nos posiciona es lograda a través de dichos recursos visuales que están íntimamente relacionados con los descritos por Burke, entre otros, la profundidad, la circularidad, la repetición incesante etc. Además de *Vértigo*, la filmografía de Hitchcock ofrece más ejemplos magistrales de lo siniestro cinematográfico como *Psicosis*, *Rebecca*, *Los 39 escalones*, *Con la muerte en los talones*, *Los pájaros* etc.

La obsesión por la psique humana y sus facetas más oscuras es compartida por el director sueco Ingmar Bergman, nacido en Upsala en 1918. Vemos como tanto Hitchcock, Bergman y otros directores implicados en lo siniestro comparten las características y temáticas que hemos visto caracterizan a la literatura romántica: visiones engañosas y alucinaciones, confusiones entre vivencias reales y soñadas, entre la cordura y la imaginación, impresiones de destinos inexorables, personajes siniestros que acechan en el entorno cotidiano y que, en ocasiones, se reiteran como encarnación de un mal ineludible que suele acontecer en la propia mente del protagonista.

“La cámara de Bergman va a construir una antropología que busca aprehender la verdad interior, levantar los maquillajes y las convenciones sociales, plasmar los estados psíquicos de los personajes (...). Caminar entre los límites de la razón y la locura, la vida y la muerte, encontrar lo soñado y oculto, enfrentarse a la angustia y al terror (...) La angustia de la incomunicación es una de las preocupaciones fundamentales que recorre toda su filmografía. Lo monstruoso en el cine de Bergman adquirirá su máxima entidad en la plasmación de la pérdida de la consciencia, en la caída en la locura como consecuencia de una visión profundamente pesimista de la existencia. Para Bergman los límites entre normalidad y esquizofrenia, lo fantasmal y la realidad, son siempre extraordinariamente porosos (...). La confrontación con lo real se expresa, en casi todas sus películas, a través de las brumas de la soledad y la locura”²³⁷.

Cuando hablamos de lo siniestro cinematográfico no podemos obviar la figura de David Lynch, cuya personal mirada parece desvelar grietas y fisuras en nuestra confortable realidad. Lynch bebe de la incertidumbre propia del Romanticismo como Hoffmann y sus coetáneos, creando atmósferas siniestras, familiarmente extrañas: todo en apariencia es ordinario, pero hay algo en el comportamiento de los personajes o en el desencadenamiento de los hechos que escapa a cualquier perspectiva racional y crea la sensación de estar frente a un reflejo deformado de la realidad, como si los hechos fueran advertidos desde un sueño o desde la perspectiva perturbada de la enajenación. Lynch reconoce la influencia que ejerce en él el cine de Ingmar Bergman y Werner Herzog. En general, su filmografía se caracteriza por una intrusión de lo extraño y siniestro oculto en la cotidianidad de modo que se confunden el Yo y el Otro, lo Real de lo imaginado y el futuro oscila entre el devenir incierto y las repeticiones premonitorias de un desenlace inexorable, a través de estructuras circulares acompañadas de

237 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. pp. 138-139.

impresiones de *Déja vú*. En cierto sentido, todo el cine de Lynch parece nutrirse de motivos siniestros y, en consecuencia, tiene efectos alucinatorios. Dicha perturbación se transmite a la misma estructura del argumento, que lejos de una linealidad narrativa, se compone de flashbacks, historias paralelas o estructuras *rizomáticas*²³⁸. En casi todas sus películas puede apreciarse el clima de subjetividad y de amenaza de delirio que inunda las narraciones del ya citado Hoffmann, como Poe, entre otros. Como ejemplo, en *Blue Velvet* o *Terciopelo azul* describe Lynch un mundo extraño a la par que familiar, tal y como afirmaba Laura Dern: “It’s a strange world”. Estructuralmente, en *Carretera perdida* convergen dos historias independientes; el punto de intersección es la mente de Bill Pullman que sufre un radical cambio en el punto de vista que nos ofrece la película. Este giro se remonta al antihéroe de *Eraserhead*, cuya cabeza se convertía en una goma de borrar. Los delirios del protagonista de *Carretera perdida* no se distinguen de la realidad objetiva, la incertidumbre sobre lo real queda suspendida en los ojos del espectador. De ahí proviene la desorientación que provocan sus thrillers psicológicos posteriores: *Mulholland Drive* narra el delirio sufrido por una mujer en la ciudad de Los Angeles a consecuencia de un accidente y la más reciente *Inland Empire* narra una historia similar en el interior de la industria de Hollywood que produce las más fascinantes y siniestras alucinaciones. Dentro de la extensa filmografía de Lynch podemos citar también *El hombre elefante*, y *Corazón salvaje*²³⁹.

Entre otros directores volcados en lo siniestro merecen ser destacados Roman Polanski y Martin Scorsese, entre tantos otros que no podemos detenernos a estudiar. La producción de Martin Scorsese evidencia también su fascinación por el surrealismo y el dadaísmo en algunas películas, cuya misteriosa e inquietante atmósfera fusiona lo cotidiano con lo soñado, escapando a la lógica y comprensión del espectador. Entre sus múltiples producciones destacamos el carácter siniestro de la citada *Shutter Island*. Las películas de Polanski, lejos del surrealismo de Lynch, instalan el terror psicológico en el escenario doméstico y familiar. En posteriores apartados prestaremos especial atención a algunas de sus producciones como *Rosemary’s baby* (*La semilla del diablo*); *Repulsión* o *El quimérico inquilino*. Veremos algunos recursos plásticos, iconoplásticos e icónicos que emplea para extrañar el entorno cotidiano a través de alteraciones cromáticas, recursos de iluminación, encuadres determinados, caracterizaciones de los personajes etc. David Cronenberg adscrito al fantástico se mueve entre el terreno de lo siniestro y lo abyecto, ya que en sus películas, usualmente se mezcla lo psicológico con lo físico, planteándose una lucha de la mente contra el cuerpo –o viceversa-. Como representativa de dicho conflicto podríamos citar la película *Spider*²⁴⁰, donde se narra el

238 El concepto de Rizoma es un término filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En un modelo rizomático, cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. Es por eso que la estructura rizomática puede servir para describir a la empleada por David Lynch.

239 WEINRICHTER, A. (2010). *Cuando el cine alucina. Percepciones alteradas en pantalla*. En Exitbook. Revista semestral de libros de arte y cultura visual. nº13. Miedo, realidad y ficción. p. 123.

240 *Spider*, dirigida por David Cronenberg en EEUU en 2002.

infierno mental de un esquizofrénico y la dolorosa desintegración de la realidad que vive: el protagonista experimenta el mundo en que vive con hostilidad. Se desdobra y se ve a sí mismo contemplando su vida pasada. La película no discierne entre lo objetivo y lo subjetivo sino que se instala en su propio delirio desde el principio, como sucede en multitud de narraciones románticas²⁴¹.

No podemos profundizar en lo siniestro cinematográfico que merecería un estudio separado y nos desviaría de nuestro tema. No obstante, hemos querido evidenciar, a través de la introducción del cine expresionista alemán, la potencialidad de la imagen y los recursos que ésta maneja, donde la iluminación, la forma, el color, el encuadre, la caracterización de los personajes, escenarios etc. intervienen en la creación de ambientes y efectos siniestros. Estos han sido extensamente experimentados por el cine desde sus orígenes con el citado movimiento expresionista. Cuando abordemos la representación de lo siniestro en la imagen, ordenaremos estos recursos en base a la siguiente estructura de variables: las plásticas (que abarcan las unidades mínimas de la representación: color, forma, textura); las iconoplásticas (elementos estructurales que intervienen como elementos plásticos y también icónicos: iluminación y encuadre); variables icónicas (relativas a los “iconos” o formas reconocibles: personajes, escenografía, atrezzo etc.) y las variables narrativas (referidas al estudio de las acciones). Volviendo al cine, vemos cómo posteriormente estos miedos heredados de la angustia romántica van tomando forma de mayor naturalidad: el temor subjetivo se instala en los márgenes de la familiaridad cotidiana donde esa ilusión de enajenación se presenta camuflada. Tal y como señalaba Caillois, lo fantástico como siniestro se manifestaría en una cultura en la que se cree que el milagro ya no es posible, y que todo debería poder explicarse según las leyes de la naturaleza. Con el avance de la ciencia y la sociedad, cuando la creencia en lo sobrenatural parece haberse superado y la censura imperante pierde poder, las manifestaciones fantásticas y sobrenaturales de lo siniestro van dando paso a otros motivos que se caracterizan por su verosimilitud y por la posibilidad de que se sucedan en escenarios habituales, o de aparente normalidad. Según la terminología de Todorov, lo fantástico viraría a lo *fantástico-extraño* o siniestro: la vacilación entre lo real o lo sobrenatural adquiere así una dimensión confusa que posibilita la incertidumbre. Los seres sobrenaturales y las criptas y ruinas de la fantasía gótica se convierten en fantasmas verosímiles de la imaginación a menudo perturbada de los protagonistas con quienes se establece la proyección de los espectadores. Con estos rasgos comunes que caracterizarían el género siniestro cinematográfico -donde destacamos la vacilación perceptiva y la incertidumbre provocada por la confusión de la subjetividad y la sospecha de lo sobrenatural- se erige a través de estéticas próximas pero distintas, la producción de diversos directores como los que acabamos de citar y otros que no hemos tenido oportunidad de abarcar. Pensamos, por último, que a pesar de que los miedos innatos sobre los que se tejen los sentimientos siniestros no cambian sustancialmente, sí lo hacen, sin embargo,

241 WEINRICHTER, A. (2010). *Cuando el cine alucina. Percepciones alteradas en pantalla*. En Exitbook. Revista semestral de libros de arte y cultura visual. nº13. Miedo, realidad y ficción. p. 123.

las formas de provocarlo, que, como hemos manifestado, varían conforme cambia la sociedad. Por eso, si el terror gótico bañado de claroscuro se viste de naturalidad conforme los miedos se instalan en el marco de la sociedad, en la actualidad la era de la globalización y los nuevos medios tecnológicos parecen estar impulsando nuevas formas de terror psicológico que no necesariamente se traducen en espíritus atormentados por embriaguez, neurosis o esquizofrenia, sino que los temores arquetípicos parecen insertarse en una sociedad virtualizada y efervescente, que amenaza con automatizarnos como producto del artificio de la *hiperrealidad* que abordaremos con posterioridad.

Para concluir este apartado debemos señalar las relaciones que se establecen entre el cine y la literatura y la imagen fija. Por otra parte, lo siniestro en el cine no se agota con la corriente expresionista ni con los autores descritos, sino que pensamos que hay una idea que debe ser señalada, que concierne a la relación del terror con las películas destinadas al público adolescente. Al margen de su irregular calidad artística, estas películas podemos considerarlas como un fenómeno social y psicológico. Su existencia demuestra, de nuevo, cómo los procesos de socialización y represión están ligados y cómo estas películas pueden actuar como válvulas de escape de pulsiones sadomasoquistas. En relación a esa idea Freud ya había manifestado en su estudio sobre la sexualidad infantil que “angustiar, estremecerse de miedo o espantarse cobran importancia para el estallido de manifestaciones sexuales y se conserva en gran número de seres humanos durante su vida adulta”²⁴². De alguna manera, estas películas “populares” actúan como continuación de los cuentos, cuyos protagonistas adolescentes sufren pruebas dirigidas a su formación como adultos padeciendo represión, socialización y, a veces, recompensa. En este sentido, las películas podrían concebirse como esos antiguos ritos de iniciación, pero adoptando una apariencia de actualidad. Por eso suelen representar a través de la imagen escenas simbólicas que han caracterizado diversas situaciones de los cuentos populares. Por otro lado, gran parte de las imágenes fijas artísticas “citan” o adoptan recursos escénicos, lumínicos y espaciales provenientes del cine. Por lo tanto, corroboramos la idea ya expuesta de la relación tripartita que se establece entre el cine con la literatura y la imagen fija.

242 FREUD, S. Obras Completas, Vol. VII. Op. cit. p. 185.

2.-6. TEMÁTICAS Y VALORES NEGATIVOS IMPLICADOS EN LO SINIESTRO

2.6.-1. Valores negativos operantes en lo siniestro

CUALIDADES

Cualidades del exterior susceptibles de experimentarse como siniestras

- SECRETO
- EXTRAÑO
- INEXORABLE
- HIPNÓTICO

SENSACIONES

Sensaciones que la experiencia de lo siniestro provoca

- INQUIETUD
- INCERTIDUMBRE
- AMBIVALENCIA
- IMPOTENCIA

2.6.1.-1. CUALIDADES

SECRETO: *escondido, ignorado, que no se da a conocer ni se deja ver ni sentir.*

El carácter siniestro de lo secreto incluye las cualidades de *lo oculto, lo desconocido o incierto, lo ausente o vacuo y lo artificioso* que parece ocultar secretamente su verdadera naturaleza.

EXTRAÑO: *raro, singular. Dicho de una persona o cosa: que es ajena a la naturaleza o condición de otra de la cual forma parte.*

La extrañeza se caracteriza por su ambigüedad. Por no parecer ni lo uno ni lo otro, sino una fusión perturbadora: lo ambiguo, lo intersticial, lo mixto. Está directamente relacionado con el concepto de lo Otro, puesto que en lo siniestro lo extraño es reverso de una cierta familiaridad, como la de la otredad sobre el yo.

INEXORABLE: *que no se puede evitar.*

Lo siniestro puede ir asociado con acontecimientos que vinculamos con lo inexorable como las repeticiones de fenómenos o actos, que sugieren un destino nefasto al que no se puede escapar. Por lo tanto, lo inexorable anticipa la sensación siniestra de lo incontrolado: la pérdida del control o dominio sobre el exterior y sobre el yo.

HIPNÓTICO: *fascinante, perteneciente o relativo a la hipnosis.*

La ambivalencia de lo siniestro se debe, además de la familiaridad, a su carácter hipnótico, que fascina a la vez que suscita temor. No nos referimos a lo hipnótico en tanto conduce al sueño, sino a aquello que posee tal potencialidad de atracción ambivalente que parece llegar a paralizar. La aparición de diversas manifestaciones del Otro o *alter ego*, fueron halladas por el estudio de los fenómenos de hipnosis por Anton Mesmer (1734-1815) y su teoría sobre el *magnetismo*, y posteriormente James Braid (1795-1860), quien acuñara el término.

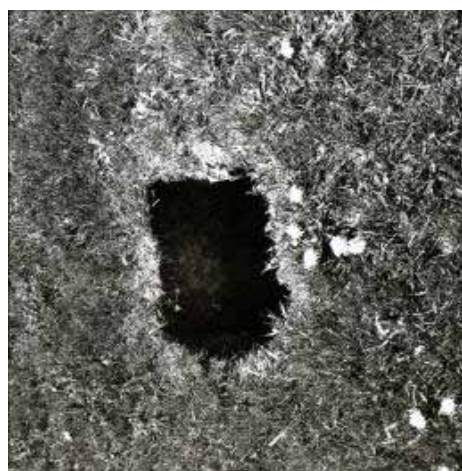
SECRETO

Siniestro es algo que permanece oculto, velado. Es aquello que no puede *salir a la luz* porque está censurado por la razón consciente, por lo que, si se revela, produce espanto. Por lo tanto, lo siniestro es algo familiar que tiene que permanecer oculto, lo suficiente como para que nos desvele sólo parcialmente las sospechas siniestras que contenemos y que nos conforman. Lo necesario para que la amenaza subjetiva desate sus fantasmas fantaseados sólo en silencio. El carácter secreto de lo siniestro está directamente vinculado con el tabú: es en efecto material prohibido, velado pero secretamente deseado, la presunción sospechosa de nuestras propias pulsiones que negamos porque no podemos soportar. Lo siniestro se muestra portador de misterios secretos, misterios que nos fascinan y amenazan y cuyas puertas no nos atrevemos a abrir, pero sí nos aventuramos a mirar curiosamente por la mirilla, impulsados por el poder fascinante de dicho enigma. De esa pulsión de ver lo que es imposible de escudriñar derivará la fuerza siniestra de la imagen, y su capacidad sugestora de incertidumbre. A lo largo de las siguientes páginas, desarrollaremos las relaciones que se producen entre estas cualidades de lo siniestro y su manifestación visual, analizando y comparando distintas imágenes como las que presentamos bajo estas líneas.

“Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie. Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente, -retornado a sus primeros balbuceos visuales- las más horribles y espeluznantes devoraciones, visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte (...). ¿Puede el arte mostrar, sin mediación, en toda su crudeza de horror y pesadilla esas imágenes?”²⁴³



Silvia Plachy. *Private girls' school showers*. 1988



Silvia Plachy. *Chicago, Illinois*. 1989

243 TRÍAS, E., Op. cit. p. 53.

Las fotografías de Sylvia Plachy ilustran dicha idea de velar lo terrible. Tanto la imagen siniestra de los vestuarios con las cortinas a medio abrir, como el oscuro pozo que surge de la superficie de césped nos aventuran a imaginar qué se puede ocultar tras esos siniestros umbrales. La siguiente imagen ostenta la misma ocultación. No se sabe qué sucede en la profundidad que se esconde en la vegetación, pero dicha imposibilidad de ver más allá puede activar las más temibles sospechas. Se teme lo que puede salir de esa penumbra, hacia la que parecemos dirigirnos, y el temor queda bañado de ambivalente fascinación.



R. Adams. *Summer Nights, Walking. Along the Colorado Front Range.*
1976-82

La imagen siniestra funciona como *límite* –en consonancia con la terminología de Trías- de aquello que no se llega a hacer visible. El efecto siniestro sería en cierta medida una suerte siniestra de ceguera, ya que se origina, a menudo, a partir de una ausencia aterradora. M. A. Hernández-Navarro expresa el poder siniestro de la *antivisión*²⁴⁴:

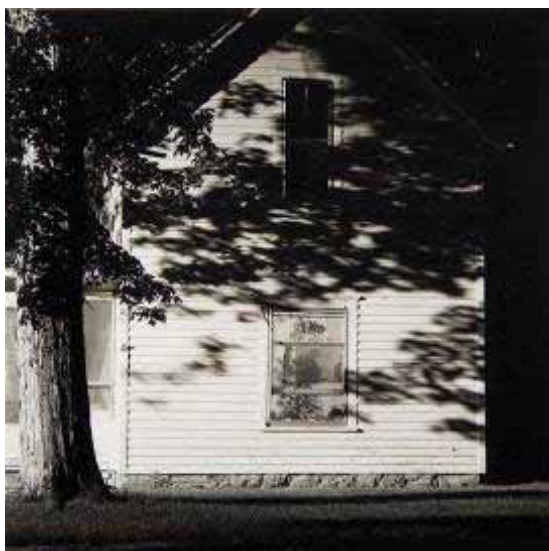
“Las poéticas antivisuales²⁴⁵, en tanto que un arte de la ceguera²⁴⁶, se relacionan de modo directo con el concepto freudiano de «lo siniestro» (...) En todas ellas se articula un espacio vacío en el que no hay nada para ver. Por tanto: nihilidad escópica. La mirada se inquieta, y en el espectador se produce un profundo efecto de ceguera (...) de no saber a ciencia cierta lo que allí se muestra, o más bien, lo que no se muestra”²⁴⁷.

244 El término “antivisión” lo recoge del ensayo de R. Krauss “El inconsciente óptico”.

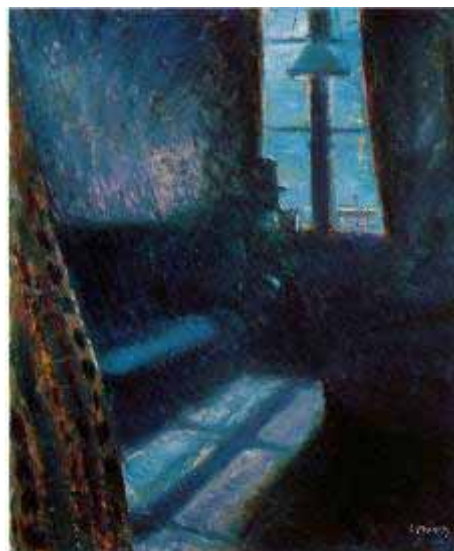
245 M. A. Hernández-Navarro distingue cuatro estrategias de negación de lo visual.: 1) *reducción* de lo visible 2) *ocultación* del objeto visible 3) *desmaterialización*- desolidificación de la obra, como en las esculturas de vapor de Morris y 4) *desaparición* que se relacionaría con una *poética de la huella* y su progresivo desvanecimiento.

246 Freud parece instaurar un «trauma escópico» de origen a partir del cual la mirada, el ojo, está ligado a la pérdida del objeto. Así se relacionaría la ceguera con la castración.

247 HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro*. Revista de Occidente, nº 297, Febrero de 2006.



Robert Adams. *Summer Nights, Walking. Along the Colorado Front Range*. 1976-82



Edvard Munch. *Noche en St. Cloud*. 1892

La cita de Hernández-Navarro parece describir la siniestra impresión que puede producir, en la pintura de Munch, el efecto de claridad azulada y la penumbra que invade el fondo e impide divisar la figura que allí se oculta. El espacio, además, se presenta vacío e inundado por esa ambientación nocturna y densa, tras la cortina. Deducimos que dentro de la cualidad *secreta* de lo siniestro, la *antivisión* o ceguera se relaciona no sólo con lo oculto sino con lo *vacío*, *ausente*, como *algo que falta*: una ausencia que se hace presente. Dicha ausencia puede relacionarse con el peligro a causa de *privación*: la *vacuidad*, la *oscuridad*, la *soledad*, son motivos de peligro parcialmente objetivo y parcialmente subjetivo. Recordamos cómo Burke distingue dichas causas como fuente del temor en lo sublime. Procedemos a mostrar otros ejemplos de imágenes.

La siguiente fotografía de William Eggleston se caracteriza por la vacuidad de la escena exterior. Los datos significantes más característicos responsables del efecto siniestro de esta imagen son: por un lado, la representación del espacio vacío, que predispone al sujeto a enfrentarse a una situación indefensión. Impresión que es enfatizada por la sugerencia de lo que se pudiera ocultar tras las esquinas a ambos lados. Asimismo, la luz de la hora mágica del atardecer -pudiendo también tratarse de la frialdad del amanecer- inaugura la transición hacia la nocturnidad, vaticinando la ausencia próxima de movimiento y gentío y la posibilidad o presunción de que ciertos sucesos o personajes siniestros pudieran aparecerse. La impresión de tales suposiciones siniestras puede ser provocada también por la sugerencia, a veces ambigua, de las sombras que se proyectan, que nos indican la presencia de ciertos elementos que pueden ser amenazantes, o pueden no ser lo que las sombras parecen mostrar.



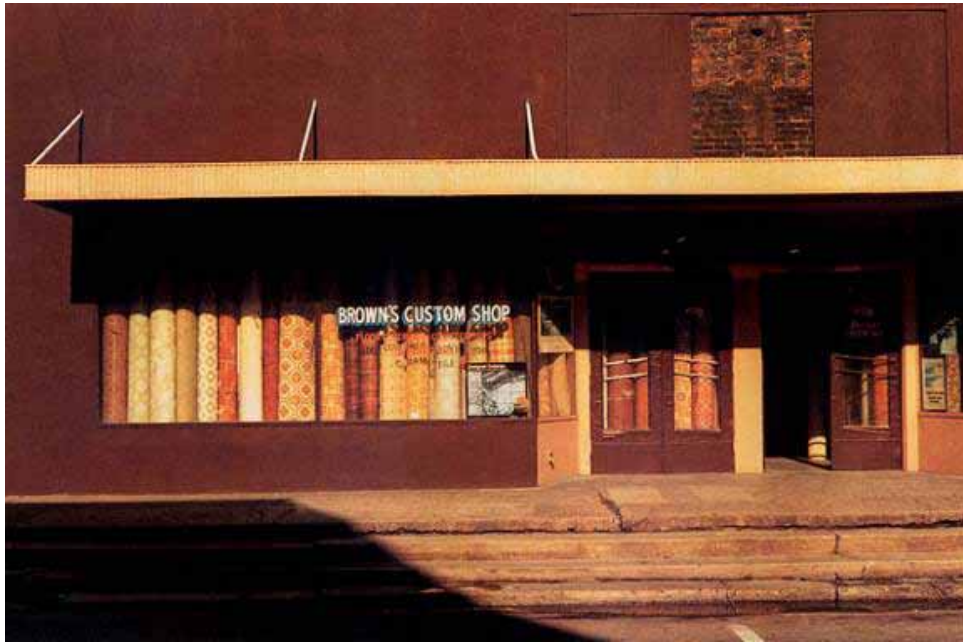
William Eggleston. De la serie *Cadillac*, 1999

El vacío también puede relacionarse con la *pulsión de muerte*, en tanto que se sugiere el vaticinio de la futura inexistencia. *Vanitas* significa *vanus* vacío. La tradición de la vanitas proclamaba que las posesiones y preocupaciones temporales son cosas vacías frente a la muerte inevitable²⁴⁸. De este modo comprobamos que la sugerencia visual del vacío puede percibirse también como una señal de descontrol, que anticipa dicho destino inexorable. No es, sin embargo, ejemplo de tal sugerencia la imagen que acaba de ser descrita, puesto que en ésta la impresión de vacuidad se relaciona con la inquietud que suscita lo oculto. No produce el mismo desasosiego la impresión de vacuidad infinita que sí podría sugerir la angustia relacionada con la pulsión de muerte.

La inquietud fascinante de lo siniestro estriba en sus recursos mediadores, que evitan la manifestación literal de las aversiones que subyacen a dichas representaciones. De modo que el temor se produce sólo parcialmente en forma de siniestra sospecha. Las mediaciones en lo siniestro se fundan en los conceptos de *límite* y *desplazamiento*²⁴⁹. El *límite* traza una línea en la que no podemos ver más allá, pero tampoco podemos escapar sin dar rienda suelta al inconsciente, para que termine de imaginar lo que la vista no nos proporciona. Lo oculto, por lo tanto, lo secreto y su sospecha funciona como dicho límite cuya función es evitar que lo aterrador invada completamente la representación, sino que permanece latente de modo que se teme que pueda emerger.

248 SCHNEIDER, A. (1996). *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra. p. 71.

249 El desplazamiento consiste en la atribución de un rasgo discordante que altera el enunciado. El desplazamiento puede consistir en transferir una connotación terrible a una forma apolínea, estéticamente seductora, plácida o fascinante. La mediación del desplazamiento se produce en favor de la ambivalencia, pudiendo llegar a darse una *inversión por desplazamiento*.



William Eggleston. *Kingsport. East Tennessee.*

Como podemos apreciar en la imagen siguiente la escena muestra una visión frontal de una tienda en unas condiciones que producen un singular efecto siniestro. Los indicadores de tal impresión se fundan en su carácter secreto, en la presunción de que algo se oculta tras la penumbra de la puerta y tras los telares que cubren el escaparate e impiden ver lo que se oculta en el interior. Asimismo las sombras enfatizan el carácter amenazador, tanto en el plano medio a la izquierda como la que se proyecta en la parte superior del comercio. El aspecto envejecido también conduce a aumentar la impresión de hostilidad y abandono del lugar.

La elaboración o mediación de lo siniestro se basa en un *límite* más allá del cual lo siniestro viraría a lo terrorífico. El *límite* se traslada a la representación a menudo mediante la ocultación u omisión de elementos visuales, y en ocasiones se recurre narrativamente a la *metonimia*, como recurso de omisión de la causa o el efecto de lo mostrado en la representación. En consecuencia, lo siniestro se traduce en una sospecha cuya causa y consecuencias permanecen ocultas, si bien son temidas.

En la fotografía de Anna Gaskell la ocultación de lo sospechado no es total, como en los ejemplos fotográficos anteriores, sino parcial: se sugiere ya una escena que invita a imaginar su potencialidad terrible. Se ocultan los rostros de los personajes y parte de la acción. El ángulo de la cámara sólo capta un fragmento en contrapicado y nos implica en un punto de vista que permanece oculto en la escena. Dicho efecto enfatiza el presumible carácter atroz de lo que acontece. Desde esa perspectiva observamos una muchacha en el suelo, otras de pie alrededor. Vemos las medias de la figura tumbada estiradas, posiblemente pisadas por las piernas que aparecen en primer plano. Desconocemos el por qué pero difícilmente podemos conjeturar una acción inofensiva o lúdica, sino que el modo en que se ha representado de manera clandestina y en un ambiente nocturno, nos hace presentir con mayor certeza antes que un juego, algo criminal.



Anna Gaskell. Serie *Override*, untitled (sin título). 1997



Diane Arbus. *Untitled (Sin título) IV*. 1970-71

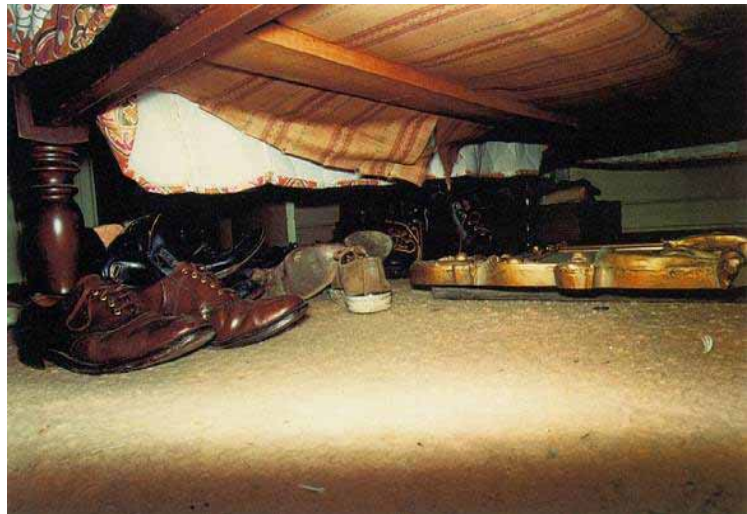
Trías considera el cuerpo despedazado como uno de los grandes paradigmas de lo siniestro, cuya base mitológica remite a *Dionisos que es despedazado por los titanes y Orfeo, por las ménades*²⁵⁰. En efecto, la amputación es la presencia de una ausencia profundamente perturbadora, y dicha perturbación no es producto de lo mostrado, sino de lo que se omite, lo inexistente. La visión repentina de un cuerpo con un miembro amputado genera en la mayoría de las personas una súbita reacción siniestra que tiene que ver con la confusión de los límites físicos de dicha persona. Existe la creencia de que incluso quien ha perdido una extremidad sigue sintiéndola, de manera que su huella o vacío la hacen presentes, manteniendo un *aura* siniestra que desestabiliza nuestra razón. Ante la visión de dicha ausencia, nuestro inconsciente comienza su aventurado trabajo de conjeturar, con la complicitad fascinada de nuestro *Ello*, y los miedos prudentes de nuestro *Yo*. La imagen siniestra concuerda así con la idea de U. Eco sobre *la obra abierta*, de modo que dichas conjeturas interpretativas *resignifican* las imágenes.

Dentro de los casos en los que podemos hablar de la cualidad secreta de lo siniestro hemos de incluir el carácter secreto de ciertos personajes. Si recordamos las palabras de Freud, “Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos”. Es, por lo tanto, poseedor de un secreto que no se nos revela. “Estos pálidos jóvenes son unheimlich y meditan Dios sabe qué maldad”. El carácter enmascarado de ciertos personajes también se experimenta como siniestro ya que la ocultación de su verdadera identidad induce a atribuirles malas intenciones, como podemos apreciar en la imagen de Diane Arbus, con las figuras enmascaradas. En este caso, tratándose de figuras infantiles, se produce una siniestra paradoja entre el carácter lúdico e inocente tradicionalmente atribuido a la infancia y al disfraz infantil,

250 “Lo siniestro. Debate entre Eugenio Trías y Jorge de los Santos” en “Para todos la 2” En TVE2.
<http://www.youtube.com/watch?v=sYv7eehVz54>

junto a su presumible perversidad, oculta tras las dichas máscaras. No obstante, el carácter secreto de los personajes no necesita de enmascaramientos evidentes sino que puede insinuarse mediante sus acciones, gestos o miradas, de manera que acrecentan nuestra desconfianza sobre ellos, sobre sus intenciones y sobre lo que sucede en las escenas.

La cualidad secreta de lo siniestro no sólo tiene que ver con el contexto representado sino que la implicación del espectador en la escena también es un factor significativo. En la fotografía de W. Eggleston de la izquierda, lo secreto estriba en la *posición oculta del sujeto* – observador- en la escena que se camufla tras el coche como un voyeur o quizá más acertadamente como un espía. De ser más destacado el ángulo en contrapicado se sugeriría más notablemente la mirada oculta propia de un espía. Se elude la causa de tal extraña posición con respecto a la agrupada familia que se detiene mirando a algún lugar, lo que genera una suerte de extrañeza bañada de intriga y suspense. Ellos observan algo fuera de escena y por lo tanto son conscientes de algo que el espectador no puede ver. De nuevo, nihilidad escópica o impotencia por no poder ver. A su vez, dichos personajes ignoran que son observados, desde una zona de sombra, escondidos tras el coche. En consecuencia, el enigma siniestro parece recaer en nosotros, en tanto que espectadores de la imagen. Esto nos conduce de algún modo a la sospecha de Edipo, a cuestionarnos éticamente la implicación en la imagen, desde una mirada que pudiera ser perversa.



W. Eggleston. Serie *Los Álamos*. 1964-1970 W. Eggleston. *Memphis, Tennessee*, 5, D. c 1972

En la fotografía de la derecha se observa un ejemplo de lo oculto que difiere de la imagen anterior: antes la vista del observador coincidía con la de un espía a quien podíamos atribuir presuntas perversas intenciones. Sin embargo, se ocultaba a una mayor distancia para observar a las figuras, cuya vinculación nos es desconocida, pero presentimos negativamente. En esta imagen, por el contrario, lo siniestro en tanto que secreto, estriba en la visión próxima de un rincón oculto, nos situamos casi inmediatamente dentro de él. Se insinúa ese espacio bajo una cama como si se tratara de un trastero que contiene ciertos secretos que quizá no se quiera

mostrar. En la fotografía se muestran varios pares de zapatos dispuestos con cierto desorden y asimismo se insinúa a la derecha un marco dorado de un cuadro o un espejo, cuya presencia resulta también enigmática o inquietante. El modo en que la luz incide en dicho rincón nos sitúa en la posición de alguien dispuesto a desentrañar dichos misterios o secretos que se ocultan bajo esa cama, como un curioso o morbosos espía. La ambigüedad que se sugiere entre el *querer escuchar* lo que se esconde y la posible necesidad de tener que ocultarnos en tal lugar y -puesto que desconocemos el pasado anterior a dicha visión- y poder hallar ahí algo espantoso nos insta a presentir una sospecha siniestra. Vemos como ambas imágenes, nos involucran en una perspectiva subjetiva de las escenas.

En resumen, el carácter secreto de lo siniestro oficia un límite más allá del cual lo siniestro viraría al terror. Lo secreto se sugiere a menudo mediante los recursos de ocultación u omisión, que conducen a la sensación siniestra de ceguera, donde lo imaginado puede ser a menudo más terrible que lo visto. De ahí que lo siniestro coincida temporalmente con un momento de suspensión que sería previo a una presunta revelación, de manera que únicamente es presentida y sospechada; por lo tanto, se trata de una amenaza subjetiva, si bien temida. Algunas imágenes ostentan una vacuidad desasosegante y en ocasiones se ocultan enigmáticamente ciertos elementos que propician una atmósfera misteriosa e inquietante. La impresión siniestra de lo que parece secreto se produce también como *desvío* de un contenido terrible -llámese *contenido latente* en términos freudianos- por otro de apariencia inocua y familiar que sería aquello que muestra la imagen siniestra y que denominaríamos *contenido manifiesto*-. Se crea así un juego sutil pero paradójico, de modo que su verdadera esencia -sea la de un personaje o una escena- quedaría oculta, experimentándose de forma siniestra. Este recurso tiene que ver, en ocasiones, con el carácter secreto o misterioso de ciertas miradas, y con el enmascaramiento o disfraz de ciertos personajes, como hemos expuesto en ejemplos fotográficos anteriores. Por otro lado, la ocultación del sentido narrativo provoca también el secreto o enigma siniestro, permitiendo conjeturar unos hechos -previos o posteriores al instante representado- presuntamente siniestros. Por último, lo secreto también se puede producir en la implicación del espectador cuando éste aparece sospechosamente camuflado tal que un espía o paradójicamente, presuntamente perseguido como posible futura víctima. En dichos casos parece que constituye él mismo -o nosotros- el enigma siniestro a la manera de Edipo, puesto que desconocemos -aunque sólo parcialmente- las tendencias que nos han conducido a tal siniestra posición respecto a lo representado.

EXTRAÑO

Extraño es aquél elemento que perturba algo que es previamente conocido. Se refiere a lo que transgrede o viola los parámetros de lo ordinario y perturba la normalidad de lo usual y familiar. Por lo tanto, lo extraño viene determinado por un giro, contradicción o irrupción de una rareza por la cual algo ordinario resulta ajeno e insólito. Un elemento extraño puede ser ambiguo, mixto, o intersticial. Para que algo extraño se presenta siniestro es menester que dicha extrañeza tenga connotaciones negativas e induzca a la presuposición de una cierta sospecha incómoda. Lo extraño no hace sólo referencia a la representación de un objeto o personaje sino que también es posible detectar una *extrañeza de situación*, como veremos en posteriores ejemplos. *Lo extraño de situación* caracteriza múltiples representaciones siniestras de carácter escénico o cinematográfico, y así lo define también U. Eco cuando se refiere al carácter siniestro de películas como *El mago de Oz*²⁵¹.

Lo extraño viene determinado, en general, por la presencia y comportamiento extrañado, *inusual, infrecuente, o ambiguo* de dichas escenas. Los recursos de extrañamiento de una imagen son múltiples, pero en ellos cada detalle es significativo en términos de plasticidad, como de iconicidad, y especialmente en relación a las acciones sugeridas y caracterizaciones de los personajes. Es necesario matizar que la extrañeza activadora de la experiencia siniestra ha de ser sutil. Existen objetos y representaciones artísticas sumamente extrañas. Sin embargo rebasan el umbral de sutileza necesaria para la afección siniestra. Es decir, la extrañeza en lo siniestro requiere de un alto grado de iconicidad, de analogía con la realidad, que le proporcione la verosimilitud necesaria para que la extrañeza pueda perturbar esa aparente normalidad.

Lo extraño se produce a menudo como resultado del recurso retórico del *desplazamiento*. En lo siniestro, dicho desplazamiento o desvío se basa a menudo en la *transferencia* de un contenido terrible a otra forma inocua o apolínea que lo sustituya enmascarándolo, como exponíamos a propósito del monstruo instalado en la cotidianeidad. Por lo tanto, el *desplazamiento* sería un *tropo* que encubre un sentido figurado, siniestro. Por ello involucra de algún modo también un límite, pues más allá de dicha operación de sustitución no vemos lo que se oculta. El *desplazamiento de sentido* también es la base de la *transferencia* en términos de psicoanálisis, de modo que se condensan o camuflan los contenidos reprimidos escapando a la censura psíquica, como podemos ver manifestados tanto en las neurosis y psicosis como en la lógica onírica mediante las principales operaciones de *condensación* y *desplazamiento* propuestas por la teoría freudiana, que posteriormente Lacan relacionaría con *la metáfora* y *la metonimia*, con la ocultación de la causa y el efecto. Dichas operaciones también subyacen a la

251 ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

sintaxis del chiste y a la formulación de la ironía. La creación surrealista, especialmente escultórica, se nutre profundamente de estos recursos retóricos basados en el *desvío* y la *condensación* de significados. Por otro lado, el efecto siniestro en ocasiones deviene de la *puesta en presencia* de un elemento inesperado o descontextualizado, basado en el recurso del desplazamiento y sustitución. Como contraejemplo a la ausencia por amputación, proponemos como causa de lo siniestro el encuentro inesperado de un elemento descontextualizado, como puede ser un miembro amputado. En este caso, en lugar de ver el cuerpo con su falta, vemos lo que le debe faltar a un cuerpo que escapa a nuestra visión. En este caso lo extraño deriva del encuentro inesperado con un elemento que está descontextualizado y que, a su vez, nos remite a una *ausencia de contexto y de sentido narrativo*: mostrar algo que es extraño porque su verdadero contexto permanece oculto. Por lo tanto, se trata del empleo de la *metonimia*. Un ejemplo paradigmático de la visión insólita de un elemento amputado es la escena de la película *Blue Velvet*, donde apreciamos la oreja sobre el jardín. En la imagen lo que se oculta es la causa que subyace a tal siniestro encuentro, sin necesidad de mostrar visiones aberrantes. Ante esta imagen el resto de la narración la construye el observador en función de sus experiencias y tendencias inconscientes.

El fotograma de *El mago de Oz* ilustra la irrupción de la extrañeza mediante un elemento descontextualizado, en este caso los zapatitos (los chapines de rubíes) pertenecientes a la bruja del este. Lo siniestro de ambas imágenes se produce, primero, por una intrusión repentina y, segundo, por una conjetura siniestra que nos induce a pensar si se trata de una alucinación. No obstante ambas imágenes son fragmentos entresacados de películas en las que la extrañeza se produce también por el sentido narrativo, los movimientos de cámara y los efectos de sonido. No obstante, las diferencias entre fotografía, pintura y fotograma de cine cada vez parecen más difíciles de discernir.



Fotograma de *Blue Velvet* (Terciopelo Azul), dirigida por David Lynch en EEUU, en 1986.



Fotograma de *The Wizard of Oz* (El mago de Oz), dirigida por Victor Fleming en EEUU, en 1939.

Por lo tanto, deducimos que la relación de lo secreto y oculto con ésta y otras imágenes no es meramente visual, no se trata sólo de la falta de visibilidad, sino que lo que se oculta o desconoce es la causa que subyace a estos encuentros inesperados. El sentido narrativo es importante también en relación a lo secreto, pues genera incertidumbre con respecto a los hechos en pasado y en futuro. Vemos que la relación de las *cualidades* -que exponemos separadamente- en el enunciado siniestro es de absoluta promiscuidad, pues si bien esta imagen podemos relacionarla como ejemplo de lo extraño, también podría tomarse con igual legitimidad como ejemplo de lo secreto, por lo que oculta tal hallazgo inesperado. En los márgenes del enunciado siniestro, dichas operaciones de *desplazamiento* construyen lo extraño-sutil, de modo que la sospecha de lo siniestro se mantiene en suspenso, sin ser del todo confirmada. Veremos ejemplos de dicha sutileza en ejemplos de lo extraño de situación:

En la imagen del film *Melancholia* de Lars Von Trier, vemos cómo esa extrañeza causada por la multiplicación de satélites viene seguida de una disposición extraña de tres personajes, emparejados compositivamente con dichas lunas. La actitud estática, la separación ordenada entre las tres figuras, la indumentaria, y la fuerza acechante de luz conducen a dicha extrañeza. Las figuras se sitúan cada una en un tercio de la imagen, en el limbo entre una aparición sobrenatural y una visión enajenada en la nocturnidad. La misma ilusión de fantasía envuelta de misterio podemos apreciarla en la fotografía de Gregory Crewdson. En ambas imágenes, el extrañamiento que caracteriza a las figuras (atuendo y disposición) tanto vestidas como desnudas, enfatizan la extrañeza de las escenas. ¿Qué hacen esas figuras estáticas? Su alienación y los recursos de ambientación de las escenas -especialmente la luz-, son los principales impulsores del aura de extrañeza y misterio. En la fotografía de Crewdson, resultan tan enigmáticos los reflejos de la figura en pie ante al espejo, como la propia ventana que deja ver una luz nocturna azulada, o la luz que entra de la puerta entreabierta. La incertidumbre, la inquietud y la extrañeza protagonizan dicha escena que nos remite a las escenografías melancólicas y enigmáticas de Hopper, y a los escenarios de series como *Twin Peaks* o *Expediente X*.

Siguiendo con la extrañeza de situación, en la fotografía del alemán Herber List de la página siguiente vemos dos niñas jugando a estirarse el vuelo del vestido. Ambas en casi idéntica posición. La perspectiva de la cámara adopta una vista aérea, de modo que las muchachas se retratan en ligero picado y de espaldas, a un lado de la imagen. Aparecen inmersas en una superficie de baldosas infinitamente reiteradas, y en dicha reiteración podemos observar también la misma forma romboide de los vestidos, en la esquina superior izquierda. Deducimos que se recurre a menudo a emparejamientos y desplazamientos del punto de vista y del contexto como recurso generador de extrañeza. Si bien la imagen puede ser real, la situación captada por la cámara es decididamente extraña. Ello se debe a la vacuidad del espacio, a la intrusión repentina de dichas figuras, a su simetría y actitud idéntica, lúdica a la vez que sospechosa, y a la perspectiva que nos posiciona en un lugar extraño con respecto a la escena. La escena puede ser real, tanto como producto de una alucinación.



Fotograma de *Melancholia*, dirigida por Lars Von Trier en Dinamarca, en 2011.



Gregory Crewdson. Serie *Twilight, Untitled (Sin título)*. 1998-2002.



Herbert List. *Blick aus dem Fenster II: Der Tanz der Röcke* (*Vista por la ventana II: El baile de las faldas*).
Roma, Trastevere. 1953

Los recursos de *extrañamiento* que vemos sutilmente empleados en las anteriores imágenes fueron empleados por los surrealistas a través de *desplazamientos de sentido* y *asociaciones dispares* entre elementos, dando lugar a la proliferación de objetos insólitos. Es particularmente interesante a este respecto la aportación a dicho tema de Luis Puelles²⁵². Cuando la ambigüedad de una imagen es manifiesta genera asombro más que extrañeza. Nos referimos a la irrupción evidente de lo extraño. En tal caso, no se experimentará, por lo general, de tan siniestra manera, puesto que se elude la incertidumbre propia de lo siniestro: no hay sospechas sutiles sobre la naturaleza de la extrañeza. La evidencia rompe el efecto estético: obvia la extrañeza camuflada por el asombro de lo insólito. Una vez comprobada la operación, se pierde el efecto primero. A continuación comparamos dos imágenes: la de Loretta Lux cuya extrañeza se mantiene en el umbral de lo siniestro, y la de Erwin Wurm, que se aleja del efecto siniestro para instar al asombro y a la sorpresa del absurdo. Herederas del concepto de lo inesperado surrealista, las imágenes de Erwin Wurm son calificables de extrañas e inquietantes. Sin embargo, el hecho de que podamos detectar fácilmente el elemento discordante mitiga el efecto de extrañeza que se produce en lo siniestro en favor del asombro. La irrupción de lo extraño en lo siniestro ha de estar camuflado y motivar una sospecha, como sucede en la imagen de Loretta Lux, donde la actitud inmóvil de la niña con los brazos rígidos y la mirada inexpresiva logra dicho efecto. Pensamos que puede estar manipulada, pero su verosimilitud conduce a que cause una mayor inquietud.

252 Sobre este tema ver: PUELLES ROMERO, L. (2005). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac.



Loretta Lux. *Antonia*. 2006



Erwin Wurm. *One minute sculpture*. 1997

La sugestión de lo extraño tiende a caracterizarse por la frialdad y falta de emotividad, que se logra mediante la inexpresividad e inmovilidad de las figuras y la congelación de las escenas, solo cotidianas en apariencia, como una suerte de alienación siniestra. Dicha parálisis junto a otros motivos como el ensimismamiento e incomunicación entre los personajes generan la extrañeza. A modo de ejemplo, la imagen de Erwin Olaf representa una escena de una peluquería americana propia de los años 60 en un instante congelado. La quietud de las figuras es extraña, la vacuidad del espacio también lo es. Inquieta la pulcritud y homogeneidad de la textura lisa y el color homogéneo pastel y de baja saturación; y, sobre todo, la figura de la mujer, con su gesto tímido de manos y su expresión inmóvil y enigmática.



Erwin Olaf. Serie *Rain*, *The hairdressers*. 2004

INEXORABLE

Como abordábamos a propósito del destino, el concepto de lo inexorable se funda en el principio de *fatalidad*. Es una suerte de causalidad siniestra por la que todos los hechos parecen relacionarse directamente por una fuerza o control superior que escapa al azar. Por lo tanto, ante lo inexorable no hay posibilidad de eludir lo que se cierne sobre el destino. Lo inexorable, en consecuencia, se vincularía con la descrita *compulsión de destino*, de modo que lo siniestro, saltándose las leyes que rige el azar, vendría a presagiar una muerte predestinada e inexorable.

Los ejemplos de lo inexorable experimentado como siniestro son más factibles en las vivencias o en el arte narrativo, ya sea literario o cinematográfico. Por ejemplo, cuando una serie de repeticiones insólitas parecen burlarse del azar, pareciendo tratarse de una cadena de señales del destino. Podemos citar como ejemplo paradigmático la siniestra sensación que se tiene cuando, en ciertas pesadillas y narraciones, tras abrir una puerta encontramos otra puerta, y así sucesivamente, de modo que no conseguimos avanzar. Parece que esta sensación tiene más que ver con la incertidumbre laberíntica, con la falta de orientación. Pero a pesar de dicha incertidumbre, el resultado es que no podemos escapar. Dicho descontrol presagia una fatalidad o compulsión de destino contra la que no se puede luchar y que es por lo tanto, inexorable. También es muy frecuente en lo siniestro narrativo las estructuras rizomáticas, como si se empleara el juego de reiteración como las muñecas matrioshkas, de manera que ciertos elementos se repiten pudiendo saltar de una esfera a otra sin un orden lineal sino en profundidad.

En la imagen fija es menos frecuente la sugerencia de esta impresión de fatalidad inexorable, de modo que mantenga la sutileza de lo siniestro. La ambivalencia de lo siniestro en relación a lo inexorable oscila entre el temor a dicho descontrol y el impulso inconsciente a abandonarse a él. Multitud de obras de la literatura romántica y algunas películas entre las que podemos citar a Werner Herzog, Ingmar Bergman, o Roman Polanski inciden en esta ambivalencia de fuerzas. La imagen fija, por su parte, posee otros recursos específicos que pueden evocar lo inexorable, especialmente relacionados con la repetición de elementos. Como ejemplo, mostramos algunas pinturas de épocas dispares que nos aportan distintos datos y recursos sobre cómo evocar esta impresión de fatalidad: en la siguiente pintura de Louis Janmont podemos apreciar en la congelación de ese instante lo fatídico que parece cernirse sobre la figura primera, a través de la sugerencia de movimiento y la incertidumbre narrativa: ocultación metonímica de la causa y los hechos que rodean a la escena. La figura adelantada - una niña-, se cubre la boca en un gesto temeroso, y extiende el brazo ayudándose a avanzar transmitiéndonos la angustia que atraviesa en esa situación. Tras ella, una figura anciana intenta alcanzarla estirando el brazo, llevando en el otro a una niña que yace ingrávida. Ambas

corren ágiles, dirigiendo sus cuerpos y la atención del espectador hacia el margen derecho, donde no se ve continuidad al escenario, salvo una entrada arqueada y enigmática que limita con el vértice inferior. Aunque no sabemos cómo se va a desencadenar la acción, sabemos -al igual que los testigos del fondo de la escena asomados en los arcos-, que el desenlace siniestro está próximo y es inexorable. El movimiento barroco funciona como una ráfaga de viento anunciador de lo ineludible.



Louis Janmot. *The Poem of the Soul- Nightmare*. Ca. 1860



Marina Núñez. *Serie Ciencia Ficción*. 2002



Ursula Hübner. *Serie The World of interiors*. 2007

En la imagen de Marina Núñez la figura parece ser absorbida por el abismo, de forma circular, sobre una superficie de textura ruidosa. La caída se insinúa por la sombra que lo rodea. Además de sugerir un futuro inexorable, la imagen es vertiginosa. La escena produce cierta ambivalencia en tanto que se puede secretamente desear caer en el abismo, o quizá desear que la figura caiga en él. De cualquier modo, el abismo no se oculta. La sugerencia de lo inexorable es explícita y disminuye el efecto siniestro. En el collage de Ursula Hübner lo inexorable se funde con lo hipnótico. La figura mira hacia abajo donde se muestra, bajo sus pies, un abismo en forma de

charco oscuro. Si en la imagen anterior el abismo era explícito, aquí sólo se insinúa una masa informe. Dicha ocultación aumenta el factor de incertidumbre. La actitud de la figura resulta paradójica: por un lado es dinámica e inestable, sugiriendo un desplazamiento hacia nosotros o hacia el abismo. Sin embargo, la postura del tronco, estática y rígida, resulta incongruente al no corresponderse con una actitud dinámica. Se deduce una actitud ambivalente puesto que, por un lado, parece querer adentrarse en el abismo y, por otro, se ve paralizada. Se proyecta la paradoja interna: el conflicto de los deseos que se contradicen, donde lo inexorable -la caída- es símbolo de dicha ambivalencia. Lo imposible de evitar se percibe en esta imagen al identificarnos con ella. Como los protagonistas narradores de Poe, podemos ver en esta figura al igual que en ellos “una voluntad de escapar de su destino que está siempre en liza con un mórbido deseo de abandonarse a él”²⁵³.

HIPNÓTICO

Dejaremos constancia, a continuación, de la estrecha relación que se establece entre lo inexorable y lo hipnótico. La cualidad de hipnótico en relación a lo siniestro adquiere el sentido de *fascinante*. Es decir, un elemento que tiene la capacidad de fascinar o hipnotizar la mirada del sujeto. No se refiere a la cualidad de lo hipnótico de inducir al estado de trance onírico, sino a su incontrolable capacidad de atracción. Pero lo que caracteriza a esta atracción ineludible, es que viene acompañada de peligro. Por ejemplo, un abismo que observamos desde las alturas puede resultar hipnótico contemplado en seguridad, pero precisamente fascina tanto por el hecho de saber que sin una medida de protección podríamos precipitarnos sin ninguna esperanza de sobrevivir. Lo hipnótico, por lo tanto, coincide con aquello que si bien es fascinante, como una belleza paralizadora, entraña un peligro que no necesariamente ha de ser manifiesto. Trías observa al respecto de la fascinación hipnótica:

“El hado malo puede provenir de un encantamiento o sortilegio (...) como una mirada atravesada y envidiosa –mal de ojo- que puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido “fascinado” como cuando la serpiente Aspid fascina a su víctima tornándola estática por hipnosis con solo mirarla”²⁵⁴.

Otro ejemplo de ello podría ser la fascinación hipnótica que ejercen *Galatea*, *Medusa* u *Olimpia*. Parece que se trata de un paso previo a lo inexorable, una trampa de fascinación atractiva que depara un desenlace fatal. Recordamos cómo Nataniel no puede dejar de observar a Olimpia a través de sus prismáticos. Es una belleza tan enigmática que le mantiene

253 NAVARRO, A. J. (2009). VV.AA. *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid: Valdemar. p. 129.

254 TRÍAS, E., Op. cit. p. 43.

absorto en su contemplación y ello acarrea consecuencias nefastas. Podemos comparar tal escena con el último film de Lars Von Trier *Melancholía*: la protagonista se comporta de una manera extraña y ausente. Aparece, de hecho, abstraída por la fuerza hipnótica del planeta *Melancholía*. Sufre una distancia abisal entre la realidad y su percepción, tal que una suerte de despersonalización que la mantiene en un estado de ensimismamiento e indiferencia. Esta fascinación culmina con el impacto de dicho planeta en la tierra, de modo que el estado de hipnosis que vemos en ella se prefigura como antesala siniestra del inexorable destino de la humanidad. Merece ser mencionado el hecho de que existen diversos guiños en la película a la figura inerte de Ofelia abrazándose a su destino. Esto nos conduce a presuponer que, si la belleza ausente de la protagonista –como la de Olimpia– nos atrapa y nos fascina, contagiándonos su estado hipnótico, su misma belleza ausente es siniestra en tanto que vaticina la fuerza del destino macabro al que no podemos escapar, como sucede en el film. En relación a lo *extraño de situación*, mostrábamos una imagen de la película que deja ver la fuerza hipnótica del cielo con los dos satélites encendidos.

Algunos símbolos como la espiral, son paradigmáticos de esta impresión, pues el recorrido circular depara irremediabilmente en un abismo. Es decir, una espiral implica por un lado repetición, volver una y otra vez a dar vueltas a lo mismo, pero también parece hallarse un final escrito, inexorable. Es la misma impresión que sugiere un remolino, por ejemplo, recursos visuales que podemos apreciar fácilmente en las películas de Hitchcock y cuya contemplación tiende a desestabilizar al sujeto. A su vez, la circularidad de la espiral, con su movimiento uniforme sugiere la fascinación propia de lo hipnótico. También pueden ejercer esa fascinación otros recursos formales, a veces, a través de la congelación aparente de figuras que insinúan cierto retroceso al estado inorgánico, a medio camino entre lo animado y lo inanimado.

Por lo general y en relación a la representación de la feminidad, el componente de fascinación deriva de su representación atractiva, de mirada enigmática, a la vez que la sugerencia del peligro activa su carga siniestra; del mismo modo que la apariencia inerte de Olimpia se sugiere como una extrañeza de connotaciones negativas. No obstante, serán especialmente significativos aquellos recursos relacionados con lo inexorable que tengan vinculación con la feminidad. Y en ese sentido, la sensación absorbente de lo abisal se sugiere a menudo en torno a la propia sexualidad de la mujer, como un abismo que fascina pero que se teme, de donde provienen ciertos mitos misóginos como es el caso de *la vagina dentada*.



Leon Spilliaert. *Vértigo (o Escalera mágica)*. 1908



Rodney Smith. *Untitled (Sin título)*

En ambas imágenes, se muestran dos estructuras formales circulares o espirales y en ellas se inscribe una figura femenina, de pequeñas proporciones, que parece funcionar como vehículo de atracción, o potenciador del efecto fascinante que tiene su contrapartida en el peligro que entraña la altura o la profundidad abisal. En la tinta de Leon Spilliaert, el claroscuro que diferencia los planos curvos contribuye a que destaquen contrastadamente, funcionando como vectores, señalando la presencia de la mujer en el margen superior de la composición. Esta se representa como una aparición oscura y fantasmagórica, insinuando un movimiento ascendente a través del pelo o un velo líquido, prolongando la figura y el recorrido visual por el vértice superior derecho. La altura de la estructura circular, el claroscuro contrastado, la superioridad de la figura, su oscuridad y la lejanía la describen como una figura acechante, cuya amenaza parece enfatizarse por la sugerencia del viento.

En la fotografía inferior, la espiral de la escalera parece exageradamente estrecha y el ritmo agitado de las barandillas contribuye a intensificar su carácter abisal. La mujer, que se detiene en la escalera, divisa al espectador a través de un antifaz, ocultando su rostro. Su presencia puede concebirse como una invitación a seguirla, de modo que aumenta el carácter fascinante y peligroso de esa profundidad, que puede experimentarse también como la presunción de una caída ineludible.

2.6.1.-2. SENSACIONES

A continuación exponemos brevemente las sensaciones que genera el efecto siniestro. Primeramente abordamos de manera sintética cada una de dichas cualidades para, posteriormente, exponerlas de manera más detallada separadamente.

INQUIETUD: *Falta de quietud, desasosiego, desazón.*

La inquietud que se produce en lo siniestro requiere un contexto esperado, conocido o familiar. Es sólo un cierto quiebre, giro o rareza la que activa la sensación de inquietud. Es decisiva nuestra situación en el contexto de la imagen: la perspectiva subjetiva que nos implica de una determinada manera, y que se percibe de manera inquietante. La inquietud puede resultar en cierto grado placentera debido a la seguridad que ofrece el plano ficcional de la representación, al impedir que dicha sensación inquietante derive en una mayor amenaza.

INCERTIDUMBRE: *falta de certidumbre o certeza.*

La amenaza siniestra es en parte provocada y en parte subjetiva o imaginaria, lo cual provoca incertidumbre acerca de la veracidad de lo percibido. Se experimenta incertidumbre ante situaciones que escapan a la razón (incertidumbre intelectual) y ante la falta de certezas respecto al pasado (qué ha pasado), el presente (lo que vemos) y el futuro (lo que está por venir).

AMBIVALENCIA: *Estado de ánimo en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos: fascinación (engaño o alucinación. Atracción irresistible) + temor (presunción o sospecha. Recelo de un daño futuro).*

El objeto que provoca lo siniestro es objeto ambivalente porque en él se reflejan proyecciones inconscientes opuestas: provoca temor al descontrol que pudiera acarrear la muerte y a la vez fascinación, tentadora, de desatar ciertos deseos secretos. La ambivalencia también se produce por la experimentación simultánea de la familiaridad y la extrañeza.

IMPOTENCIA: *lo que escapa al control.*

Ante un elemento siniestro se produce la sensación de pérdida de control. Por un lado debido a la incertidumbre intelectual, pues el objeto siniestro desafía a nuestra razón y además, en tanto es ambivalente, contradice nuestra sensibilidad. Por ello, ante la imposibilidad de comprenderlo, el elemento siniestro goza de un cierto poder, tal y como vaticinaba Burke. Por lo tanto, el descontrol se relaciona con una falta de poder o vulnerabilidad intelectual y quizá también física del sujeto con respecto a aquello que lo amenaza. Por otro lado, el descontrol puede producir placer, pues si bien el objeto siniestro es desafiante, también podemos sentirnos tentados a abandonarnos a él.

INQUIETUD

Para que la inquietud se produzca es necesaria una condición: ha de producirse en un escenario de familiaridad, en un contexto que no nos sea ajeno. No hay inquietud si se produce en un marco sobrenatural o desconocido. Es sólo un cierto quiebre o rareza la que activa la sensación inquietante. Ésta puede ser tan sutil como la distorsión que se produce ante un espejo, al verse la derecha y la izquierda truncadas. La atribución de un rasgo, mirada, actitud, disposición o gesto inusual en un personaje puede ser suficiente para generar la sensación de extrañeza o inquietud propia de lo siniestro:

“De nuevo esta oscura sensación de extrañeza e inquietud que me atraviesa (...). Alrededor, todo se vacía. Todo lo que conozco toma el aspecto de lo desconocido. La extrañeza es eso, precisamente eso, a medio camino entre lo conocido y lo desconocido. La extrañeza no es provocada por lo que se desconoce, por lo absolutamente otro, por lo nuevo, no, sino por el hecho de que en lo conocido se inmiscuye un elemento ajeno que descompone el conjunto y lo ofrece como si fuese otro, pero sin serlo del todo porque aún es lo nuestro, aunque curiosamente transformado, curiosa y espantosamente desfigurado”²⁵⁵.

Como ejemplo pictórico susceptible de evocar inquietud introducimos *La tormenta* de Edvard Munch, en la página anterior. En esta pintura podemos reconocer la escena, un paisaje exterior sombrío, casi nocturno, y un grupo de figuras desdibujadas, dispuestas frontalmente alrededor de una masa informe, oscura e indeterminada. Del grupo se aleja una más clara, que destaca sobre la oscuridad de la imagen. Percibimos la fuerza de la tormenta y nos inquieta no poder escudriñar con claridad la escena porque las manchas ondulantes sólo insinúan lo que sucede en la lejanía, como el vago recuerdo de una pesadilla, pero no se muestra explícitamente. La caída de la noche y el viento amenazante que agita los árboles y desdibuja las figuras se perciben como señales siniestras del advenimiento de algo temible. Se produce, narrativamente, una extraña relación entre la disposición de las figuras, en el exterior y alrededor de esa masa oscura, en dirección opuesta a la casa encendida del fondo, semioculta tras el árbol, que parecería ofrecer una protección que no resulta del todo amparadora.

²⁵⁵ Chantall Maillard (poeta y filósofa española de origen belga (Bruselas, 1951). Doctora en Filosofía y profesora titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Málaga. Recibió el premio nacional de poesía en 2004 y colabora en las secciones de crítica de diarios nacionales como El País. Es una de las escritoras cuya obra constituye un claro acercamiento al concepto de lo extraño. Esta descripción de lo extraño se encuentra en *Filosofía en los días críticos*, Valencia, Pre-Textos, 2001.



Edvard Munch. *La tormenta*. 1893



Gregory Crewdson. Serie *Twilight*, *Untitled (Sin título)*. 1998-2002

La inquietud de lo siniestro se experimenta de forma negativa como una amenaza que es antesala de un avieso desenlace y, en tanto que la distancia de la representación impide que la extrañeza afecte de manera real, puede producir cierto placer. La inquietud siniestra puede ser sugerida con un mayor grado de iconicidad que el que poseen las pinturas expresionistas, a menudo, a través de la pintura de mayor realismo y nitidez, o a través de la fotografía pictórica. Proponemos un ejemplo de Gregory Crewdson, quien parece demostrar influencias de Munch y de Hopper en la ambientación misteriosa y enigmática de sus fotografías dirigidas, de atmósfera que limita ambigualmente lo real y lo fantástico. En la siguiente imagen, el escenario urbano nos puede parecer familiar pero resulta extraña la forma en que se ha iluminado, mediante un haz de luz que parece sobrenatural por la intensidad con la que incide en el coche, abierto de par en par y detenido misteriosamente en mitad de la vía. La distancia frente a él nos impide adivinar si está accidentado, ni qué le ocurre a la persona que parece hallarse en el interior. La vacuidad de la escena, la masa oscura de la derecha y del primer plano, y la artificiosidad del cromatismo conducen a incrementar el posible efecto de inquietud e incertidumbre acerca de los hechos relacionados con el coche y el vecindario. Destaca, especialmente, la relación entre el coche y la ventana iluminada, más cercana a él, donde no alcanzamos a ver a nadie. Observamos cómo en ambas imágenes, en la de Munch y en la de Crewdson, las ventanas iluminadas al fondo se presentan como presuntos testigos de la hostilidad de las escenas exteriores, envueltas en un misterio enigmático, más sutil en la segunda, más angustiosa en el expresionismo de Munch. En la primera, observamos la amenaza de la tormenta y el viento como antesala de lo terrible. En la segunda se debe, en mayor medida, al enigma de la vacuidad y a la incertidumbre frente a los hechos que adquieren un aura sobrenatural. En ambas se nos incita a querer ver más allá de lo que se muestra, en la lejanía, para apaciguar nuestra inquietud, bañada de incertidumbre.

La siguiente imagen de William Eggleston de la fila superior nos recuerda a la fotografía cinematográfica de suspense y resulta también inquietante, al igual que la de Crewdson, por lo extraño de la situación. Nos centraremos en las cuestiones que puede percibir el observador y que generan inquietud precisamente por su implicación en la escena. Principalmente produce inquietud la oscuridad de la escena que enmarca las figuras, quedando misteriosamente iluminadas por una aparente luz de atardecer. Nos inquieta por qué nos miran, qué ocultan, qué se esconde en dicha negrura que la vegetación ya ha empezado a devorar. En este caso, las miradas nos involucran directamente en la escena haciéndonos partícipes de su hostilidad. La inquietud que provoca la fotografía siguiente del mismo autor, por el contrario, no nos implica en la escena. Pero, pese a ello, puede inquietarnos la ocultación de las figuras. Podemos preguntarnos por qué estamos tras ellas, y qué relación se establece entre ellas y el coche que adquiere notoria presencia al otro lado de la calle. Puede percibirse algo en su interior, quizá una persona, pero la distancia impide verlo claramente. La inquietud nos puede invitar a conjeturar por qué las figuras aparecen envueltas, qué relación se establece entre ellas, nosotros y el coche, quién se oculta y quién espía a quién.



William Eggleston. Publicada en 10 D. 70. V1. 1996



William Eggleston. Publicada en *Dust Bells, Volume I*. 2004.

La inquietud puede producirse también en relación a la veracidad de lo real. Nos referimos a la contradicción que sufre la razón en la incompreensión de la extrañeza, que termina por despertar la duda de lo real o lo fantaseado. Si la realidad puede ser ya de por sí amenazadora, tanto más será si se confunde con los propios fantasmas de la mente. Precisamente dicha indistinción es una de las causas más acusadas de lo siniestro, y en tanto que confusión intelectual, también una forma de incertidumbre. Hemos visto cómo ciertas irrupciones de extrañeza conducen a que nos cuestionemos la naturaleza de la escena o situación. En estos casos, también pudiera producirse una sensación de desrealización, de visión enajenada, que desencadena la sensación de lo incierto. Es decir, la extrañeza genera incertidumbre y anticipa la duda de lo real, lo sospechado y en grado elevado, la duda del Yo, o la enajenación.

En cada ejemplo gráfico la sugestión de la inquietud se debe a cuestiones concretas que deben ser abordadas específicamente en cada imagen. No nos es posible generalizar, salvo en la insistencia de que la inquietud requiere de una participación activa de la mirada del espectador en la escena, y que ha de sugerirse de modo que no invada completamente la representación. Por el contrario, debe permanecer en un grado de ambigüedad tal que, precisamente por situarse en dicho límite, sí resulte sospechosa y perturbadora. Es decisivo, por otro lado, el contexto de la imagen y nuestra relación en él. Cuánto más subjetiva sea la cámara o nuestro punto de vista, más expuestos estaremos a sentir dicha experiencia. En la medida en la que percibamos más distancia, por lo general nos sentiremos menos implicados y nos afectará menos. Un estado de extrañeza subjetiva llevado al extremo podría equipararse a un estado próximo a la despersonalización: cuando la propia corporalidad y subjetividad del sujeto se sienten extrañas. Cuando uno se siente en su cuerpo como si no le perteneciera, la extrañeza puede llegar a producirse en relación al yo. Sería una suerte de estado que roza la condición de abyecto, en tanto se sugiere la condición de lo ajeno o lo inerte en vida. Gregorio Samsa, el protagonista de la *Metamorfosis* de Kafka sufre el infortunio de una especie de despersonalización que sería el grado extremo de extrañeza.



Anna Gaskell. Serie *Wonder*, untitled (sin título). 1996-7



Fotograma de *What Ever happened to Baby Jane?* (¿Qué fue de Baby Jane?), dirigida por Robert Aldrich en EEUU, en 1962.

La imagen de A. Gaskell posiciona la mirada del espectador de forma repentina sobre un cuerpo femenino que se halla sospechosamente tumbado sobre una superficie de hojarasca. La mitad superior y la identidad de dicho cuerpo quedan ocultas pero pertenecen al punto de vista que adopta el observador. Se sugiere una especie de amnesia edípica, como si despertáramos repentinamente presenciando esa escena a la cual no sabemos cómo hemos llegado. Igualmente veladas quedan la causa y las consecuencias de tal hallazgo.

En la imagen de la derecha una mujer se enfrenta a su reflejo especular, ante el cual se cubre el rostro con las manos. La imagen obedece a un fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?* Si atendemos al contexto narrativo, la ocultación se debe al horror causado por cerciorarse de su envejecimiento pero, más allá de la escena, la propia imagen fija ilustra el encuentro siniestro con el *otro yo -o el alter ego-* que a veces nos cuesta asumir como propio. Al respecto de este extrañamiento en torno al sujeto, el tema se desarrolla en mayor profundidad en el apartado de las temáticas de lo siniestro (2.6.2.): *yo-otro*.

INCERTIDUMBRE

La amenaza siniestra es en parte provocada y en parte subjetiva o imaginaria, lo cual provoca incertidumbre, como hemos visto en las imágenes anteriores. Las certezas de la razón se suspenden –provocando el suspense- y subyace el temor por la ausencia de comprensión y de certidumbre. Freud sostenía en su ensayo *lo siniestro*: “¿Podemos descartar la incertidumbre intelectual después de admitir su importancia para el carácter siniestro de la muerte?”.

La incertidumbre en lo siniestro se relaciona directamente con el *temor*. En ambas sensaciones lo percibido se presiente de forma negativa puesto que entraña una ausencia u ocultación de su verdadera naturaleza que provoca desconocimiento y temible sospecha. El foco de la incertidumbre puede deberse a tres factores: vacilación sobre el *yo*, sobre *lo real*, o sobre *el futuro*, en tal caso se relacionaría con el suspense narrativo. En última instancia el temor que suscita la incertidumbre en lo siniestro culmina en el temor a la muerte, ya que si bien es la mayor certeza que tenemos, desconocemos cuándo y cómo ocurrirá. Podemos considerar como situaciones de incertidumbre las que indican privación, soledad, vacuidad, oscuridad etc. por la ausencia de datos visibles y/o porque generan sensación de indefensión.

La incertidumbre intelectual se relaciona no sólo con lo desconocido o extraño, o con la vacilación de lo real o lo fantástico, sino que anticipa un oscuro o incierto devenir de los hechos. La incertidumbre tiene, por lo tanto, un sentido temporal y narrativo que atañe tanto en el pasado como en el futuro. Ambos, el pasado como el futuro se perciben de forma oscura, incierta. Se trata de una condición inerte relativa al saber, que relacionamos con el *suspense*.

La incertidumbre, finalmente, se genera mediante ciertos recursos visuales que tienen que ver con *lo oculto*, con *lo secreto* y con *lo paradójico*. Se experimenta incertidumbre ante aquello que contradice nuestra razón, pero también ante aquello que escapa a nuestra visión. Lo *oculto* y *secreto* -cualidades antes expuestas- poseen potencialidad de desencadenar la incertidumbre de lo siniestro. Asimismo, *lo extraño* desestabiliza la comprensión del sujeto resultando el mismo efecto incierto. Sabemos que los recursos visuales generadores de extrañeza son múltiples y no todos generan incertidumbre. Conocemos, sin embargo, la condición necesaria para provocar el efecto siniestro: han de sugerirse de manera camuflada, sin ser evidentes ni reveladores. La incertidumbre es una sospecha siniestra sobre nuestros propios miedos y deseos internos. La extrañeza, la incertidumbre, la ambivalencia y el descontrol están todas estrechamente relacionadas y se pueden producir simultáneamente ante un encuentro siniestro.

Observamos, a modo de ejemplo la siguiente fotografía. El entorno nos es conocido, una piscina exterior, un día soleado, una chica en el agua. Sin embargo, la fotografía es susceptible de generar inquietud por diversos motivos: por un lado, la sinuosidad del movimiento del agua, por otro, la vacuidad de la escena es sospechosamente inquietante: ¿por qué no hay nadie? Comprobamos que no aparece en la escena nadie más, únicamente la chica que protagoniza la imagen y un fondo muy lejano que nos impide divisar lo que acontece. Podemos destacar la disposición de la muchacha, que se sitúa de espaldas a la cámara. ¿Desconoce su presencia? La inquietud que suscita no se agota con el hecho de que parece ignorar la mirada del observador. ¿No resultaría más natural una chica adentrándose en el agua, o nadando? Esta, por el contrario, permanece inmóvil, al parecer divisando algo a lo lejos: algo que se nos oculta, pues la cámara no alcanza a incluirlo en la imagen. ¿Por qué está sola?; ¿a dónde mira?; ¿qué escapa a nuestra visión? La incertidumbre, y lo secreto -lo oculto-, actúan en dicho reclamo. Si la figura nos ignora o nos rechaza conscientemente eso no lo sabemos. También genera incertidumbre nuestra vinculación con ella: nos sorprende la superioridad que parece connotar nuestro punto de vista, situado por encima de ella. ¿Acaso nos situamos en el punto de vista de un *voyeur*? Ahí pueden entrar en conflicto nuestros deseos inconscientes. La chica, tal y como está retratada, parece ser testigo de algo que no acontece porque no puede representarse sin mitigar la incertidumbre. Únicamente se sospecha ante la ambivalencia que provocan nuestros deseos inconfesables.

En la imagen inferior, por ejemplo, la incertidumbre se concentra especialmente en relación al futuro. Incertidumbre implica no saber qué nos va a pasar. Esa imagen, con una puerta abierta, nos invita a pasar dentro. La ocultación puede provocar cierto deseo por conocer, por desentrañar quién está tras la puerta, qué le pasa. Por lo tanto se provoca la incertidumbre sobre lo que nos va a ocurrir pero entrar, vamos a entrar. Luego incertidumbre es una sensación respecto a nuestro futuro.



Stephen Shore. *Ginger Shore, Causeway Inn, Tampa, Florida*. 1977



Susan Meiselas. Serie *Pandora's Box*. Nueva York. 1995

AMBIVALENCIA

El objeto que provoca lo siniestro es objeto ambivalente porque en él se reflejan proyecciones inconscientes opuestas: provoca temor al descontrol que puede acarrear la muerte y, a la vez, fascinación tentadora de desatar ciertos deseos secretos. Asimismo, también aúna los opuestos citados de familiaridad y extrañeza, paradoja también responsable de la incertidumbre intelectual. Lo siniestro puede llegar a provocar la fascinación propia de lo hipnótico a la vez que desencadenar temores sospechados, pues no son en realidad sino deseos inconscientes. Entendemos por fascinación: *engaño o alucinación. Atracción irresistible*. Y la sensación de temor no equivale a *terror* ni a *espanto*, sino que se trata de una *presunción o sospecha. Recelo de un daño futuro*. En ocasiones, dicho temor puede ser más acusado y alcanzar la sensación de espanto: *terror, consternación, asombro*. Aunque difícilmente puede darse tal grado de sentimiento en los márgenes de la representación pictórica o fotográfica. Casi con toda seguridad, una película, al inmiscuirnos en una historia con los efectos de movimiento de cámara y los recursos sonoros, consigue implicarnos con una mayor sensación de veracidad en la ficción, alcanzando efectos más elevados de lo siniestro.

Retomando el concepto dualista de la ambivalencia, en el apartado sobre la dimensión inconsciente de lo siniestro hemos abordado su profundidad psicológica, que arraiga desde la más temprana infancia. Hemos relacionado la ambivalencia con la teoría sobre la dualidad instintiva y ésta con la fuerza de la censura y la libido en favor de la supervivencia, como *contracarga* a la pulsión destructora. De ahí el poder de la ambivalencia afectiva en lo siniestro, pues alude a esas pulsiones censuradas en forma de *fascinación-temor*. A su vez, la distancia de la representación torna más deseables esos miedos pues, al menos en los márgenes de la imagen fija, quedan impunes.

La ambivalencia entre consciencia e inconsciencia es un tema difuso que puede ser activado a través de visiones dispares. Esto se debe a que el ser humano se proyecta en una estructura de oposición donde, en realidad, coexiste el placer de las pulsiones de destrucción con la necesidad de seguridad. En realidad, la ambivalencia es innata, como hemos visto en torno al tabú, de modo que las prohibiciones vienen motivadas por deseos que se ocultan y son censurados. De ahí la alternancia de repulsión y seducción que sentimos frente a lo ambivalente, puesto que puede ser deseable inconscientemente y repulsivo moral o éticamente, en el plano consciente. Una de las manifestaciones más aclarativas de la ambivalencia sensible puede ser activada a través de la monstruosidad. Como veremos más adelante en torno a las representaciones del Otro, mientras el monstruo se mantiene como ficción puede atraernos porque proyectamos en él pulsiones que son inconfesables y, además, lo aceptamos en tanto que es moralmente el malo y así exculpamos nuestra esencia oscura. A

su vez, por muy íntegros que sean algunos monstruos éticamente, pueden provocarnos repulsión porque nuestra esencia primitiva inconsciente continúa rechazándolos. Dicho inconsciente desea y a la vez repele con independencia del plano consciente y ético, de modo que ambas esferas entran en conflicto ante determinadas escenas y visiones activadoras de la ambivalencia.

A.-1. AMBIVALENCIA ENTRE QUERER SABER Y EL TEMER UN PELIGRO:

En esta imagen podemos sentir un interés como observadores, ya que el punto de vista nos sitúa ocultos, entre la hierba. Se produce una metonimia en tanto que las causas que nos hacen *despertar* en esa situación no nos son reveladas. No sabemos qué motiva nuestra ubicación oculta, pero intuimos que no queremos ser vistos, lo que implica cierta clandestinidad, no sabemos si pretendida o no. Percibimos en esa ocultación algo negativo, desconocemos si en nuestra acción, que sentimos súbitamente interrumpida por la presencia de la luz, que nos sorprende en la nocturnidad. Parece establecerse una relación de ambigüedad y ambivalencia en torno a quién observa a quién, si nosotros nos ocultamos de esa presunta presencia o si, por el contrario, quizá nos escondiéramos para espiarla. En cualquier caso, la ubicación y la irrupción de los coches y las luces hacen de la escena una situación ambivalente entre nuestra curiosidad, el querer desentrañar el misterio y la incertidumbre que no se desvela y, simultáneamente, sentirnos involucrados en el peligro latente en la escena.



Robert Adams. *Summer Nights, Walking. Along the Colorado Front Range. 1976-82*

A.-2. AMBIVALENCIA ENTRE ALGO ATRACTIVO Y PELIGROSO



Chadwick Tyler. *Sin título*.



Saudek. *Marcela*. 1975

Las siguientes imágenes pueden apelar, por un lado, al deseo y, por otro lado, pueden producir espanto y repulsa. En la de la izquierda, su carácter sensual se debe a sus miradas y posturas provocadoras que, no obstante, pueden causar rechazo por la sospecha de su presumible perversidad, por sus delgados y sucios cuerpos, y por la manera en que se agarran, pareciendo casi arañarse, junto a las miradas felinas que pueden concebirse como invitación y a la vez como señal de peligro. De forma similar, la imagen de la derecha muestra un cuerpo desnudo, joven y esbelto, que sujeta una muñeca. Sin embargo, la caracterización de payaso con el rostro oculto, la presencia de la calvicie femenina y la mirada agachada, que nos ignora para atender a la muñeca, puede inquietarnos. La sobriedad del escenario parece intensificar la hostilidad de la escena.

A.-3. AMBIVALENCIA ENTRE EL DESEO INCONSCIENTE Y LA ÉTICA

La ambivalencia afectiva es provocada por aquellas situaciones que nos posicionan en situaciones comprometidas porque contradicen nuestra ética. En la imagen superior de Stephen Shore, nuestro sentido ético parece activar la repulsión, y nuestros deseos inconfesables parecen motivar el deseo perverso si nos proyectamos por identificación con la figura del hombre cuya sombra se recorta sobre la espalda de la mujer, pareciendo perseguirla. Nuestra ubicación, además, se correspondería con la del hombre. Sin embargo, este presunto deseo inconsciente puede producirnos espanto con sólo ser sospechado, de modo que, a la vez que podríamos negarlo en forma de repulsa, también podemos sentir, por empatía, temor ante la situación presuntamente victimista de la mujer.

De forma análoga a la fotografía de Stephen Shore, en la de Robert Adams se nos ubica en la penumbra, quedando únicamente iluminada una estancia vacía del edificio del que sólo apreciamos su oscura silueta. El punto de vista de ambas imágenes nos implica subjetiva y éticamente en ellas, induciéndonos a cuestionarnos una presunta intencionalidad pecaminosa, ante la cual podemos sentir cierta atracción morbosa, y simultánea repulsa.



Stephen Shore



Robert Adams. *Summer Nights, Walking.*
Along the Colorado Front Range. 1976-82

En el siguiente ejemplo de la película *Freaks*, la ambivalencia es inversa. Nuestro sentido ético nos prohíbe la repulsión y, sin embargo, la sensación es de rechazo e incluso miedo. Vemos a dos personajes extraños, simpáticamente vestidos. Sabemos que su anomalía física no necesariamente implica una monstruosidad interior y no obstante, nuestro inconsciente podría resistirse a aceptarlos, suscitando rechazo, incluso espanto. En la fotografía de Diane Arbus, se puede producir una ambivalencia similar, puesto que observamos una escena extraña a cierta distancia: aparecen unos personajes femeninos dispuestos en anodinas posturas que ocultan sus rostros, siendo especialmente inesperada la postura de la figura central, a cuatro patas, sobre la hierba. A primera instancia puede parecer retratarse una situación descontrolada o monstruosa, al límite con lo enajenado o sobrenatural. Pero, afinando la vista comprobamos que parece tratarse de un grupo de chicas que padece *síndrome de Down*, y que no se trata en apariencia más que de un juego, por lo que nuestro sentido ético nos culpabilizaría, en cierto modo, del rechazo inicial ante lo *extraño de la situación*.



Personajes de la película *Freaks* (La parada de los monstruos), dirigida por Tod Browning en 1932.



Diane Arbus. *Untitled (Sin título) VI*. 1970-1971

IMPOTENCIA

El morbo o el placer de lo *incontrolable* que se produce en lo siniestro, y que amenaza al sujeto, puede relacionarse con la proyección de un posible masoquismo. Pero ya que tal impulso no llega a producirse de manera real, la amenaza de impotencia o descontrol puede producir cierto placer.

Hemos explicado con anterioridad el concepto de *fatalidad* que subyace a lo siniestro a propósito de la *compulsión de destino*. Recordamos que esta impresión de fatalidad es despertada especialmente ante situaciones o acciones que se repiten involuntariamente. El sujeto siente que sus facultades quedan suspendidas, que pierde el control. Esta sensación produce también la angustia propia de lo siniestro, no produce ningún placer ajeno al temor. En el juego *Fort-Da* que Freud expone como ejemplo del masoquismo en *Más allá del principio del placer*, el niño reitera la pérdida de un objeto reproduciendo la angustia por la ausencia de su madre. El juego consistía en hacer desaparecer de su vista un juguete, momento en que lanzaba un significativo o-o-o-o que correspondía al término “fort” (fuera). Después el juego consistía en buscarlo para hacerlo aparecer, saludando la aparición con un “da” (aquí). El niño no es dueño de tal juego; por el contrario, es la imposibilidad de dominarlo lo que mantiene al juego. Freud lo interpretó como una forma ingeniosa del niño de compensar la ausencia de su madre. Pero, la marcha de la madre no puede ser de ningún modo agradable, ni siquiera indiferente, para el niño. “¿Cómo, pues, está de acuerdo con el principio del placer el hecho de que el niño repita como un juego el suceso penoso para él?”²⁵⁶ Estas apreciaciones le hacen suponer que en la vida anímica existe realmente una *obsesión de repetición* que va más allá del principio del placer y “la cual parece ser más primitiva, elemental e instintiva que el principio del placer al que se sustituye”²⁵⁷. Esta reflexión confirma que la reiteración de experiencias negativas también produce una cierta fascinación que contradice el principio del placer, y que es la base sobre la que se construye la ambivalencia. Como vemos, las cualidades y sensaciones de lo siniestro están vinculadas entre sí y se produce una cierta relación de promiscuidad entre ellas.

256 En palabras de Freud: “Se querrá quizá responder que la marcha tenía que ser representada como condición preliminar de la alegre reaparición y que en esta última se hallaba la verdadera intención del juego: pero esto queda contradicho por la observación de que la primera parte, la marcha, era representada por sí sola como juego y, además, con mucha mayor frecuencia que la totalidad. (...) Puede también intentarse otra interpretación diferente. El arrojar el objeto de modo que desapareciese o quedase fuera podía ser asimismo la satisfacción de un reprimido impulso vengativo contra la madre por haberse separado del niño y significar el enfado de éste”. En *Más allá del principio del placer* (1920) CX. p. 2512

257 FREUD, S. *Más allá del principio del placer*. CX. Op. cit. p. 2517.

Ante un elemento siniestro, por lo tanto, se produce la sensación ambivalente de impotencia o pérdida de control que activa la ambivalencia: nos sentimos amenazados y a la vez seducidos por el peligro. Por otro lado, dicha ambivalencia provoca incertidumbre intelectual, puesto que al contradecir nuestra sensibilidad, desafía a nuestra razón y además. Por ello, ante la imposibilidad de comprenderlo, el elemento siniestro goza de un cierto poder, tal y como vaticinaba Burke. Por lo tanto, la impotencia se relaciona con una falta de poder o vulnerabilidad intelectual y quizá también física del sujeto con respecto a aquello que lo amenaza. Por otro lado, el descontrol produce placer, pues si bien el objeto siniestro es desafiante, también proyectamos en él tendencias ocultas, tal y como veíamos en relación a la otredad. De ahí que el temor al descontrol sea ambivalente, pues quizá deseemos secretamente perder el control y desatar esas tendencias que nos conforman y que negamos. De este modo, en los márgenes de lo ficticio, podemos proyectarnos con ese Otro, perder el control experimentándolo de una forma ambivalente sin que resulte terrorífico. Tal sería el caso posiblemente de un suceso siniestro en los márgenes de lo real.

La impotencia que se siente en lo siniestro ante un peligro que parece acecharnos se funde con la ambivalencia de desear secretamente abandonarnos a él. De esta manera, la impotencia se puede percibir ante la imposibilidad de frenar nuestros deseos más ocultos, y la sensación de displacer que puede producir éticamente. En este sentido, la impotencia estaría directamente relacionada con el sadismo y el masoquismo. Freud dice que los sueños en los que te persigue alguien con un cuchillo o incluso los de violaciones, pueden implicar un deseo de ser “tomado” sexualmente. Por lo tanto, la impotencia, el no poder escapar ni actuar, puede ir bien asociada con el deseo sexual. Este tema tiene continuidad en el apartado “Devenir-destino”, última de las tres esferas en las que lo siniestro traza un límite de incertidumbre y ambivalencia.



Anna Gaskell. Serie *Abt* *untitled* (sin título). 1998

Este otro ejemplo de la incertidumbre perceptible a través de una imagen, nos puede instar a temer el futuro inmediato a esta escena, en la que vemos bajar a una mujer por una estrecha escalera, en la imagen de Anna Gaskell de la página anterior. La forma en que se representa, con el rostro suprimido por el margen superior de la fotografía y la luz que la sorprende como si procediera de un flash que irrumpe en la penumbra, describen a esta mujer en clave negativa. La indumentaria parece asociarse a una colegiala o doncella y podemos destacar también la extraña rigidez de su postura. Sabemos que la mujer va a bajar, pero desconocemos lo que sucederá a continuación. Tampoco parece que haya escapatoria para nosotros. En la fotografía de Alex Prager, parecemos percibir la impotencia de la chica a través de una implicación como presuntos testigos, de modo que genera incertidumbre la ocultación de la amenaza, y también impotencia la sensación de no poder hacer nada para ayudarla. Ésta puede percibirse de forma ambivalente, si deseáramos secretamente contemplar la atrocidad latente o incluso participar de ella.



Alex Prager. Serie *Week-end*, *Sheryl*. 2009

Como se ha dicho, a menudo la impotencia se traduce en los sueños como la traducción de un deseo. Freud dice al respecto de los sueños exhibicionistas en los que sentimos impotencia al quedar desnudos o expuestos a los demás que, en realidad, no se trata sino de la querencia inconsciente de ser expuestos. Un escenario es un espacio de exhibición. Como en una pesadilla exhibicionista, el personaje de la película *Eraserhead* (Cabeza Borradora) parece retraerse ante ese público imaginario al que se ofrece el espectáculo de su deformidad. La representación teatral evoca la impotencia en el limbo entre la realidad y la ensoñación inconsciente. En la fotografía inferior de Alex Prager, la focalización frontal de la luz subraya la rigidez del cuerpo de la mujer quien se deja descubrir por esa iluminación presuntamente delatora. Su presencia se destaca por el rojo de su vestido que contrasta con el verde complementario de la luz sobre la cortina. Su presencia se vuelve extraña, presuntamente víctima pero sospechosamente siniestra.



Fotograma de *Eraserhead* (Cabeza Borradora), dirigida por David Lynch en EEUU, en 1977.



Alex Prager. Serie *Week-end*, *Vicky*. 2010

2.6.-2. CLAVES TEMÁTICAS: EL YO - LO REAL - EL DESTINO

- LA PERCEPCIÓN DEL SUJETO YO - OTRO
- LA PERCEPCIÓN DE LO REAL REAL - FANTÁSTICO
- LA PERCEPCIÓN DEL FUTURO DEVENIR - DESTINO

Tanto las claves temáticas de lo siniestro destacadas por Freud, como algunos de los motivos siniestros más destacados del conjunto de la literatura fantástica, merecen ser clasificados en torno a las siguientes categorías lógicas: las que atañen a *la percepción del sujeto en relación al objeto, que puede percibir parcialmente como su Otro Yo*; *la percepción de la realidad* y *la percepción del futuro o destino*. El citado mapa constituye un sistema mediante el que podremos abordar ordenadamente la disparidad de factores que convergen en la construcción de lo siniestro. Asimismo, la diferenciación de estas tres capas nos permite no eludir la dimensión profunda de lo siniestro, sino vincular la dialéctica que se establece en el marco del enunciado artístico entre la esfera psicológica y su respuesta estética. Lo siniestro oficia siempre un límite entre:

LO FAMILIAR Y LO EXTRAÑO YO - OTRO

¿Qué puede ser más familiar que el propio Yo? Más incluso que la realidad cotidiana. Lo extraño se sitúa entre el Yo y los deseos inconfesables. El *Ello* sería representación del Otro o inconsciente y el Yo representaría la esfera consciente. En lo siniestro se produce el extrañamiento del yo por el impulso del *Ello*: *“Lo reprimido, que retorna”*. En la actualidad, este temor podría relacionarse con la *deshumanización*: individualismo, automatismo.

LO REAL Y LO IMAGINARIO REAL - FANTÁSTICO

Entre lo que vemos aparentemente real pero con cierta artificiosidad o fantasía que insta a la imaginación en forma de siniestra sospecha. *“La realidad es un velo, ordenado, a través del cual puede presentirse el caos”*. Lo imaginario incluye la fantasía inconsciente (el *Ello*) y onírica, la superstición (Lo esotérico) y la locura o alucinación (Lo enajenado). En la actualidad, este temor podría relacionarse con la *desrealización*: la hiperrealidad y el simulacro.

EL AZAR (LO INCIERTO) Y LA CAUSALIDAD DEVENIR - DESTINO

Nos fascina e inquieta lo que puede ocurrir, pero nos produce temor. La incertidumbre nos inquieta por no saber que va a ocurrir, y la impresión de destino puede ser espantosa por no poder escapar a él. No obstante, ambos comportan una ambivalencia entre desear saber

(incertidumbre) y abandonarse a ese descontrol (destino). En la actualidad, este temor podría relacionarse con *descontrol*: control oculto, mediatizado.

Como ejemplo, pensamos que el mito de Edipo nos permitiría ejemplificar las citadas esferas:

- EL YO: El Ello de Edipo se satisface con el incesto y el parricidio. Edipo desconoce esa faceta de sí mismo. Su Otro (yo oculto) es extraño para él y a la vez familiar.
- LO REAL: Posiblemente algunos datos de su realidad circundante le induzcan a presuponer que la apariencia de realidad que él conoce oculta un lado siniestro, la verdadera realidad que está todavía oculta a su saber (a su Yo).
- EL DESTINO: La verdadera realidad (su pasado y su ser) deseada por su Ello aunque reprimida y por ello extraña (olvidada), se convierte en espanto al atravesar el límite de la censura motivada por el afán de saber. La incertidumbre es antesala de la fatalidad ya que finalmente Edipo se auto-castiga. Este castigo es señal de la lección que la moral impone a las pulsiones inconscientes, de modo que el *Superyó* es tan atroz como el *Ello* en sus castigos al Yo.

El sujeto quizá presiente que su *Ello* provocará que el *principio de realidad* o el *Superyó* terminen acabando con él si desata sus pulsiones, por eso el temor y el espanto ambivalente de lo siniestro constituyen un límite “inteligente”, nos recuerdan esos deseos enterrados en forma de temor para prevenirnos en favor de la integración del Yo y de la colectividad. Por otro lado, y en sentido inverso, los miedos derivados de la superstición, de la locura y de la amenaza de muerte etc. si bien son temidos de forma natural, producen la ambivalencia gozosa de lo siniestro en la ficción porque su imposibilidad de ser reales finalmente permite percibir dichos efectos con mayor fascinación y placer. El mismo placer que hemos sentido al identificarnos con Edipo en su crimen, sublimando nuestras propias tendencias censuradas y perdonándonos cuando acaba cegándose porque gana también nuestra esfera moral.

2.6.2.-1. YO - OTRO

Uno de los paradigmas de lo siniestro en la literatura como en el arte en su conjunto se debe a las relaciones del Yo y el *Otro*. El Otro se concibe como la dimensión inconsciente del sujeto: es el siniestro reverso del yo, encarnación de las pulsiones que no afloran a la consciencia porque quedan negadas o censuradas por el sujeto. Por lo tanto, en términos freudianos, el Otro es la figura que encarna las fuerzas del *Ello*, fuerzas que en estado de vigilia o consciente no nos atreveríamos a llevar a cabo.

La extraña presencia del Otro nos conduce, como supieron expresar los románticos, al carácter siniestro de la fragilidad de la identidad. Obedece a la interrogación sobre el ser que lo asalta amenazando su percepción de sí mismo y de su individualidad. Dado que las diversas capas que conforman la psique del individuo no salen todas a la superficie de la consciencia, algunas pueden percibirse como familiares en el inconsciente pero extrañas en estado consciente. Se concibe al Otro como conformación de una red de esas capas que permanecen enterradas y censuradas en la recámara inconsciente, y sólo salen a la luz en determinadas situaciones, a menudo en el umbral entre lo real-consciente y lo fantástico-inconsciente. La ficción, por ejemplo, el arte, una imagen, hecho o narración, puede producir el sentimiento de lo siniestro en tanto actúa como vehículo de asociación con nuestro inconsciente, porque lo siniestro está en nosotros, en nuestra capacidad de experimentarlo, no en su representación visual o narrada. Es la fuerza de ciertas representaciones de penetrar en nuestro inconsciente y sacudir dichas pulsiones adormecidas la que activa sentimientos como el de lo siniestro. Una de las dimensiones que nos arroja con mayor virulencia a la experiencia de lo siniestro es la del desconocimiento o extrañamiento del Yo, la sospecha de la Otredad o lo extraño que habita en el interior del ser.

Como hemos visto anteriormente, la literatura romántica y gótica posterior indagó, fascinada y atormentada por la efervescencia de la subjetividad, en dicha Otredad interior. Tanto los idealistas alemanes como los posteriores seguidores estarían de acuerdo en que la objetividad es algo ilusorio e incidirían en la experiencia subjetiva del individuo y en las turbulencias que tales incertidumbres generan en el sujeto. El propio Yo parece una ilusión. Es a partir de dicha dubitación existencial que nacen todos los temas de la literatura que tienen que ver con la escisión de la personalidad, el desdoblamiento del yo, la aparición de la Otredad o la ilusión de enajenación. Estos motivos tienen en común la experiencia perturbadora que inaugura la incertidumbre por el yo, el presagio de que hay un Otro dentro del yo, que lo desestabiliza y que pone en duda la percepción del sujeto sobre sí mismo y sobre la realidad que lo circunda. Todorov los agrupa en su inventario temático de motivos fantásticos bajo el título *Los temas del Yo*. Entre ellos, la escisión de la personalidad o el desdoblamiento, el pandeterminismo, la ruptura entre sujeto-objeto, espacio-tiempo. A decir de Todorov, dichos temas convergen en

la idea animista de la separación alma-cuerpo, de manera que si el alma puede salir del cuerpo, entonces un mismo cuerpo podría poseer diversas almas, y si dichas almas son transitables, entonces sería posible que se manifestaran externalizadas, así como podría darse la interacción en objetos y personas a través de la fuerza del alma o del pensamiento. La escisión del alma como procuradora de la supervivencia tiene su reverso siniestro en su rebelión contra el sujeto a través de la manifestación del Otro.

Resumiendo lo expuesto, y para concretar, lo Otro es una condición diferencial respecto a una categoría o norma, que se caracteriza por su alteridad. En el caso que nos ocupa, la Otredad es aquella condición diferente o extraña con respecto al *Yo*: no es absolutamente ajena, sino que depende del yo. Por lo tanto, debe considerarse el Otro como su *doble* o reverso, que encarna las esferas ocultas del inconsciente. El Otro siniestro del yo puede conceptualizarse como una escisión de la propia subjetividad, que se manifiesta escindida. Es esta idea la que sostiene Jung en relación a la *Sombra*. Según el autor, nuestras esferas censuradas las externalizamos proyectadas en otras figuras. De manera que cuando decimos algo malo de Otro, en el fondo son partes que nos conforman y que hemos reprimido sin saberlo, pero las reconocemos en Otros.

El *yo* interactúa con el *Otro* como una extensión de sí mismo: a la vez que se percibe como extraño o ajeno, también resulta extrañamente familiar. Dicha sospecha de identificación con el Otro produce cierto displacer, sin embargo, la exteriorización del Otro es necesaria para sublimar los contenidos que son reprimidos de manera inconsciente²⁵⁸. El Otro encarna dichos deseos y represiones ocultas. Supone una amenaza que se desea secretamente: ante el Otro surgen los problemas de re-conocimiento: *¿Soy yo? ¿Ese Otro es parte de mí?* De ahí deriva la incertidumbre y la extrañeza frente al Otro. Por otro lado, surgen los problemas de relación con el Otro: *¿Lo deseo o lo temo? ¿O temo desearlo?* Por lo tanto, dos cuestiones: la citada incertidumbre (re-conocimiento) entre extrañeza y familiaridad y ambivalencia entre deseo o fascinación y temor. Lo siniestro se cobija constantemente en la sospecha de que lo vivo no esté, en el fondo, muerto; que el yo no sea, en realidad, el reflejo del Otro, y que cuanto nos atraiga, finalmente, nos repugne.

Respecto a los estudios sobre la Otredad, destaca el ensayo de Jose M. García Cortés *Orden y Caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*²⁵⁹, que parte de la idea de Otredad como condición de lo monstruoso. Así divide las manifestaciones del Otro en tres partes que designa como amenazas: La *amenaza disgregadora*, la que atañe al cuerpo; la *amenaza esquizoide*, la que acecha a la razón; y la *amenaza seductora*, encarnada en la Otredad femenina. En base a una lógica similar, podemos apreciar cómo las manifestaciones de la

258 La propia psicología reconoce que las manifestaciones de figuras como el demonio, no son sino personificaciones de dichas otredades (deseos reprimidos) que nos conforman y que son exteriorizadas, con el propósito de sublimarlas.

259 G. CORTÉS, J. M. (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Otredad se han caracterizado fundamentalmente por tres factores directamente relacionados con la tesis de García Cortés, y que son determinantes en la afección de lo siniestro: la corporalidad, la identidad y los deseos inconscientes. Respecto de la corporalidad, nos referiremos al *Otro como monstruo*, que ha impregnado el imaginario fantástico encarnado en diversos seres que escapan a la normalidad física. En relación a los conflictos identitarios destacamos al Otro interior escindido en la figura *del doble*, cuya potencialidad siniestra hemos abordado aludiendo a los motivos siniestros del inventario freudiano. Finalmente, los deseos inconscientes masculinos se manifiestan en forma de tabú, especialmente en épocas de mayor censura, en la representación sensual pero temible de la feminidad. De ahí que abordemos el último punto de la Otredad como el Otro femenino, donde se abre el núcleo conceptual de la representación femenina en clave negativa, antesala de las representaciones de lo siniestro femenino.

Por lo tanto, cabe destacar tres manifestaciones temáticas de la otredad, especialmente relevantes en la creación artística como literaria:

1. En relación a la corporalidad, el Otro como criatura: el monstruo o la criatura artificial. Son *Otros Frankenstein, Galatea, Olimpia* etc. En la conversión a la Otredad por metamorfosis también subyace la idea de la Otredad interior. Esta puede ser física o ética: el monstruo kafkiano G. Samsa se nos presenta como víctima; mientras que monstruos como *Carrie* parten de la condición de víctima para convertirse, al sublevarse, en agresores. La sugerencia de lo Otro se produce a menudo por la alusión a la animalidad, en tanto que reverso de lo humano. Este recurso es empleado frecuentemente en la filmografía de D. Lynch.

2. Dentro de los problemas de la identidad se incluyen las escisiones, es decir, las criaturas *ab-yectas*, puesto que son expulsadas del yo hacia afuera. Es ahí donde aparece el Otro escindido o el Otro como doble, tal y como hemos tenido oportunidad de exponer con anterioridad. Anticipamos que el doble posee una doble potencialidad desestabilizar al sujeto en tanto que doble del mismo, o como ente diferenciado conformado por dos iguales, que sería monstruoso por la extrañeza de la duplicación.

3. Además del doble y de la otredad animal, debe señalarse la Otredad de lo femenino, en tanto reverso siniestro de lo masculino. El Otro femenino es objeto de identificación y distanciamiento, fuente de incertidumbre y ambivalencia, y sobre él se ha producido la temida fascinación de lo siniestro que analizamos en esta tesis. La feminidad ha sido históricamente representada como otredad, en tanto que condición diferencial de lo masculino. Las figuras de la misoginia que serán abordadas con posterioridad, constituyen las diferentes encarnaciones de la "sombra" masculina sobre la figura femenina.

Y.-1. El Re-conocimiento del Otro: el Yo ab-yecto

A continuación exponemos cómo el Otro es familiar y extraño, y por ello requiere de un proceso de reconocimiento, pues en el inconsciente el yo y el otro no están claramente diferenciados. En el primer estadio infantil el niño no distingue entre el sujeto y el objeto. Nos referimos a lo que Lacan dio en llamar el “Estadio del espejo” que hemos mencionado con anterioridad. Después aprende a diferenciar el objeto (primero su madre) de su propia persona. En el animismo, al igual que en el estadio infantil, se atribuye a los distintos objetos un alma. Según los estudios del psicoanalista austriaco Otto Rank (1884-1939) sobre los dobles y las proyecciones de la persona, estas almas tenían en origen una función protectora. Sin embargo, con el tiempo han adquirido un carácter siniestro, cuando parecen haberse desentendido de aquella función inicial como doble protector. A decir de Freud, y según Otto Rank, el doble era un protector que aseguraba la supervivencia de los individuos. Pero, con el transcurso de los siglos, una vez superada esta antigua creencia, se produce el miedo al carácter despiadado de estas dobles almas. Al escindirse del sujeto y cobrar vida independiente, se atribuye al Otro la capacidad de rebelarse. De igual modo que el Doctor *Frankenstein* crea a su criatura, y luego ésta cobra vida, también la *Olimpia* de Hoffmann es una proyección de los deseos temidos de Nataniel. De igual modo, el carácter siniestro que se le atribuye a la sombra y a los reflejos en los espejos tiene que ver con esta *alma* que es capaz de teletransportarse y enfrentarse a nosotros, devolviéndonos nuestro reflejo siniestro: el Otro que reprimimos. De hecho, si el estadio del espejo es el origen en el cual el “dividuo” se hace “individuo” o indivisible, es decir, consciente de su unicidad e identidad, es también, a través del espejo, que puede sentir dicha unidad fragmentarse. No en vano, el doble aparece ante la mirada del sujeto frente al espejo. No sólo es creador del doble, sino que también funciona como umbral o transición de realidades confusas y engañosas que nos confrontan también con la incertidumbre frente a lo real. Es decir, por un lado podemos vernos desde el Otro lado, y por otra parte, dicha visión puede parecer engañosa: un espejismo. De ahí el temor a la imagen especular o a la sombra que se independiza de su referente y se le enfrenta. Esa ligazón es antiquísima y de ahí que las figuras del demonio, los espectros y los vampiros se reconozcan por esa imposibilidad de verse reflejados.

El reconocimiento del Otro puede activarse a través de un doble especular o reflejo pero también, como hemos visto en *El Hombre de la Arena*, a través de figuras aparentemente ajenas al Yo, pero que a su vez son producto de su imaginación. Como ejemplo, Nataniel sufre una profunda escisión del yo de suerte que pierde el dominio de su propio yo y coloca el yo ajeno en el lugar del propio. En términos freudianos: *desdoblamiento del yo*, *partición del yo*, y *sustitución del yo*. Se esconde en Nataniel un parásito generado a partir de dichas represiones, que acaba por devorarlo, arrojándolo al suicidio.

Por lo tanto, ante el Otro nos situamos en un estado de abyección. El sujeto no se separa radicalmente de aquello que le amenaza, sino que ambos interactúan en una relación paradójica de extraña familiaridad y ambivalencia. Julia Kristeva insiste en el aspecto privativo del término: *ab-yecto*, “el cual significa para mí que uno no es ni sujeto ni objeto. Cuando uno está en un estado de abyección, los bordes entre el objeto y el sujeto no pueden ser mantenidos”²⁶⁰. Esta indeterminación se produce también, como hemos visto en el estadio del espejo, caracterizada por ambivalencia: el infante no distingue su cuerpo del de su madre. Por citar una situación que active dicha incertidumbre próxima a la abyección, puede señalarse la sensación que se experimenta cuando se tiene una prótesis: se integra en el cuerpo un elemento ajeno que a la vez ha de hacerse propio. En este caso, aunque se produzca una extraña familiaridad, los límites entre sujeto y objeto se desdibujan. Sin embargo, la profundidad psicológica de lo Otro es mayor que la integración de un elemento externo en el yo, puesto que sale del yo para extrañarse y después ese reconocimiento se experimenta de manera siniestra. Por lo tanto, no es algo ajeno –como la prótesis– que se vuelve familiar, sino algo familiar que se ha vuelto extraño. Entre los múltiples ejemplos visuales y literarios del Otro, serviría de ejemplo la novela de Patricia Highsmith y posterior adaptación cinematográfica de Hitchcock *Extraños en un tren*²⁶¹, donde ambos protagonistas parecen uno el reverso del otro. Bruno parece encarnar las fuerzas del Ello, empuja a su doble y amigo a cometer acciones que éste no hubiera parecido ni capaz de idear. Esta representación de la Otredad se efectúa de modo similar al desdoblamiento que sufren el Doctor Jekyll y Mr Hyde, sólo que no necesariamente ha de tratarse de una escisión manifiesta de la personalidad. Ambos personajes son extrañamente conocidos, puesto que ambos identifican una parte de sí mismos con el otro, y a la vez se produce una relación de ambivalencia, en tanto que aceptan y niegan dichas tendencias que ven reflejadas en el Otro.

Entre la diversidad de ejemplos pictóricos en los que subyace la Otredad interior, proponemos el *Autorretrato ante el espejo* de Leon Spilliaert, que data de 1908. El artista describe mediante una imagen de gran fuerza expresiva su encuentro con la Otredad, en este caso su Otro especular. Representa su reflejo como un espectro amenazante, con el gesto sorpresivo, medio rostro en penumbra y la mirada desorbitada ante su propio hallazgo, enfatizado por el marcado claroscuro, la ausencia de color, la perspectiva en contrapicado y los enérgicos trazos que conforman la angustiada imagen. El autorretrato podría encabezar un sinnúmero de narraciones siniestras que tienen como fuente de inspiración e inquietud la amenaza de la Otredad interior.

260 PENWARDEN, CH. (1995). *Of Word and flesh. An Interview with Julia Kristeva*, en *Rites of Passage. Art of the End of the Century*. Londres: Tate Gallery. p. 22.

261 HIGHSMITH, P. (1993). *Extraños en un tren* (1ª ed. 1950). Barcelona: Anagrama.



Leon Spilliaert. *Autorretrato ante el espejo*. 1908

Y.-2. Ambivalencia Yo-Otro: temer (y) desear al Otro

El Otro, además de generar incertidumbre en tanto es propio y ajeno, también activa la ambivalencia afectiva, que es experimentada de forma siniestra. Conecta el tabú de lo deseado y reprimido produciendo simultáneamente atracción y repulsión. La Otredad encarna esta dualidad ambivalente, de modo que el Otro personifica la ambivalencia afectiva produciéndose cierta disputa entre sujeto y objeto: dominante y dominado. Es decir, el Otro domina al yo, o el Yo domina al Otro. El encuentro con el Otro supone una amenaza -secretamente deseada- y desencadena la siniestra pérdida de control: el miedo a caer en deseos absolutamente inconfesables. De ahí el peligro de ser dominado.

Como hemos visto con anterioridad, tras esta dualidad afectiva afloran las tendencias humanas hacia el masoquismo y el sadismo. Por lo tanto, muchas de estas Otredades encarnan los tabúes resultantes de tales tendencias negadas: sadismo, masoquismo, necrofilia etc. que desde la infancia son reprimidos biológica y socialmente, pero permanecen en el inconsciente. Las figuras siniestras (abyectas, muertas, extrañas etc.) encarnan, por lo general, estos tabúes: del masoquismo deriva la inercia hacia la pulsión de muerte, y del sadismo el impulso de destrucción. Igualmente puede hablarse de la necrofilia u otras tendencias ocultas.

Si bien la relación del yo y el Otro podría abarcar la extensión de toda una tesis, nos remitiremos a establecer los tipos de otredad más significativa y las causas por las que se experimenta en modo siniestro. Dentro de dichos problemas el Otro se ha manifestado en la

literatura y el arte fundamentalmente como monstruo, como ser sobrenatural, como criatura artificial, como doble y como mujer. Dichos tipos se combinan de múltiples maneras dando lugar a mujeres vampiro, seres extraterrestres, dobles fantasmagóricos etc. Partiendo de aquí, desarrollaremos en el capítulo 3 la especificidad de la Otredad femenina.

Y.-3. El Otro interior (sujeto) y el Otro proyectado (objeto)

Debemos tomar en consideración que en la Otredad intervienen algunas variables: primero, si la otredad se experimenta en el propio sujeto o si se manifiesta exteriorizada, encarnada en otra figura: un Otro ajeno. Y, segundo, si esa Otredad posee un distintivo físico, monstruoso, o si dicha monstruosidad es, por el contrario, interior: ética.

En la especificidad de la monstruosidad física otro claro exponente es el monstruo *kafkiano*²⁶². Gregorio Samsa, el protagonista, experimenta una cierta imposibilidad física e inicia un proceso de explicación racional de su extraña situación. Todo ocurre como si los agitados sueños de Gregorio hubieran desbordado la realidad: “Al despertar Gregorio Samsa, una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto”²⁶³. La aparición de la animalidad no se plantea en la esfera nocturna e inquietante del sueño, sino en el mundo diurno y tangible de la vigilia. El pobre Gregorio también es representado como víctima de la sociedad. No quiere molestar a su familia, que al final termina librándose de él.

En contraposición a esta monstruosidad física padecida por el sujeto, también puede aflorar la Otredad en forma de perversión ética. Un ejemplo paradigmático de esta monstruosidad interior es la de Edipo, que descansa tras una amnesia que lo mantiene ignorante de la realidad de su yo y su pasado. La literatura romántica también se hace eco de este carácter maligno que habita en el protagonista y que le impulsa a cometer diversas atrocidades, en su nombre o en el de un personaje que es consecuencia de su inestabilidad psicológica o desdoblamiento. Se produce entonces un choque entre los deseos del Ello, los deberes del *Superyó* y todo ello mezclado, como en los relatos de Poe, entre lo real y lo delirado.

262 Franz Kafka (Praga, 1883-1924). *La metamorfosis* fue escrita en 1912 y publicada en 1915.

263 KAFKA, F. (1979). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza. p. 7.

2.6.2.1.-1. EL OTRO COMO MONSTRUO

“El monstruo está basado en un sentimiento inmanente de terror ante la profundidad misteriosa de la existencia, refleja la fascinación que lo siniestro ejerce sobre el ser humano”²⁶⁴.

Normalmente, lo físico simboliza y materializa lo moral. La dualidad bondad-maldad es una proyección sentimental del maniqueísmo bien-mal. A su vez, es una fuente de inspiración clásica que también adquiere otras dicotomías como vida-muerte, instinto-razón, orden-desorden, antropomorfismo-bestialidad, naturaleza-ciencia o humano-mecánico²⁶⁵. El monstruo es impuro, lo que significa que transgrede o viola los esquemas de categorización cultural. Es decir, se enfrenta a una normalidad, desafiando los límites establecidos. Por lo tanto, dentro de la categoría de lo monstruoso podemos inscribir a todos aquellos seres que por diversos motivos escapan a los parámetros de normalidad. A continuación vamos a dividir la monstruosidad en base a tres parámetros: su carácter diferencial por ser sobrenatural o artificial; su carácter diferencial por ser físicamente monstruoso; y su carácter diferencial por ser éticamente monstruoso.

M.-1. El monstruo inhumano: sobrenatural o artificial

Dentro de este grupo podrían incluirse todas las figuras que habitan el imaginario fantástico y que tienen su razón de ser en lo sobrenatural. Entre ellas, las figuras espectrales -relacionadas con la muerte-, fantasmas, robots, criaturas extraterrestres etc. A menudo conservan una parte humana y otra sobrenatural o animal, como los vampiros y hombres-lobo, que no se desligan de una parte antropomorfa a pesar de que sufren una suerte de metamorfosis. Este carácter limítrofe hace que oscilen entre lo terrenal y lo sobrenatural -ideal o terrible-, y se hallen moralmente entre el bien y el mal, siendo ambigualmente bondadosos ayudantes o perversos oponentes. Pueden humanizarse y tornarse victimistas, o encarnar su antítesis. Este tipo de monstruos suele fascinar por sus poderes sobrenaturales e inquietar por lo desconocido de su esencia. En el marco en que estos personajes son habituales –en el contexto fantástico- pierden potencialidad de siniestros. En tales casos, se asumen como extrañezas posibles, pues pertenecen a mundos maravillosos. Por el contrario, percibimos su carácter siniestro cuando se camuflan en un contexto ordinario, y sospechamos que contienen

264 GRIXTI, J., (1989) *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*. Londres: Routledge.

265 Sin embargo, en lo siniestro la relación de la apariencia física con lo moral se invierte. El monstruo se inmiscuye en la apariencia de normalidad o familiaridad, extrañándola.

algo oculto que los diferencia de la normalidad. Su naturaleza extraña no se revela desde el comienzo, siendo precisamente dicha sospecha la que anticipa su carácter inquietante. En concordancia con lo expuesto por Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, lo fantástico-maravilloso perdería su cualidad de perturbar nuestro sosiego porque no cuestiona lo real, al contrario, lo suplanta por una ficción que se asume con naturalidad.

Una de las manifestaciones de la Otredad, especialmente significativa en el imaginario fantástico del Romanticismo, es la que nace como producto de la creación humana, como acontece en el mito del demiurgo o Prometeo y la creación de vida artificial. En este caso, el Yo es creador, y el Otro es creado, luego el yo dominaría sólo *en apariencia* al Otro. Este tema de la usurpación del hombre de la facultad divina de crear vida es un tema que se puede rastrear desde la antigüedad griega. De hecho, una de las primeras evocaciones de un robot lo encontramos en un pasaje de la *Ilíada*²⁶⁶. Ahí se refiere Homero a unas figuras femeninas forjadas en su fragua como servicio doméstico por su capacidad de automoción. El de Pigmalión y Galatea es también uno de los grandes mitos de la creación de vida artificial²⁶⁷, que fue extendido por Ovidio en sus *Metamorfosis*²⁶⁸. La creación de vida artificial es ampliamente tratada por la literatura romántica, debido al cambio social que supone la revolución industrial. Gustosa de moverse entre la realidad y la ilusión, la imaginación romántica crea ilusiones sobre criaturas mecánicas que activan todo tipo de engranajes, muelles y palancas que parecen poder descontrolarse y cobrar una siniestra vida propia. La criatura artificial nacería como un tipo de *dobles* del creador, todavía diferenciada físicamente. Uno de los más destacados exponentes de este mito quizá sea la famosa novela de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), donde la criatura parece encarnar la fascinación y el temor de la sociedad por el avance frenético de la industrialización y sus límites éticos, siendo físicamente monstruosa, pero éticamente íntegra. En el fotograma de la película de James Whale, se evidencia la superioridad del monstruo, que puede concebirse como moral que se eleva por encima del creador. Este último es representado opuestamente en actitud sumisa o de súplica, agachado y apoyando su mano sobre el cuerpo del Otro.

Karel Capek expresaría la creación artificial con el término *robot* en su pionero drama R.U.R de 1920, quien se convertiría en enemigo y suplantador del trabajador. La fascinación y el temor causados por la criatura artificial es especialmente admirada por el cine expresionista alemán con películas como el serial *Homúnculus* (1916); las diferentes adaptaciones de *Mandrágora* (1927-1930); *El Golem* (1920) y, en especial, *Metrópolis* (1927) cuya criatura, por otro lado, es femenina.

266 Canto XVIII, v. 376.

267 Debido a la notoria feminización de la criatura artificial, este y otros mitos tienen continuidad en el capítulo 3, apartado *Figuras de la misoginia: autómatas o creaciones artificiales*.

268 OVIDIO NASÓN, P. (1995). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.



Fotograma de *Frankenstein* (El doctor Frankenstein), dirigida por James Whale en EEUU, en 1931.



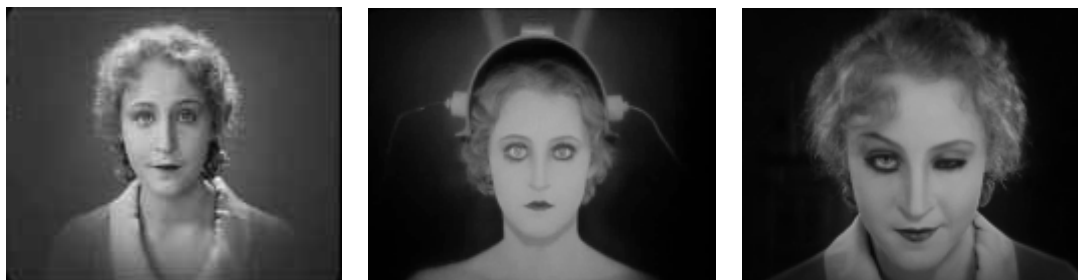
Fotograma de *Metrópolis*, dirigida por Fritz Lang en Alemania, en 1927.

Este tema de la creación de vida artificial ha estado especialmente vinculado a la mujer, como veremos posteriormente en el capítulo 3. Figuras que parecen tener su origen en la Galatea de Pigmalión, pasando por Olimpia de Hoffmann, las veremos en *Haddaly* de *La Eva Futura* de Villiers de l'Isle-Adam, o en María de *Metrópolis* de Fritz Lang. En adelante, se encontrarán multitud de referencias que culminan en la imagen de la mujer sobrenatural o en la mujer robot. Su ambivalencia fundamental se concentraría en la fascinación erotizada de la dominación soñada unida al espanto ante su presumible capacidad de rebelión: el despertar incontrolado de lo artificial.

En el tema de la creación artificial, especialmente femenina, la ecuación *fea-mala* no se produce necesariamente: la monstruosidad física no es representativa de la monstruosidad interior. La mayoría de estas criaturas son físicamente atractivas como Olimpia o Galatea, pero de moral y sensibilidad dudosas en tanto que sólo serían externamente humanas. De modo que conviene diferenciar entre *monstruosidad física* y *ética*. En la mayoría de los casos en que la criatura se feminiza, la monstruosidad se instala sólo en el interior de la Otra, siendo en realidad, vehículo o reflejo de identificación de la monstruosidad del creador, de quien es doble o siniestro reverso.

Como ejemplo visual de tal creación artificial, observamos la imagen de la película *Metrópolis*, llevada al cine por Fritz Lang en 1927. En la imagen apreciamos la figura del creador, con la caracterización gótica de semblante pálido y pelo encrespado propia del genio inventor. La luz, desde abajo, extraña su aspecto. Con expresión perversa -de cejas angulosas y elevadas- a diferencia de *Frankenstein*, muestra ante sí su creación: la robot María -de aspecto metálico y sexualizado- encargado por el dirigente de *Metrópolis* para frenar la revuelta de los obreros, sin saber que el propio *Rotwang* (el creador) trama, a través del robot femenino, una venganza contra él.

María aparece como encarnación de la Virgen y fiel defensora de la causa del pueblo subterráneo obrero, que había creado pacíficamente conciencia de la posibilidad de mejora de su situación, esperando la llegada de un "mesías" mediador entre la clase dirigente y la obrera. El símil con las figuras religiosas se evidencia en la imagen con la estrella de David que aparece al fondo. María se convierte así en líder espiritual del hijo del dirigente, que se enamora de ésta, y de la propia masa esclavizada. Así, el "robot-María" se convierte en su Otro monstruoso, encarnando la perversidad femenina y su fatal poder de seducción. Aunque el robot primero posee este aspecto, después su fisonomía es humana, logrando así que confundan la María buena y la recreada.



1. María la buena y defensora del pueblo. 2. La conversión de María en robot. 3. La robot-María subversora de Metrópolis.

En las imágenes de la película se aprecia la conversión de la buena María en el robot. A pesar de su idéntica fisionomía, las actitudes y expresiones faciales permiten diferenciar ambos roles. En la primera imagen con la mirada ascendente, la boca apretada y la luz cenital, se representa como una virgen iluminada. En la segunda, su mirada parece carecer de vitalidad. En la última, su expresión es perversa, con la elevación de una sola ceja, el guiño del ojo, y la perspectiva en ligero picado.

El posterior cine de ciencia ficción ha llevado este mito de la creación artificial a películas tan paradigmáticas como *2001: Una Odisea del Espacio (A Space Odyssey)* de Stanley Kubrick, (1968) donde *Hal*, el ordenador, es como el ojo todopoderoso que gobierna la nave, y es conocedor del objetivo y de los detalles de la expedición. Dado que su programación no permite mentir, se produce una rebelión del ordenador, quien pretende aniquilar a los viajeros espaciales. Cuando finalmente lo consiguen desconectar, su aspecto se muestra humano y aún más terrorífico. *Hal* parece metáfora de la creación de un Todopoderoso artificial, que puede presuntamente tornarse más poderoso que la propia humanidad, y aniquilarla. También podemos encontrar adaptaciones del mito de Prometeo más recientes como la de Tim Burton *Eduardo Manostijeras* (1990) que incide en la ambivalencia del monstruo gótico, aún físicamente anómalo pero éticamente intacto.

En la actualidad, los avances científicos y tecnológicos han conseguido que en materia de robótica el grado de analogía respecto a un ser viviente sea tal que la impresión resultante es profundamente siniestra. Este perfeccionamiento científico, unido a los avances de la biotecnología, da lugar a una poderosa ingeniería capaz de engendrar nuevos y más sofisticados monstruos antropomorfos como los *replicantes* de la distopía futurista *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) que bebe de *Metrópolis*. *Rachel*, es una réplica tan fiel que ni ella misma sabe que no es humana, lo cual conduce a una suerte de cuestionamiento identitario y ético similar al de Edipo. La frontera entre el ser humano natural y el artificial se desdibuja, lo cual genera una fusión siniestra entre terror y fascinación, a la vez que profundos interrogantes éticos. En la actualidad, el hiperrealismo que caracteriza ciertas representaciones nos retrotraen a este temor animista sobre el carácter sobrenatural o artificial de algunas formas antropomorfas, como veremos en posteriores ejemplos.

M.-2. El monstruo físico: estético

Se ha expuesto anteriormente la diferencia que existe entre la monstruosidad física y ética. Si en principio lo físico simboliza y materializa lo moral, lo siniestro aparecerá en aquél momento en que esas suposiciones sean cuestionadas de modo que lo monstruoso externo no necesariamente sea malo, y lo estéticamente *apolíneo* pueda poner en duda ciertas sospechas sobre su esencia. Así, abordamos la manifestación de la monstruosidad a partir de un criterio de clasificación ético-estética. Al respecto de la necesidad de la creación ficticia del monstruo, G. Cortés afirma que se trata de una tendencia humana por la cual podemos exteriorizar nuestros impulsos oscuros, nuestra necesidad de desasirnos de los parámetros de normalidad y orden establecidos que rige la sociedad, de modo que el monstruo permite visibilizar una forma de evasión de dichas restricciones, a través de un proceso de expulsión e identificación catártico. Que el monstruo permanezca en el marco de la ficción, permite ese carácter sublimador. Pilar Pedraza añade al respecto que “una parte de nosotros se identifica con los monstruos, lo cual proporciona alivio a nuestra conciencia y una manera de auto exculparnos”²⁶⁹. Es decir, mientras el monstruo se mantiene como ficción puede atraernos pues proyectamos en él pulsiones que son también inconfesables y lo aceptamos por ser moralmente el malo. A su vez, por muy íntegros que sean algunos monstruos éticamente producen horror porque nuestro inconsciente los rechaza. Es decir, en tanto la Otredad nos conforma la aceptamos y la sublimamos. En tanto la percibimos como ajena, nos produce repulsión. Esto se debe a que “el ser humano se proyecta en una estructura de oposición donde coexiste el placer de las pulsiones de destrucción con la necesidad de seguridad. De ahí, la alternancia de repulsión/seducción que sentimos frente a lo monstruoso”²⁷⁰. De este modo, todo lo que no se puede o no se osa hacer en la vida -en el plano libido o en el plano destrudo- se hace por la mediación del monstruo.

Algunos monstruos se caracterizan por ser víctimas: son marginados y débiles. En vez de un poder deseable pero moralmente reprobable, se da cierta entereza ética bajo un aspecto monstruoso. Ejemplos de ello son *Frankenstein* o el citado engendro llevado a la pantalla por Tim Burton bautizado como *Manostijeras*. Abajo se muestra una imagen de *El hombre elefante*, el monstruo que Lynch da vida y que es víctima de una enfermedad que desfigura su rostro y acaba con su vida. Este, a diferencia de los *monstruos apolíneos*, adquiere un rol victimista. Su monstruosidad física delata nuestra monstruosidad ética, puesto que más o menos conscientemente, tendemos a rechazar todo lo extraño, feo o que transgrede las leyes de la normalidad, en definitiva, lo monstruoso. En la imagen apreciamos su deformidad y el dramatismo de la escena, pareciendo abalanzarse con el peso de su desdicha.

269 PEDRAZA, P. *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuadernos de Mangana 46. Centro de profesores de Cuenca. Curso La novela española de nuestro tiempo (IX) de abril de 2007.p. 30.

270 CORTÉS, G., Op. cit. p. 39.



Fotograma de *The Elephant Man* (El Hombre Elefante,) dirigida por David Lynch en EEUU, en 1980.



Fotograma de *Freaks* (La parada de los monstruos), dirigida por Tod Browning en EEUU, en 1932.

Con respecto al monstruo físico, en el universo retratado por el cineasta Tod Browning, el *freak* aprendía a hacer frente al hostil acecho de la normalidad a través de la solidaridad con sus compañeros en discordancia anatómica. Hermafroditas, enanas, tullidos y muy diferentes y extraños seres cuestionan la superioridad del ser humano y abren espacios abismales sobre la animalidad de las personas. En el fotograma anterior de la película *La Parada de los monstruos* lo monstruoso se encarna en la idea de belleza y perfección²⁷¹ -personificada por una mujer de carácter atroz- para luego subvertir también al monstruo físico. Es decir, la monstruosidad se instala en la normalidad, en concreto en la figura de una mujer bella que conquista a uno de los *freaks*. Finalmente su maldad contribuye a la sublevación de los monstruos físicos que se rebelan contra dicha mujer en un gesto de solidaridad con su compañero²⁷².

En otras ocasiones, como en el famoso relato de *El patito feo* la monstruosidad tiene que ver con el carácter diferencial -con ser estéticamente diferente a los demás- que se convierte en motivo de rechazo y marginación. Lo físicamente extraordinario puede adquirir la cualidad de monstruoso. La obra fotográfica de la neoyorquina Diane Arbus (1923-1971) y del fotógrafo alemán August Sander (1876-1964) son ejemplos paradigmáticos de la extrañeza física inherente a ciertos seres marginales. Su estética se asemeja a la que observamos en los *freaks* de Tod Browning. En la siguiente página, a la izquierda, una fotografía de la artista Diane Arbus muestra una faceta extraña e inédita de la condición física humana en ciertas ocasiones. La monstruosidad se concentra en el enanismo del cuerpo del primero y en la ambivalencia que suscita su postura deseable. Esta y otras fotografías de la artista fueron tomadas en los barrios marginales de Nueva York. La segunda, a la derecha, muestra una extrañeza de dimensión, que viene dada por la desproporción de miembros como cabeza y brazos, y que vemos con claridad en contraste con las dos figuras de tamaño ordinario.

En la fila inferior, se muestran dos testimonios del trabajo artístico de Joel Peter Witkin (Nueva York, 1939), que goza de fama de *macabro* por trabajar a partir de cadáveres que manipula, disecciona y descuartiza según requerimiento de cada obra en particular. Como resultado, surgen una suerte de monstruosidades y naturalezas muertas, tal y como podemos apreciar en *Bad Student*: un cuerpo abyecto conformado por prótesis, un aspecto infantilizado, trenzas femeninas y rostro de anciano. A su lado, *Interrupted Reading* muestra un cuerpo femenino inerte, semi-desnudo y fragmentado.

271 COSTA, J., Tu estado de facebook nunca dice muerto. *Exitbook*, 13. 2010. p. 121.

272 Podría equipararse en ese sentido la masa *normal* de la película *Freaks* con la masa estudiantil del film *Carrie* (B. de Palma, 1976) y la sublevación de ambos monstruos. Puesto que también Carrie parte de una condición marginal y victimista, y tras sufrir los abusos de sus compañeros termina por hacer uso de sus poderes sublevándose.



Diane Arbus. *Mexican dwarf in his hotel room in N.Y.C.* 1970



Diane Arbus. *A Jewish giant at home with his parents in the Bronx.* N. Y. 1970



Joel Peter Witkin. *Bad Student.* 2007



Joel Peter Witkin. *Interrupted Redding.* 1999

M.-3. El monstruo ético: apolíneo

“La representación de lo terrible y monstruoso no necesita ni de complicados seres compuestos ni de animales fabulosos. Lo auténticamente monstruoso es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda seguridad en la identidad del hombre”²⁷³.

En este tipo de Otridad caracterizada por la maldad latente, también pueden inscribirse los personajes sobrenaturales de ficción que, gozando de ciertos poderes superiores, son físicamente humanos y se camuflan en los márgenes de lo cotidiano. Theophile Gautier (Francia, 1811-1872) describe esa dualidad humana: al demonio encarnado en un hombre agradable, que no por ello deja de ser siniestro. Dicha dualidad no es inherente al hombre descrito, sino a la mirada atravesada que cree ver en él la propia ambivalencia que conforma al narrador:

“El aspecto de este hombre era de lo más extravagante, aun cuando fuese vestido como un honesto burgués de Viena que gozara de una fortuna razonable. Sus ojos grises estaban matizados de tintes verdes y despedían reflejos fosfóricos como los de los gatos; cuando sus labios pálidos y aplastados se despegaban, dejaban ver dos hileras de dientes blanquísimos, muy agudos y separados, con un aspecto terriblemente feroz y caníbal; sus uñas largas, brillantes y curvas, adoptaban una vaga apariencia de garras. Pero esta fisonomía no aparecía más que por rápidos destellos; para el ojo que lo miraba fijamente, muy pronto su rostro recordaba la apariencia burguesa y bondadosa de un comerciante vienés retirado del negocio y uno se extrañaba de haber podido sospechar maldad y brujería en una cara tan trivial y vulgar”²⁷⁴.

La fotografía de August Sander ilustra cierta extrañeza en la fisonomía y actitud del hombre, describiéndolo como un personaje siniestro, a pesar de retratarse enfundado en una elegante indumentaria masculina de final del siglo XIX -que incluye sombrero, abrigo, pajarita y guantes- que nos permite vincularla a la cita anterior. Los datos que acentúan la hostilidad de la figura son, por un lado, su semblante serio y contenido con la boca apretada y su mirada fría, con el ceño ligeramente fruncido, que se clava sin vacilación en el espectador. Dicha mirada resulta desafiante y enigmática: parecen converger en ella multitud de experiencias vitales que escapan a nuestro saber. Por otro lado, nos inquieta la situación del personaje, único e inmóvil transeúnte de la calle. Apreciamos también su rígida postura, con las piernas abiertas y los brazos colgando sobre el tronco, con las manos envueltas en elegantes guantes y, sin embargo, muertas.

273 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 30.

274 GAUTIER, TH. (1986). *El caballero doble*. Barcelona: Comunicación. p. 7.



August Sander. *Painter Anton Räderscheid, Cologne. 1926*

Por un lado, dicha quietud parece desarmar a la figura, representándola como un títere. Por otro lado, esa misma rigidez puede sugerir una frialdad que acentúe la insensibilidad del personaje y, por lo tanto, la amenaza que puede constituir su carencia de emotividad. Teniendo en cuenta que la obra de Sander constituye un testimonio fotográfico de la sociedad alemana de entre guerras en la República de Weimar hasta la caída del imperio nazi tras la derrota de la segunda guerra mundial, podemos percibir con mayor nitidez el carácter siniestro que evoca este personaje, pudiendo concebirse como personificación de la hostilidad represora de aquella época.

El legado fotográfico de August Sander, que no glorificaba las figuras del régimen, fue perseguido tras el ascenso de los nazis al poder por conceptuarse como contrario a la ideología totalitaria. Como colofón a dicho testimonio “Ciudadanos del siglo XX” (*Menschen des 20. Jahrhunderts*) muestra muchos de los rostros que conformaron Alemania durante dicha época, desde los campesinos y la clase media, hasta diversos personajes de otros estratos sociales. Los retratos de Sander dejan ver una insistencia en las miradas serias y las poses rígidas, -como hemos tenido oportunidad de ver en la fotografía anterior- en casi la totalidad de sus personajes, que permite intuir que algo monstruoso se estaba gestando en dicha sociedad, que sólo percibimos a través de los destellos siniestros contenidos en aquellas miradas.

Lo terrible no pareció necesitar recurrir a lo sobrenatural para salir a la luz, si lo verdaderamente monstruoso estaba ya instalado en la propia perversidad de la sociedad, latente en los diversos personajes que la vivenciaron. No obstante, el expresionismo alemán se haría eco del terror acechante en estos años a través de la distorsión psicológica, que sería una extrapolación a la ficción de lo terrible experimentado en la propia realidad social. Por lo tanto, el monstruo apolíneo, podría decirse, está instalado en el ser humano -de ahí su dualidad- que lo hacen potencialmente siniestro, pudiendo dicha perversidad ser manifestada y sublimada a través de colectivos o regimenes, en favor de una creencia ideal, moral, del *Superyó*, como la patria o la eternidad. Ejemplos de ello son las atrocidades cometidas en la inquisición o el propio régimen nazi.

En la representación artística se produce, especialmente acusado en el cine de terror psicológico, un impulso creador de monstruos apolíneos, camuflados en la apariencia humana. Tras el auge del género fantástico parece necesario dar forma a los terrores del alma bajo formas ordinarias. Lo fantástico y los fantasmas del imaginario parecen abrir paso a lo siniestro y el terror psicológico, instalado en el dominio cotidiano. Estos monstruos apolíneos adquieren, a menudo, la fisionomía de mujeres o niños, especialmente niñas. Se concentran en aquellos personajes que, en principio, asociamos a aspectos positivos. Como ejemplos, se hace referencia al monstruo infantil femenino en *La mala semilla* (*The bad seed*) dirigida por Mervin LeRoy (1956); destaca al poco tiempo la película *El pueblo de los malditos* (*Village of the damned*) 1960, dirigida por Wolf Rilla (Inglaterra), y una segunda producción en 1995, del director John Carpenter (EEUU), donde, tras una quiebra del tiempo en que un pueblo queda inconsciente, nace inesperadamente una civilización de niños y niñas, de aspecto ario, ojos encendidos que se comportan extrañamente, tienen poderes sobrenaturales telequinéticos y no demuestran ningún síntoma de emotividad.



Fotograma de *The Bad Seed* (La mala semilla).
Mervin LeRoy. EEUU. 1956.



Fotograma de *Village of the damned* (El pueblo de los malditos). Wolf Rilla. EEUU. 1960.

En las imágenes se muestran monstruos apolíneos infantiles: la niña de la izquierda protagoniza la maldad en *La mala semilla*, y el fotograma a su lado encarna la perversidad de uno de los niños de *El pueblo de los malditos*, en la versión de 1960.

Dentro de esta producción de monstruos infantiles de fisionomía ordinaria pero de latente perversidad cabe citar también películas como *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*) (Fritz Kiersch, 1984); *¿Quién puede matar a un niño?* De Francisco Ibáñez Serrador, *La profecía* (Richard Donner, 1976); *El bebé de Rosemary* o *La semilla del diablo* (Roman Polanski, 1968) y más recientes: *La cinta blanca* (Michael Haneke) 2009; y *Déjame entrar* (Tomas Alfredson, 2008). Como ejemplos²⁷⁵ de figuras adultas podemos citar la película *El Quimérico Inquilino* (R. Polanski, 1976) cuyos monstruos ostentan una apariencia cotidiana y/o entrañable. En la siguiente imagen de la película la monstruosidad se percibe en los rostros sospechosos de ambos ancianos que delatan una sonrisa maliciosa. La sugerencia de su perversidad queda subrayada con el detalle de la gabardina del hombre, que insinúa unas alas de murciélago, tal que un vampiro camuflado en la cotidianidad. La perspectiva en contrapicado enfatiza el punto de vista subjetivo haciéndonos compartir la mirada enajenada del protagonista.



Fotograma de *Le Locataire* (El Quimérico Inquilino), dirigida por Roman Polanski en Francia, en 1976.

275 Además de estas y otras referencias, entre las superproducciones televisivas destaca la serie "V" (EEUU, 1984) donde los extraterrestres gozan de una fisionomía humana que les permite camuflarse en los márgenes de la cotidianidad pretendiendo hacerse con la humanidad terrestre como fuente de alimento y como esclavos militares para otros conflictos e invasiones extraterrestres.

2.6.2.1.-2. EL OTRO COMO DOBLE

“Lo monstruoso surge en el interior de la mente del ser humano dando lugar a la escisión de la personalidad”²⁷⁶.

Existe la antigua creencia de que aquél que ve a una persona tan parecida a él que podría pasar por sí mismo, está próximo a su muerte. También se ha creído que los gemelos estaban dotados de poderes sobrenaturales. En algunas culturas existe toda una disciplina dedicada al equilibrio de la naturaleza de los gemelos, considerados seres que comparten una sola alma²⁷⁷. Los primitivos denominaban sombra a la representación del alma, concibiéndola como una extensión del individuo. De hecho, la sombra, junto con el reflejo del agua, es la imagen más antigua que el hombre ha contemplado de sí mismo. Según Frazer:

“Los griegos consideraban como presagio de muerte el que una persona soñase que se estaba viendo reflejada en el agua. Temían que los espíritus de las aguas pudieran arrastrar la imagen reflejada de la persona, o alma, bajo el agua, dejándola así “desalmada” y para morir. Tal fue probablemente el origen de la leyenda clásica del bello Narciso, que languideció y murió al ver su imagen reflejada en la fuente”²⁷⁸.

El tema del *doble* y el *desdoblamiento* ha sido investigado minuciosamente por el discípulo de Freud Otto Rank (1884-1939). La problemática del desdoblamiento lleva a Rank a realizar una construcción teórica basada en un exhaustivo análisis de *El estudiante de Praga (Der Student von Prag)*, 1913). El autor se interesa por el proceso de los mecanismos que desde el artista o la obra artística podían ilustrar el tema del desdoblamiento. Rank estudia asimismo las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo y la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. Los pueblos primitivos llamaban a la disociación *pérdida de un alma*; creían que el hombre tenía un alma selvática además de la suya propia²⁷⁹ que se manifestaba a través de su reflejo. Para Otto Rank el tema del desdoblamiento de la personalidad se relaciona con el miedo ancestral a la muerte, donde el doble (al proteger al sujeto) aparecería como una “especie de instancia inmortal en relación a la mortalidad del sujeto”²⁸⁰. Quizás el fundamento de la angustia obedece a un terror más profundo: el terror de no ser uno mismo quien se creía ser, la sospecha de que hay un Otro ingobernable que habita en el propio sujeto.

276 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 28.

277 PINKOLA ESTÉS, C. (2004). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B. p. 194.

278 FRAZER, J. G. (1991). *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. México: Fondo de cultura económica. p. 233.

279 JUNG, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós. p. 24.

280 ROSSET, C. (1993). *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*. Barcelona: Tusquets, p. 86 y en G. CORTÉS. Op. cit. p. 105.

Freud también arroja luz sobre la evolución del tema del desdoblamiento a partir de las ideas de Rank: “El doble fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un *enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte* (O. Rank) y probablemente haya sido el alma inmortal el primer doble de nuestro cuerpo”. Freud destaca algunas ideas clave del estudio de Rank, entre ellas “el surgimiento de las dobles representaciones en el terreno de la egofilia, que domina el alma del niño tanto como la del hombre primitivo, y sólo al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del «doble»: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la *muerte*”. Concluye su exposición manifestando que: “El doble se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones”²⁸¹.

Las relaciones del individuo con su propio yo ocupan un lugar destacado en la producción literaria desde el Romanticismo, teniendo su época dorada en la segunda mitad del siglo XIX. El mito de los gemelos idénticos bajo el término germano *Doppelgänger*²⁸² es introducido por Jean-Paul²⁸³. Según su criterio, *dobles se llaman aquellos que se ven a sí mismos*²⁸⁴. En el folclore alemán es el doble fantasmagórico de una persona que siempre tiene consecuencias nefastas. Según escribió el dramaturgo sueco Strindberg: “*El que ve a su doble es que va a morir*”²⁸⁵

Con la dualidad del monstruo apolíneo que describíamos a propósito del relato *El caballero doble* (1840) de T. Gautier, ya nos estábamos aproximando al motivo del desdoblamiento. Sin embargo, el carácter demoníaco que la literatura romántica otorga al motivo del doble parece inaugurarse con *Los elixires del diablo* (1815) de E. T. A. Hoffmann. Se puede observar su obsesión por la pérdida de la identidad, el desdoblamiento del yo: “-Mi propio “yo” era objeto cruel de un destino caprichoso (...) ¡Yo mismo me desconocía! (...) Soy lo que parezco, y no parezco lo que soy: ¡para mí mismo soy un enigma indescifrable, y mi yo está escindido!”²⁸⁶. Hoffmann estaba sentando las bases de una problemática que se caracteriza por una doble preocupación: una disociación de las funciones psíquicas que culmina con una mentalidad esquizoide, unida a la asunción de la manía persecutoria que nos acerca a la paranoia²⁸⁷.

281 FREUD, S. *Lo siniestro*. (1919) Obras completas. Heine, *Die Götter im Exil*. «Los dioses en el destierro»

282 La palabra proviene de *doppel*, que significa “doble”, y *gänger*, traducida como “andante”. Otto Rank desarrolla el tema del doble idéntico en “*Der Doppelgänger*” 1914. Stella Maris Poggian distingue una tipología de los dobles en su tesis sobre el doble en el cine. En ella se establece también la figura del “*Doppelgänger*” como variante de desdoblamiento. Baudrillard reflexiona sobre el concepto de simulacro íntimamente relacionado con el tema del *Doppelgänger*

283 Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825.

284 BARGALLÓ, J. (1994). *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla: Alfar. p. 18.

285 Lecouteux 1999: 8.

286 HOFFMANN, E. T. A. (1989) *Los elixires del diablo*. Palma de Mallorca: Hesperus. p. 69.

287 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p 100.

A partir de ahí la literatura en torno al tema del doble y el desdoblamiento es extensa. Así se desarrollan varios tipos de dobles entre los que podríamos citar el *doble puramente imaginario*, o el *doble unido a medios como la sombra o una imagen reflejada*. En las narraciones románticas la intromisión del doble, que casi siempre se aparece al protagonista como un reflejo, crea tal situación de inseguridad y desasosiego que lleva a los personajes a los límites de la locura paranoica. Asimismo, la incapacidad de soportar al Otro tan sólo puede solucionarse con el suicidio²⁸⁸.

Podemos destacar el relato *William Wilson* (1839) de E. A. Poe: dos personas idénticas se mueven en un mismo espacio, las acciones de uno provocan angustia en el otro, se producen manías persecutorias²⁸⁹. Dostoievsky publica *El Doble*²⁹⁰ en 1846 que va más lejos en la profundización psicológica del personaje central. La mente desquiciada de Goliadkin crea un doble que va a ir poco a poco suplantándole y acabará por destruirle. Guy de Maupassant nos muestra en relación a la otredad interior,-y en consonancia con el mito edípico- *El Horla*²⁹¹. Maupassant revela a qué grado de locura puede llegar un individuo cuando se obsesiona con seres que tan sólo viven en su mente: *¡Tengo miedo de mí!, tengo miedo del miedo, miedo de los espasmos, de mi espíritu que enloquece, miedo de esa terrible sensación del miedo incomprendible*. El espíritu imaginario del Horla se acaba apoderando de él abocándole al suicidio.

Uno de los más famosos ejemplos de desdoblamiento llevados al cine es *El extraño caso del Dr. Jekyll y el señor Hyde*²⁹², donde se narra la historia de un científico afectado por un trastorno de doble personalidad, quien se desdobra en dos naturalezas arquetípicas que le permiten satisfacer sus tendencias éticas positivas y negativas simultánea e independientemente. Mr. Hyde sería la encarnación pura del mal, mientras que el Dr. Jekyll conserva su apariencia socialmente respetable pudiendo satisfacer sus deseos más primarios en nombre de Mr. Hyde, sin necesidad de sobrellevar la culpa de toda acción socialmente reprobable. Tal y como puede apreciarse en la fotografía ilustrativa de la novela, la silueta de las dos figuras del Dr. Jekyll y Mr. Hyde aparecen superpuestas. El proceso fotográfico que subyace a tal representación está realizado mediante una doble exposición, lo que le confiere un aspecto fantasmagórico.

288G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 102.

289 Ibidem, p. 118.

290 DOSTOIEVSKY, F. (1985). *El doble*. Madrid: Alianza.

291 MAUPASSANT, G. de. (2004). *El horla* (1ª ed. 1887). Madrid: Alianza.

292 STEVENSSON, R. L. (1995). *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1ª ed. 1886). Madrid: Alianza.

El espejo ha gozado en la tradición mitológica del mismo poder fascinador que la sombra. La creencia de que el reflejo, es decir, el alma podía quedar atrapada y conducir a la muerte está fuertemente arraigada en la tradición cultural de muchos pueblos tal y como han demostrado Frazer y Rank.

“La contemplación en el espejo da lugar a escenas alucinatorias de desdoblamiento esquizofrénico en las que el hombre parece asfixiado por su doble, devorado por su propia imagen”²⁹³.

Un ejemplo pictórico sin duda exponente de la cuestión de la otredad especular es el de Magritte. Pese a poder interpretarse como un juego o enigma intelectual, en tanto que el reflejo duplicado puede sugerir la imposibilidad de autoconocimiento, o el artificio de la representación, también se insinúa el doble especular como un Otro oculto.



R. Magritte. *La reproduction interdite*. 1937



Dr Jekyll and Mr Hyde. Fotografía ilustrativa.

“Aquél que atraviesa el espejo se identifica o arriesga a identificarse con su imagen, con su otro imaginario, con su doble, con esa figura sobre la cual la razón me dice que no existe en tanto que yo existo, pero cuyo otro sentimiento, un sentimiento de opacidad de lo real, me informa que ella existe más que yo, y que de nosotros dos es ella, la imagen, la que me sobrevivirá”²⁹⁴.

También la imagen pictórica o fotográfica participa de esta cualidad siniestra de ser el doble del retratado, y como tal abundan en la literatura fantástica. E. A. Poe en el *Retrato oval*, y Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, han expresado admirablemente este complejo de cuestiones psicológicas y mágicas ancestrales.

293 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 105.

294 ROSSET, C. *Lo real y su doble*. Op. cit. en G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 105.



Fotograma de *Der Kabinett des Dr. Caligari* (El Gabinete del Doctor Caligari), dirigida por Robert Wiene en Alemania, en 1920.

Como hemos expuesto anteriormente, el cine expresionista alemán extrapoló a la pantalla los temores y amenazas psicológicas que acechaban en los relatos de la literatura romántica y gótica, como es el motivo del doble. Los recursos formales constituían las herramientas necesarias para sugerir el terror psicológico, sin desvelar su efecto. Como ejemplo, en este fotograma de *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) la sugerencia a esta amenaza de desdoblamiento está contenida en la representación de la sombra del personaje que, al agrandarse, enfatiza la expresión y destaca la mano como garra- no pareciendo pertenecer al personaje-; por lo tanto, insinúa un doble que se escinde de su referente por medio de la deformación de la sombra. Debido a dicha deformidad que exagera las formas angulosas y punzantes, se insinúa un doble perverso del personaje que parece, por su tamaño, más poderoso. La imagen parece ilustrar la mencionada idea de los pueblos primitivos, quienes creían que el hombre tenía un alma selvática además de la suya propia que se manifestaba a través de su reflejo.

De igual modo que los miedos no varían sustancialmente a lo largo de los tiempos, el desdoblamiento ocupa la trama de diversos relatos actuales, como la historia que narra el autor contemporáneo José Saramago en *El hombre duplicado*²⁹⁵. El cine de las últimas décadas también ha demostrado interés por el tema del desdoblamiento. Podemos citar como exponentes *El Quimérico Inquilino* (1976) de Roman Polanski o la recientemente estrenada *Shutter Island* (2010) (La isla siniestra) de Martin Scorsese. *El Quimérico Inquilino*, basada en el

295 SARAMAGO, J. (2004). *El hombre duplicado*. Madrid: Punto de lectura.

relato de Roland Topor, cuenta cómo el desdoblamiento del personaje principal -de forma similar al Horla y otras novelas góticas -desencadena en él una obsesiva manía persecutoria, que lo lleva a creer que el vecindario se propone inducirle al suicidio, de manera que el espectador experimenta la realidad de la cotidianeidad del personaje desde su óptica deformada, subjetividad que consigue representarse mediante diversos recursos visuales como deformaciones, ángulos en picado y contrapicado, claroscuros contrastados, expresiones faciales paradójicas, miradas sospechosas etc.

En *Shutter Island* el protagonista vive una serie de situaciones que son producto de la escisión de su personalidad. Debido a que dicho desdoblamiento no se revela hasta el final de la película, el espectador experimenta la paranoia del personaje, sin saberlo, como si fuese real, de modo que el auge de lo siniestro se da cuando comienza la vacilación sobre la veracidad de los acontecimientos en una siniestra espiral entre ficción y realidad. Este giro argumental bebe de la influencia romántica, con probabilidad, de *El gabinete del doctor Caligari*, que se trata también de la ensoñación del paciente.

El desdoblamiento puede experimentarse en primera persona, que es lo que vienen a ejemplificar las referencias recién expuestas. Sin embargo, la duplicación también constituye un recurso por el cual otra figura se convierte en una otredad. En ese caso, el doble funciona como monstruo, en tanto que parece obedecer a leyes desconocidas, que contradicen la lógica natural y desencadena un inminente efecto siniestro. Como ejemplos, en la fotografía de Roger Ballen, la monstruosidad de la duplicación se evidencia ante el tamaño desproporcionado de las orejas. En la fotografía de August Sander vemos que las mujeres no son idénticas, pero sí lo son su indumentaria, rasgos y posturas, de forma que se emparejan como una cómplice duplicación.



Roger Ballen. *Platteland. Dresie and Dasie, Twins, Western Transvaal*. 1993



August Sander. *Peasant Girls, Westerwald*. 1928

Una de las imágenes más emblemáticas de una figura aparentemente inocente, que al ser duplicada genera espanto son las niñas que fotografió Diane Arbus y que aparecerían nuevamente en *El resplandor* de la mano del director Stanley Kubrick. En este caso, la duplicación se experimenta aún de forma más temible por el hecho de ser niñas, de forma que adquieren un carácter espectral. Se emplea así un recurso paradójico, empleando la hipérbole simétrica de algo aparentemente inofensivo –una niña- que aparece extrañada, contradiciendo las connotaciones de inocencia y vitalidad.



Diane Arbus. *Identical twins, Roselle, N. J. 1967*

Podemos señalar que este tipo de monstruosidad unificaría el motivo del doble, el de la criatura artificial o sobrenatural, y la presunta monstruosidad ética, de fisionomía inocente. Sus rostros a menudo se muestran serios e impasibles, cuando no insinúan una sospechosa sonrisa, como en la fotografía de Diane Arbus. A menudo dirigen sus miradas al espectador. A través del contacto por medio de la mirada, el espectador puede percibir su presencia como enigmática y amenazante. Sentirnos objeto de la mirada de un personaje detenido frente a nosotros puede llegar a inquietarnos -especialmente si desconocemos su propósito- pero este efecto se multiplica cuando el personaje no es uno sino que son dos idénticos, debido a la siniestra complicidad que les une.

En la fotografía de Diane Arbus el efecto de duplicación sobrenatural se intensifica ante sus posturas e indumentarias idénticas. Están pegadas hombro a hombro, sin embargo no interactúan entre sí. El efecto siniestro se enfatiza por la sugerencia de lo anticuado o antiguo (indumentaria, foto en blanco y negro) que apela al aura del pasado y con él a lo espectral.

2.6.2.1.-3. EL OTRO COMO MUJER

La misoginia histórica arraiga desde antiguo y, para probar la inferioridad de la mujer, los antifeministas apelaron no sólo a la religión, la filosofía, la teología sino también a la ciencia. Se afanaron en demostrar que la condición subordinada de la mujer era “grata al cielo y provechosa en la tierra”²⁹⁶. Como ejemplo: “Bendito sea Dios nuestro Señor y Señor de todos los mundos porque no me ha hecho mujer”²⁹⁷ dicen los judíos en sus oraciones matinales. A través del ensayo “El segundo sexo” -publicado por vez primera por Gallimard en 1949- Simone de Beauvoir reflexiona acerca de la condición de Alteridad con la que se ha asumido históricamente la feminidad, como un Otro respecto del género masculino dominante. Resuelve que la mujer, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como Alteridad²⁹⁸.

La figuración femenina ha encarnado en la tradición artística una condición diferencial respecto al género masculino, siendo representada, en general, como objeto contemplativo. Uno de sus exponentes literarios que relacionamos con lo siniestro es *Olimpia*, quien encarna la Otredad de Nataniel, siendo fuente de temor y deseo en el protagonista. La proyección de la Sombra u Otredad en términos negativos sobre la representación de la feminidad fue llevada al extremo en las denominadas *figuras de la misoginia* que abordaremos con posterioridad. Por ello, anticipamos aquí la importancia de la figura femenina como reflejo de la Otredad masculina, que se remonta en la historia desde muchos siglos atrás. Como ejemplo, hasta mediados del siglo XVII, existía la creencia masculina en la gestación de monstruos, los cuales nacían del cuerpo de las mujeres. Se creía que los excesos amorosos y las relaciones durante las menstruaciones producían monstruos, señal del temor creciente a la mujer. De este modo se expresaba la angustia ante una sexualidad femenina presumiblemente devoradora: “El hombre corrompe su naturaleza al depositar su semen en el vientre de las bestias”²⁹⁹.

A lo largo de la historia ese temor fascinado hacia la mujer ha sido una fuente de expresión artística continuada. La feminidad ambigua –en la que se unen las ideas polares de humanidad-bestialidad, seducción-muerte, deseo-pesadilla- viene representada en el mito y el

296 BEAUVOIR, S. de. (2011). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra. p. 56.

297 BEAUVOIR, S. de. Op. cit. p. 55.

298 BEAUVOIR, S. de. Op. cit. P. 63.

299 MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra. p. 112.

arte³⁰⁰. Mitología y religión han atribuido a la figura femenina la condición de otredad ambivalente: desde Pandora, la primera mujer en la mitología Griega responsable de la maldad de cuya caja proviene; pasando por la dicotomía María-Eva de la religión judeocristiana, hasta las figuras míticas de las Bacantes adoradoras de Baco, las Lamias o Medusas, que precisamente porque fascinan son abominables. Nos apoyaremos especialmente en los ensayos sobre las representaciones de la misoginia en la literatura y en el cine de Pilar Pedraza, Bram Dijkstra y Erika Bornay³⁰¹. A modo de introducción y punto de partida, consideramos especialmente significativo en relación a lo siniestro el mito de Medusa que convierte en piedra a aquellos que la miran y que el psicoanálisis se aventura a relacionar con el mito de castración. La medusa, decapitada por Perseo se convierte en uno de los emblemas más claros de los temores del hombre. Freud en su artículo *La cabeza de Medusa*, publicado en 1922, la relaciona con la vagina de la madre y con el terror por la castración.

"La vagina dentada, la mantis religiosa, la mujer caníbal son creaciones masculinas cuya función es mitigar los propios demonios, creaciones de hombres que ven en la mujer una amenaza, ella como lo Otro, lo desconocido, el reflejo monstruoso que nos interroga y puede llegar a cuestionarnos nuestra relación con el mundo y con el propio cuerpo"³⁰².

Tal y como afirma Pilar Pedraza, la mayoría de las figuras femeninas de la literatura fantástica del siglo XIX son malignas, lo cual refleja la misoginia del momento. El Romanticismo expresa la concepción de la mujer doble, es decir, mujeres cuya belleza ofrece una ambigüedad manifiesta: se les presupone un carácter devorador tras su apariencia inmóvil o espectral. Las autómatas que abundan por influencia de Pígalión, como la Olimpia de Hoffmann son un claro ejemplo de las malas consecuencias que éstas pueden acarrear a los hombres. Por otro lado, la imagen que encarna todos los temores es la figura de la vampira o devoradora, que representa a la mujer seductora y voraz. J. M. G. Cortés la define como un "ser malvado altamente peligroso para el varón, devoradora de niños, castradora de hombres y sinónimo de muerte"³⁰³. La vampira es la metáfora del deseo y de su reverso, el temor. La fealdad de los seres monstruosos como los que representaba Goya en su serie *Caprichos* (1797) -donde la mujer ocupa un lugar preponderante como bruja y como prostituta, fuente del deseo, la falsedad y la degradación- es sustituida por una belleza hermosa y terrible, seductora y ambigua, y precisamente por ello ambivalente.

300 Pilar Pedraza estudia las figuras de la Esfinge griega, la Sirena clásica, la vampírica Empusa o las Estriges y las Gorgonas, especialmente Medusa, quienes (estas últimas) pueden ocultar bajo sus máscaras a personajes masculinos. (P. Pedraza. *La Bella, enigma y pesadilla*. p. 12).

301 PEDRAZA, P. (1991) *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets; (1998) *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar; (2004) *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar; DIJKSTRA, B. (1994) *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate; BORNAY, E. (2008) *Las hijas de Lilith, Madrid*, Cátedra.

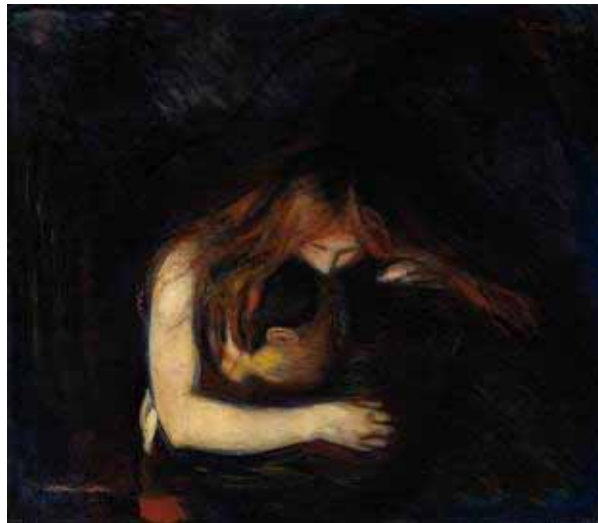
302 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 91.

303 G. CORTÉS, J.M. Op. cit. p. 50.

De este modo vemos cómo este imaginario femenino fluye ya en la misma narrativa de Hoffmann en su relato *Vampirismo o Aurelia, la vampiro*: “Maldito aborto del infierno, ya sé por qué aborreces el alimento de los hombres: ¡te cebas en las tumbas, mujer diabólica! Apenas había proferido estas palabras, la condesa, dando alaridos, se abalanzó sobre él con la furia de una hiena y le mordió en el pecho”. Las mujeres recreadas por E. A. Poe estriban también en una sutil unión entre el deseo y la muerte, a medio camino entre vampiras y espectrales, entre sublimes y siniestras como *Berenice* (1833) o *Lady Ligeia* (1838). En *La muerta enamorada* (1836) de Thèophile Gautier, la bella *Clarimonda* es la que provoca todos los males, que lleva al hombre a la perdición: a un estadio de confusión tal que será incapaz de distinguir entre el sueño y la vigilia³⁰⁴. Ya en el siglo XX Charles Baudelaire, admirador de Poe, escribe *Las flores del Mal* (1949) influido por el concepto de belleza medusea de los románticos, identificando la lujuria con la muerte. En el poema de las “*Mujeres condenadas*” señala el carácter dualista de la identidad femenina: “¡Oh, vírgenes, oh, demonios, oh, monstruos, oh, mártires! capaz de ofrecer terribles placeres y horrosas dulzuras!”³⁰⁵. Edvard Munch también demuestra dicha dualidad femenina, que supone un misterio para el hombre: “La mujer es al mismo tiempo santa y prostituta, y un infeliz ser abandonado”. Tal y como podemos apreciar en la expresividad de sus pinturas, éstas son representadas mediante una gestualidad sinuosa y vigorosa, acentuando el carácter voluptuoso y voraz de dichas mujeres.



Edvard Munch. *Madonna*. 1895-97



Edvard Munch. *Vampyr*. 1894

El movimiento simbolista va a ser heredero de esta sensibilidad en el arte finisecular, propagando un arquetipo de mujer pictórica, ardiente y cruel, donde se la identifica a menudo con la serpiente, como símbolo de su astuta seducción fatal. En esos años se van a crear un conjunto de obras que insisten obsesivamente en la maldad de la belleza femenina y el espanto

304 GAUTIER, TH. (1976). *La muerta enamorada*. Buenos Aires: Torres Agüero.

305 BAUDELAIRE, C. (2001). *Las flores del mal*. Madrid: Maestas.

de sus seducciones ambiguas. De dichas representaciones surge la designación del término *femme fatale* cuya representación pictórica es extensamente analizada en los ensayos de Bram Dijkstra y Erika Bornay.

En la segunda mitad del siglo XX se produce un cambio profundo en la civilización industrial, que trae como consecuencia la paulatina emancipación de la mujer, lo que produce un temor hacia su posible sublevación. Ello provoca un brote de misoginia como no se había conocido en Europa desde la Edad Media. Las vanguardias artísticas contemporáneas a dicho cambio social - especialmente el surrealismo que se había nutrido de la teoría psicoanalítica del inconsciente - se muestran particularmente sensibles a ello, resucitando aquellos fantasmas femeninos temidos, pero acaso secretamente deseados. Miguel G. Cortés sostiene la tesis según la cual "La existencia de monstruos femeninos dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina"³⁰⁶. Artistas de renombre como Salvador Dalí, Luis Buñuel, Man Ray, pero sobre todo merece destacar la figura de Hans Bellmer, demuestran en sus creaciones este pavor fascinado hacia la mujer. Sobre las representaciones de la misoginia en el arte destacan las tesis de Bram Dijkstra, Erika Bornay, Julia Kristeva, Julia Doménech, Barbara Creed y Pilar Pedraza.

La fotografía de Salvador Dalí de la página siguiente, ilustra gráficamente dicha misoginia. Por un lado, por el contraste entre su representación como creador, subrayado por su aparición en primer plano, su indumentaria elegante y especialmente su mirada inquieta, absorta en un presumible temor que parece buscar complicidad más allá de los márgenes de la fotografía. Al fondo, su creación: la construcción de una calavera mediante cuerpos femeninos desnudos que incentivan dicho contraste. El carácter maligno no se atribuye a una única mujer sino que se dirige a la multitud indiferenciada de la feminidad. La desnudez afirma dicha indistinción. La aparente sonrisa que se dibuja acentúa su carácter siniestro.

Damos así por concluida esta primera introducción sobre la cuestión de la Otredad en lo siniestro, habiendo hecho un recorrido por las manifestaciones artísticas y literarias más destacadas: la otredad del monstruo como criatura artificial o sobrenatural, diferenciando el monstruo apolíneo del monstruo físico proyectados en el exterior o en el interior; el otro como doble que conduce a la impresión de enajenación identitaria activando ciertas suposiciones supersticiosas y, finalmente, la otredad encarnada en la figura de la mujer. En el próximo capítulo daremos continuidad a la otredad específicamente femenina, haciendo un recorrido por las manifestaciones artísticas de la misoginia, diferenciando los tipos más destacados y las cualidades siniestras que a cada una se le atribuyen. Sin embargo, abordaremos como contraposición a esta herencia, cómo el Otro femenino incluye en la actualidad también a la identificación femenina, instando también a sus propias tendencias ocultas. Anticipamos a postular que la alteridad de lo siniestro femenino se bifurca en la creación artística

306 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 41.

contemporánea en dos perspectivas, de acuerdo a la implicación del creador: en tanto Otro objeto, a menudo creado por el artista varón que ve a la mujer siniestra como Otro; y la perspectiva como Sujeto, creada por artistas mujeres que proyectan su propia otredad interior, no ya como objeto sino como sujeto siniestro. Es a este último término a donde se encamina el capítulo final de esta tesis y el motivo por el que lo anticipamos aquí.



Philippe Halsman. *Dalí y la calavera*. 1951



Paula Rego. *La mujer perro*. 1994

Nos parece oportuno mostrar una imagen representativa de dicha otredad femenina como respuesta a la Otredad femenina heredada de la misoginia. La siguiente imagen de Paula Rego se titula “La mujer perro”, e ilustra la Otredad animal y femenina desde su propia perspectiva como sujeto. En este sentido –escribe Julián Irujo³⁰⁷- El personaje puede considerarse como un manifiesto de la condición femenina. “Se trata de una mujer musculosa, potente, dispuesta “a cuatro patas” y en tensión sobre el suelo, mientras mira de reojo hacia arriba, en un gesto agresivo, con la boca abierta. El título indica además la amenaza de que puede morder”. Se representa en una ambigüedad e incertidumbre característica de lo siniestro aunque el tono expresivo es más grotesco al ostentar la postura y expresión del rostro una violenta fiera enfatizada por los trazos enérgicos del pastel.

En su artículo sobre personajes con identidades paradójicas, Julián Irujo define la mujer perro como “un personaje que plantea una personalidad paradójica referida a los atributos que la caracterizan en las esferas del poder y del deber. Su mirada, de reojo, no se dirige al espectador sino a alguien ubicado por encima (...) lo cual indica que el espectador está agachado, a una altura media entre la mujer y la persona a la que mira. ¿Somos ubicados así en el lugar de espectadores imparciales?”³⁰⁸. La mujer ilustra esa otredad humillada y sin embargo amenazadora. Ya no se trata de la Otredad masculina o la Sombra proyectada en la mujer, sino la Otredad femenina interior, exteriorizada en su propio cuerpo, a medio camino entre la abyección animal y la rebelión vengativa, todavía sumisa.

307 IRUJO, J. Personajes de la pintura contemporánea con identidades paradójicas. Revista *Mnemosine*. 2013

308 IRUJO, J., Op. cit.

2.6.2.-2. REAL - FANTÁSTICO

Exponemos, a continuación, la importancia de la percepción de la realidad en lo siniestro. La amenaza siniestra es en parte provocada y en parte imaginaria o fantástica, lo que implica que el objeto o escena es sólo pretexto para que el sujeto experimente dicho temor fascinado. Como ejemplo, en el caso del *mal de ojo*, es en realidad, la mente supersticiosa la que atribuye malas intenciones a dicha mirada. Y es que lo amenazante no está necesariamente en la realidad, sino en el ojo que la observa y los sentimientos que dicha contemplación engendra. Podemos afirmar que la amenaza es en alto grado subjetiva: imaginada o presentida. Difícilmente se da en las vivencias una distinción clara entre una amenaza objetiva y subjetiva. La causa de la experiencia siniestra respecto a la percepción de la realidad es que ésta aparece extrañada y resulta en cierto grado enajenante, en el limbo entre un artificio y un delirio perturbador. Si lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular de manera consciente, entonces lo siniestro produce un choque de lo fantástico-fantaseado en lo real. Pero cuando, además, el despertar de dichas fantasías se ve interrumpida por una puesta en duda de la veracidad de lo representado –como cuando Nataniel descubre que Olimpia es un artificio–, entonces la pérdida de límites de lo real o lo fantástico delirado se avecina inundándonos con el sentimiento de lo siniestro. Podemos así afirmar que la experiencia siniestra involucra una conciencia esotérica de la realidad que se confunde con la ilusión de enajenación.

A diferencia de la concepción platónica de la realidad, donde la percepción es engañosa y oculta una realidad verdadera, ideal, en lo siniestro la realidad se percibe como en el Romanticismo, como un velo artificioso que contiene un reverso terrorífico, y que se oculta a nuestra visión: imaginemos un mundo apolíneo (utópico) que esconde su otra faz dionisiaca (una posible distopía). La idea de un mundo irreal que se percibe como real es una alegoría que ha ocupado ciertos postulados filosóficos que arrancan desde Platón. Esta idea tiene como exponente cinematográfico a *Matrix*³⁰⁹. En la visión platónica lo real existe y es simbolizado mediante la luz, en contraposición a las sombras de la caverna, que simbolizan la percepción falsa y parcial. En lo siniestro la percepción es engañosa y la realidad sospechosa. No quedan certidumbres respecto de la verdadera naturaleza de lo real ni sobre la fiabilidad de los sentidos. La ilusión de realidad, distorsionada por la percepción, se presiente como síntoma siniestro de descontrol: genera incertidumbre porque se experimenta como intangible. Por otro lado, la propia presunción siniestra respecto de la realidad estriba en su inexistencia, en experimentarla como una *nada*, como una ilusión sólo perceptible por lo sentidos, de modo que la única verdad sería la propia inestabilidad de la subjetividad. De modo que lo real sería

309 *Matrix* sirve como parábola para ilustrar el concepto de una falsa realidad opresiva y alienadora, descrita de diferentes formas por diferentes filósofos, como los Maestros de la sospecha Karl Marx y Friedrich Nietzsche, y también por las filosofías orientales como el Budismo y el Taoísmo, las cuales representan la idea de una falsa realidad enajenadora bajo el nombre de *Ilusión*.

sólo un vacío o abismo existencial, tan verídico y tangible como nos puede parecer la vida onírica.

“... el mundo no es más que apariencia, velo, ilusión, sucesión infinita de fenómenos transitorios a los cuales tan sólo nuestro deseo erótico da la apariencia de una continuidad y de un sentido. Todo se mueve continuamente como imágenes inseguras sobre una pantalla (...) para dejar lugar al vacío esencial sobre el cual reposa eso que llamamos realidad”³¹⁰.

Los espejos casi siempre recuerdan al mito de la caverna de Platón, como podemos apreciar en la siguiente fotografía, basada en la película *Vértigo* de Hitchcock. Es decir, que no tenemos acceso a la realidad sino a través de las sombras, los reflejos de una realidad inextricable. Esta imagen se relaciona con el cuadro de Magritte *La Reproducción Prohibida*, que exponíamos con anterioridad, casi como si se tratara de una cita visual. La repetición del reflejo especular nos remite a la idea de la imposibilidad de autoconocimiento y de certezas de lo real, si no es a través de falsas percepciones.



Fotograma manipulado de *Vértigo*, dirigida por A. Hitchcock en EEUU, en 1958.

Lo siniestro implica, por lo tanto, cierta sospecha sobre la fiabilidad de la percepción. Se despiertan dudas sobre la naturaleza de lo percibido. Lo que quiere decir que la percepción de la realidad contiene cierto grado de extrañeza o fantasía que la sitúa en el umbral entre lo real, un acontecimiento sobrenatural, artificio o delirio. Nos parecen siniestras situaciones que por su extrañeza pudieran provocar vacilación ante la presunción de lo sobrenatural o la pérdida de cordura. El origen de este conflicto deviene del desarrollo evolutivo del pensamiento humano, que ha pasado por una concepción animista del mundo, luego religiosa y finalmente científica. De manera que situaciones que despiertan el antiguo animismo se perciben ahora como siniestras porque suponen una contradicción para la seguridad que nos ofrece la razón

310 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 95.

escéptica. Esta ambigüedad se produce en lo siniestro en términos de realidad/fantasia, que tiene que ver con la distinción entre mente y mundo. En nuestra mente coexiste la percepción de lo real y la fantasía, por tanto atribuimos al mundo también una distinción entre lo que existe realmente y lo oculto que puede estar detrás. *¿La realidad está en el mundo o en nuestra mente?* Si en nuestra mente está lo real, también en el mundo debe estar lo fantástico. En tal caso, eso fantástico podría ser también terrorífico. De este modo se produce la incertidumbre de enajenación frente a lo real. Al respecto escribe Baudrillard: “Precisamente contra la locura parece haberse armado la razón clásica con todas sus categorías, pero el afán de objetividad ha terminado desbordándose y el principio de verdad ha quedado de nuevo cubierto por las aguas”³¹¹.

La incertidumbre es conceptuada por Todorov (Bulgaria, 1939) como rasgo definitorio de lo fantástico, que se caracteriza por la vacilación entre la sospecha de lo sobrenatural o lo racional ante el encuentro con lo extraño. El sujeto queda desorientado, sus facultades suspendidas: la razón y la percepción. El tiempo de lo siniestro es la congelación irresuelta de dicha dubitación, sin que tal duda llegue a revelarse, provocado entonces la ilusión de enajenación. La indiferenciación fantasía-realidad se produce, en efecto, en la mente enajenada. En palabras de Baudrillard “los locos simulan, y esta indistinción constituye la peor de las subversiones”. Tanto en la neurosis como en la psicosis se produce una distorsión de la realidad psíquica: “En la neurosis reprime el yo, obediente a las exigencias de la realidad, una parte del Ello (de la vida instintiva), mientras que en la psicosis el mismo yo, dependiente ahora del Ello, se retrae de una parte de la realidad”³¹². La indiferenciación entre lo real y lo fantástico se produce también en la mente infantil y en las prácticas de magia, donde el símbolo asume la importancia de lo simbolizado. Esta intrusión ha de ser sutil para producir el efecto siniestro. Sobre el cuento de *El hombre de la arena*, concluye Freud que “toda la narración es un continuo traer a la presencia, con medios artísticos, lo siniestro, pero de tal suerte que lo real y lo ficticio se hilvanan con ambigüedad (...) Lo siniestro se revela siempre velado, oculto bajo forma de ausencia, en una rotación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad”³¹³. En la literatura fantástica el empleo de recursos narrativos que lindan entre la fantasía y la realidad se mueven por terrenos que vacilan entre el sueño y la vigilia, entre estados de embriaguez, crisis de demencias o ilusión de lo sobrenatural. En el dominio de la imagen, la fantasía se expresa a través de los recursos visuales: plásticos e icónicos, de

311 BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y simulacro*. (4 ed.). Barcelona: Kairós. p. 10.

312 CXXVII NEUROSIS Y PSICOSIS 1923 [1924] S. Freud. Op. cit. p. 2745. “Como ejemplo, un caso analizado en *Estudios sobre la Histeria*, historial de Frau Elisabeth von R. (Volumen I), una muchacha enamorada de su cuñado, quedó sobrecogida ante el lecho mortuario de su hermana por la idea de que el hombre amado estaba ya libre y podía casarse con ella. Esta escena fue olvidada en el acto, y con ello quedó iniciado el proceso de regresión que condujo a la dolencia histérica. (...) La neurosis actúa reprimiendo el instinto de que se trataba, o sea el amor de la muchacha a su cuñado. La reacción psicótica hubiera consistido en negar el hecho real de la muerte de la hermana”. pp. 2755-2746.

313 *Ibidem*, p. 51.

suerte que lo sobrenatural y lo real parecen fundirse en una confusión perturbadora. En la actualidad se emplea también una incertidumbre de tipo social: de la realidad enajenada o alienante, producto de las consecuencias de la globalización y la virtualidad, tal y como hemos expuesto anteriormente.



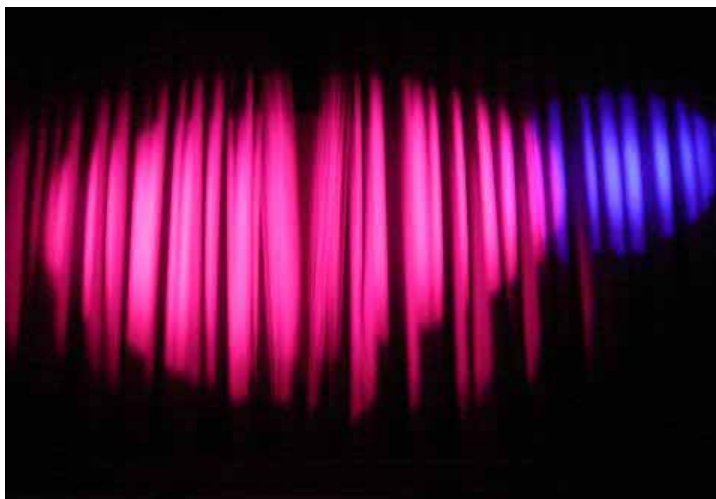
Rodney Smith. *Two Men with Shears*, Reims, France. 1997

La fotografía de Rodney Smith, que hace un guiño a la obra de René Magritte, sirve como ejemplo de una imagen que se sitúa en los límites entre lo real y la extrañeza fantástica, de forma que consigue provocar la sensación de una ilusión óptica o vacilación perceptiva. En este caso, se debe a la calidad fotográfica, a la simetría de la imagen, a la extraña intrusión de las figuras repetidas -de espaldas al espectador-, con indumentaria urbana, inmersas en el campo, y mostrando las tijeras en idéntica posición. Esta imagen puede servir también para visualizar los límites difusos entre lo siniestro y lo cómico, puesto que el extrañamiento de los personajes puede tener algo de ridículo.

2.6.2.2.-1. EL ESPACIO ESCÉNICO: LO FANTÁSTICO OCULTO

A continuación mostramos algunos ejemplos visuales que estriban en un punto sutil y siniestro entre realidad y ficción. Primero, destacamos la relación entre el escenario interior, y a menudo teatral, con el inconsciente oculto. En el imaginario onírico e inconsciente la representación espacial está cargada de significación, como ya han estudiado Gaston Bachelard y Gilbert Durand entre otros antropólogos de lo imaginario. El escenario, como una caja oculta que puede mostrar y a la vez esconder mediante su cortinaje, se aparece como metáfora visual del inconsciente, aunando su carácter secreto y oculto, a la vez que revelador. Bachelard relaciona en *Poética del espacio* el inconsciente con una cámara o sótano. Defiende la idea de que los sentimientos se traducen en imágenes arquetípicas que conforman un imaginario antropológico. Relaciona así la ambivalencia por el inconsciente secreto con la visualización de

una estancia oculta, en profundidad. El escenario teatral se presenta también como símil del inconsciente, por tratarse de una cámara, oculta, que puede mostrar y a la vez esconder mediante su cortinaje secretos que quizá conozcamos sólo parcialmente. De forma análoga, el inconsciente es aquella región de la psique enterrada en un lugar de difícil acceso, donde habitan los deseos y temores más íntimos e insospechados. Su poderosa ambivalencia nos insta a desear mirar y a temer lo que se oculta: una vez descorridas las cortinas, el escenario es un espacio de exhibición.



La siguiente imagen es representativa, entre otras, de la metáfora visual del teatro o escenario relacionada con la ambivalencia del inconsciente. Se muestra la ocultación de un espacio a través de una cortina cuya iluminación focalizada invita a sospechar que el contenido oculto está a punto de ser revelado. Por lo tanto, la luz aparece como elemento anunciador, marcando un límite siniestro entre lo que está latente tras la cortina. El color saturado, rosa y azul, y la ausencia de contexto intensifican la sensación fantástica, de forma que se muestra fácilmente como una imagen del imaginario onírico. La presencia de lo oculto, que a punto está de revelarse, insta a la imaginación inconsciente a desatar sus sospechas ambivalentes, queriendo ver y temiendo simultáneamente ver lo que aún no se muestra. La congelación de dicho motivo umbral suspende la incertidumbre indefinidamente, y con ella el límite de lo siniestro.

El escenario teatral es un espacio universal, siempre parecido en su forma pero distinto en su contenido. Su carácter secreto y oculto se funde con la duda de lo real y la simulación o artificio de lo que se representa. Por lo tanto, partimos de la base conceptual de que la representación escénica puede funcionar como un limbo o desviación transitoria de lo real, un espacio de simulación potencialmente siniestro, donde los temores y los deseos van íntimamente ligados: por ejemplo ante una pesadilla exhibicionista puede ocultarse un deseo de ser contemplado incluso *tomado* sexualmente. Al igual que el umbral de las cortinas, las imágenes de cámaras y puertas cerradas o a medio abrir instan a la incertidumbre y ambivalencia siniestras. El sótano se representa entonces como extensión de la tortuosa mente de un protagonista, que puede ser el propio espectador. Su opacidad cargada de luces

enigmáticas va dejando ver una serie de extrañezas que van conformando una ilusión de realidad mezclada con fragmentos de ensoñación. El espacio oculto es también atemporal. El inconsciente sótano o escenario adquiere entonces vida propia, manejando sus objetos y habitantes a su antojo, escapando a toda lógica racional. Como en el cuento *de Barba Azul*, se nos insta a no abrir bajo ningún concepto una puerta, y cuando ya no podemos resistir nuestra mórbida curiosidad, deparamos en que oculta el horror.

Podemos apreciar, como ejemplo, este recurso escenográfico en la producción cinematográfica de David Lynch, que incide en la difuminación de fronteras entre lo real y lo fantástico, lo vivido y lo fantaseado en el inconsciente a través de puestas en escena que parecen traducir visualmente dicho inconsciente, mediante luces y sombras enigmáticas, la fuerza simbólica del color, las estridencias y sensaciones ópticas que derivan de las formas y grafismos, que nos instan a percibir dicho espacio subjetivamente, al borde de la presunción de enajenación, con un tono emocional que oscila entre lo enigmático e inquietante, como ya experimentaran anteriormente los expresionistas alemanes.

En este fotograma de la serie televisiva *Twin Peaks*, destaca el espacio envuelto en cortinajes rojos, y el suelo muaré en blanco y negro que conduce a sugerir un efecto óptico de vibración, que denota agresividad a través de la inestabilidad perceptiva. A lo lejos se aprecia la presencia de unas butacas oscuras y el famoso enano de Lynch, vestido de rojo sentado en una de ellas. El distanciamiento respecto de nuestra posición le confiere un carácter amenazante, porque no alcanzamos a verlo con claridad, tampoco la figura blanca aparentemente desnuda que se sitúa tras él. La escena se desencadenará después con un baile del enano que se irá aproximando al espectador. Esta escena se representa en los sueños de *Cooper*, un personaje de la serie, de modo que deja constancia de la expresividad de estas escenografías de insinuar espacios del imaginario, en el limbo entre realidad y ensoñación. Asimismo, la violencia de los recursos citados como el empleo del color rojo, la verticalidad envolvente de las cortinas, la geometría angulosa y reiterativa del muaré, la extrañeza de la fisionomía del enano y la distancia y perspectiva aérea enfatizan la carga inestable de dicho escenario fantástico. Este es un recurso frecuentemente empleado por David Lynch: tramas y escenarios siniestros donde lo real deviene evanescente y la ocultación de las cortinas permite que el espectador perciba, en forma de ambivalencia, los deseos ocultos que encarnan el mal.

De forma análoga, en la siguiente escena entresacada de la película *Mulholland Drive*, del mismo director, se muestra nuevamente una estancia capturada desde la lejanía, en una perspectiva ligeramente en picado. A diferencia de la imagen anterior, en esta el efecto enigmático se produce a causa del empleo de las luces y las sombras. La luz focalizada incide verticalmente sobre el hombre sentado, e incide también cenitalmente sobre los cortinajes, creando una forma de arco puntiagudo.



Fotograma de la serie *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch y Mark Frost en EEUU, emitida en 1990 y 1991.



Fotograma de la película *Mulholland drive*, dirigida por David Lynch en EEUU, en 2007.

Sobre la penumbra sobresale repentinamente un rostro iluminado cuya presencia inquieta sobremanera la escena. La lejanía confiere a los personajes un carácter sospechoso y amenazador, intensificado por el empleo de la luz. Pudiendo tratarse de una estancia real, se ha representado en el límite de lo fantástico, pareciendo una escena propia de un sueño que está tornándose en pesadilla. Comprobamos que muchas imágenes siniestras son escenográficas, puesto que la teatralización no deja de ser otra superficie confusa de lo que es real o está representado. La escenificación de lo real convierte dicha realidad en una ficción. Congelar lo real para observarlo en un escenario se convierte en un recurso para *extrañarlo*.

A través de las siguientes imágenes, pretendemos incidir en la potencialidad siniestra de los espacios escenográficos debido a esa doble ilusión de realidad y artificio. En la escenografía pintada por David Lynch, observamos cómo la ficción inunda el espacio real a través de la pintura, de modo que la estancia adopta la apariencia de una pintura fantástica. De nuevo se incide en los recursos de reiteración de elementos formales similares, orgánicos y manufacturados, dispuestos en direcciones oblicuas –amarillo sobre fondo azul-, y apreciamos la representación insinuada de árboles con hojas dinámicas que recorren cada fragmento de superficie de pared en direcciones arbitrarias y ascendentes. Estos elementos aparecen delimitados por una expansiva línea de contorno que subraya su carácter pictórico. El suelo adquiere un carácter absorbente, denso y agresivo, por el predominio del rojo menos saturado interrumpido por repetidas manchas oscuras que enfatizan la vibración óptica. En contraste con el cromatismo imperante, destacan enigmáticamente el sofá y la butaca, dispuestos sobre superficies redondas nuevamente impregnadas de motivos gráficos. Ambos elementos carecen de color, como una tinta china o efecto de fotocopia, con líneas muy finas que conforman una textura dibujística y también vibrante. La vitalidad fantástica del espacio y su vacuidad lo describen como un espacio potencialmente inquietante. Es determinante en dicho efecto la contribución de la luz que incide sólo en los elementos del mobiliario y en la zona del fondo –junto a una puerta-, dejando algunas superficies en penumbra y provocando cierta incertidumbre narrativa.

Mediante la fotografía de Gregory Crewdson, dejamos constancia de algunos recursos susceptibles de inquietar una imagen. Destaca la iluminación fría y azulada, nocturna y tenue, especialmente saturada en la zona de luz que penetra por las ventanas, así como también la representación del espacio interior, desde una perspectiva frontal, ligeramente ladeada. Aparece una agrupación de personajes que aparentemente no interactúan, dispuestos en posiciones dispares, alrededor de una mesa de comedor. Se establece un cruce de miradas en dos direcciones: algunos parecen mirar a la chica que se sitúa más cerca, y otros a la señora que está de pie que, a su vez, mira desde arriba con cierta agresividad a la chica. Parece sugerirse el comienzo de un acontecimiento trágico o fantástico, cuyo desenlace se desconoce. La acumulación de flores coloristas en este espacio, fuera de lugar, contrasta con la aparente apatía del grupo de personajes y, en vez de aportar los rasgos semánticos habituales de las flores, añaden incertidumbre y desasosiego.



Escenografía pintada por David Lynch



Gregory Crewdson. *Six feet Under*. 1998-2002



Fotograma de *A Clockwork Orange* (La naranja mecánica). Stanley Kubrick. EEUU. 1971.

Los efectos fantásticos de las imágenes cinematográficas y escenográficas parten de los recursos plásticos (luz, color, forma, textura) e icónicos (referidos a los personajes y elementos reconocibles representados). Mostramos la anterior imagen del film *La naranja mecánica*, como ejemplo de la distorsión, que se concentra en la representación de los personajes, esta vez mediante recursos de óptica cinematográfica, de modo que se consigue el efecto visual de la enajenación. A su vez, contribuye también a dicha distorsión la indumentaria extraña, casi fantástica de las figuras, especialmente la de la mujer. Su figura robusta y masculina sería pero muy maquillada contrasta con la delgadez y expresión amable -pero siniestra- del hombre a su lado. Esta imagen nos permite, asimismo, dejar constancia de los recursos como el encuadre (aproximado y contrapicado) y la actitud de los personajes en relación al espectador, de modo que la articulación de dichos recursos provoca la implicación subjetiva del espectador, y con ella, su ilusión de fantasía o enajenación.



T. Czarnecki. From *Enchantment to Down. On the other shore -The little Mermaid*. 2009-12

Mostramos la siguiente fotografía como ejemplo de una fusión de límites entre lo real y lo fantástico que se ambienta en un escenario exterior, en contraposición a las anteriores imágenes. En esta, además, se produce la encarnación de un motivo fantástico en un espacio real, a través de la creación fotográfica. En esa conversión, el motivo fantástico se torna inerte: la *Sirenita* yace lejana sobre la arena, enfundada en una cola de plástico, en el paisaje hostil, vacío y nocturno. Por lo tanto, puede darse también un efecto de *vivificación de lo fantástico*, susceptible de inquietarnos.

2.6.2.2.-2. EL SIMULACRO Y LA HIPERREALIDAD

Con la inauguración del capítulo hemos anunciado cómo ante un encuentro siniestro surge, por lo general, la sospecha profunda de una presunta intervención sobrenatural, el presentimiento de una fuerza superior cuyo poder nos fascina y a la vez nos repele. Los objetos responsables de tal efecto parecen cobrar fuerza mágica y desprenden un *aura* enigmática como antesala del efecto siniestro. Un aura que nos hace situarlos entre lo sagrado y lo demoníaco, entre lo mágico y lo espantoso, entre lo real y lo delirado. Es, en efecto, la creencia supersticiosa la que está del lado de lo siniestro y la que sale a la luz (como decía Schelling) en el encuentro ante lo siniestro. De esta relación se explica la potencialidad de la representación artística y, en concreto la de alta analogía con la realidad, de suscitar dicha sensibilidad ambivalente, que procedemos a desarrollar con mayor detenimiento:

Walter Benjamin define el *aura* evocando algunos de los citados registros: “Percibir el aura de un objeto que miramos significa otorgarle la habilidad de mirarnos a su vez”³¹⁴. En relación a las palabras de Benjamin podemos conjeturar, por lo tanto, que si se percibe un objeto como aurático, ello implica que se le otorga la cualidad de viviente, es decir, se le atribuyen cualidades vitales como mirar, sentir, etc. Tal pensamiento se correspondería con la mentalidad animista propia de los primitivos. Sin embargo, cuando subyace al pensamiento racional y científico imperante en la actualidad, sería calificado de supersticioso. Hal Foster vincula en su ensayo “Belleza compulsiva”³¹⁵ el *aura* con lo siniestro, ya que lo siniestro tiene que ver con el *retorno de lo familiar* que la represión ha vuelto extraño, de la misma forma que el aura es definida por Benjamin como “una red extraña de espacio y tiempo: la apariencia única de una distancia, sin importar cuán próxima esté”³¹⁶. Dicha similitud implica que la distancia aurática involucra la percepción de una “dimensión humana olvidada”³¹⁷ trayéndola al presente y percibiéndola de manera enigmática y siniestra. (Foster, 309). Respecto a la potencialidad siniestra de la fotografía, Barthes señala en *La cámara lúcida* (1980) que el “*punctum*” *pinchazo o herida* de la imagen capturada resulta de su carácter espectral, congelado, que señala “*esto va a haber sido*” en un futuro, como antesala de lo que será

314 BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Iluminaciones II*, Citado por Hal Foster en *Belleza Compulsiva*. Op. cit. p. 310.

315 FOSTER, H. (2008). *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

316 BENJAMIN, W. *Breve historia de la fotografía*, en *Discursos interrumpidos I*, op. Cit. Miriam Hansen desarrolla la conexión entre el aura y lo siniestro de una manera maravillosa e “Benjamin, Cinema and Experience: “The bBlue Flower in the Land of Technology” [Benjamin, cine y experiencia: “La flor azul en la tierra de la tecnología”], *New German Critique*, nº40 (invierno de 1987), pp. 179-224.

317 “El olvido es crucial para el aura: es lo que vuelve aurática cualquier imagen que retenga alguna dimensión humana. Cuando una de esas imágenes vuelve al presente, funciona como un recordatorio siniestro de un tiempo previo a la alienación. Una imagen de ese tipo nos mira atravesando la distancia de esa alienación pero, dado que formamos parte de ella o que ella forma parte de nosotros, de alguna manera nos puede mirar a los ojos”.

muerte algún día³¹⁸. Barthes escribió que ante una cámara “(...) no soy ni sujeto ni objeto, sino un sujeto que siente que se está convirtiendo en objeto, luego experimento una micro-versión de la muerte: de veras estoy convirtiéndome en fantasma”.

Pero el poder mágico y siniestro del arte no arranca con la fotografía, todo lo contrario, deviene desde las primeras representaciones humanas, que ya adquirirían en sus orígenes fines mágicos. En el largo recorrido de la prehistoria se han hallado objetos de culto y representaciones destinadas a preservar la supervivencia o procurar la natalidad. La representación de ciertos animales de las pinturas rupestres parecía destinada al fomento de la caza. Los grupos se identificaban con un animal totémico al que procuraban dicha protección o el aseguramiento de la procreación. A decir de Freud, el totemismo tenía estrecha relación con el incesto, en tanto impedía las relaciones incestuosas. Quizá por ello el tótem era temido a la vez que sagrado (*Totem y Tabú*). Quizá por ello, lo prohibido (el incesto) pudiera ser en el fondo deseado. De ahí que Freud deduzca que lo siniestro implica desear secretamente aquello que se teme. El poder mágico, sagrado y temido, forma parte de la humanidad desde sus orígenes. El arte y la religión han ido unidos durante siglos. A la imagen religiosa se le ha atribuido el poder de vernos y de oírnos. Los bisontes de las pinturas rupestres con toda probabilidad transmitirían algo al bisonte real. En el antiguo Egipto y en sucesivas civilizaciones, casi hasta la modernidad, la representación ha gozado de un poder que confiere a la representación o a lo simbólico el carácter de lo real. Para los musulmanes y para ciertas tendencias del cristianismo y del judaísmo, directa o indirectamente iconoclastas, la imagen de Dios estaba prohibida porque los fieles tienden a divinizar o “idolotrar” la imagen. Eso se aprecia claramente en el catolicismo, donde se adora, por ejemplo, a una virgen determinada, pero no a una virgen o santo en sí, sino a una representación concreta. De modo que el signo asume la importancia de lo simbolizado.

Si lo siniestro despierta suposiciones supersticiosas y la representación ha estado históricamente a merced de creencias mágicas, y luego religiosas; y si recordamos que en palabras de Freud “lo siniestro se da cuando lo tenido por fantástico aparece como real, cuando el símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado”, la imagen artística debería disponer en principio de una fuerza especialmente significativa para despertar la sensación de lo siniestro.

El concepto de *simulacro*³¹⁹ en tanto doble de lo real posee potencialidad de siniestro. Y la fotografía y la pintura no han dejado de ser dobles simulacros, que en el fondo de nosotros mismos tememos encarnen alguna fuerza mayor que la mera representación. Podemos remitirnos como ejemplo al cuadro que nos mira y cobra vida, o al reflejo siniestro del espejo

318 Citado en FOSTER, H. *Belleza compulsiva*. Op. cit. p. 70.

319 Baudrillard define la sociedad posmoderna como un simulacro de lo real, de manera que debido a esa artificiosidad, la sociedad actual tendría especial potencialidad para percibirse como siniestra.

que se mueve con independencia de su modelo. El enunciado artístico procura un contexto idóneo para el despertar de lo siniestro ya que tiene el poder de prometer una realidad, pero siendo sólo su doble: por lo tanto, un artificio pero con entidad de objeto. Además, dicho fragmento de realidad puede contener fisuras, extrañezas o un halo de ficción que nos permita presentir oscuras sospechas que anidan en nuestro inconsciente. Es sabido que una situación siniestra en los márgenes de la realidad produce una sensación de espanto mayor que en la ficción, ya que el sujeto no goza de la distancia -como la que ofrece la representación- para producir placer. Lo siniestro vira fácilmente al terror, pues no hay en tal caso un consuelo de ficción al que asirse para paliar el temor. La amenaza no puede ser gozada porque, como en lo sublime, nos acecha de forma real. De modo que el pensamiento supersticioso que opera en lo siniestro permanece inamovible bajo el umbral de la consciencia pero varía de un individuo a otro. En lo siniestro artístico hasta las más temibles aberraciones pueden ser sugeridas sin ser representadas, y tal hecho carece de represalias en el marco de acción del arte, por lo tanto permite sublimar tales deseos ocultos, bañados de temores primordiales.

Los simulacros, las apariencias de realidad y las imágenes de apariencia onírica resultan especialmente siniestras, puesto que conducen a la interrogación sobre lo real y, por consiguiente, sobre la propia realidad psíquica. La dubitación esencial característica de lo siniestro es, con frecuencia, sugerida mediante fragmentos de apariencia real (cotidiana) sutilmente extrañada o alienada. Se sugiere una presunta intervención -quizá sobrehumana- que está presente en su ausencia y desencadena la ambivalencia de lo siniestro, de modo que es sólo el pensamiento supersticioso y los *fantasmas* internos los que alimentan dicho temor paradójico.

Por lo general, cuanto mayor sea el grado de analogía con la realidad, más propicia es la imagen a despertar el sentimiento de lo siniestro, ya que la imagen se presenta como *doble* o representación de lo real. Para que una imagen o una escena resulte siniestra es necesario que el receptor confíe cierta veracidad a la misma, como la que sentimos, por ejemplo, al adoptar como real una escena en una película. Pese a saber que se trata de una ficción, la asumimos parcial o temporalmente como real. Por otra parte, esa aparente realidad ha de incluir elementos que induzcan a una cierta incertidumbre. Normalmente nos identificamos con algún personaje, compartimos su perspectiva vivencial dentro de la película, pero pronto se produce la sugerencia de una escena inquietante, de extraña familiaridad que nos hace sentirnos incómodos. Puede desencadenarse entonces un extrañamiento hacia el personaje, y en consecuencia, hacia nosotros mismos. Por lo tanto, la génesis de la incertidumbre tiene que ver con ciertos recursos o principios de extrañamiento. No es posible sentir incertidumbre o ambigüedad ante una absoluta ficción. Una ilustración de un cómic difícilmente puede resultar espantosa. La fracción de veracidad necesaria para la sensación de lo siniestro no se encuentra en el tipo de imágenes que exaltan su carácter expresivo (manufacturado), fantástico (maravilloso) o abstracto (sintetizado), sino que la mayor potencialidad siniestra la poseen aquellas imágenes que se sitúan en el umbral entre lo real y el extrañamiento

fantástico pero manteniendo siempre cierta analogía con la realidad, que ha de ser al menos identificable para que el sujeto pueda sentir que habita en un escenario psicológicamente amenazante, cargado de sensaciones ambivalentes.

Por este motivo, uno de los medios más sugestivos en evocar lo siniestro sea el cine, puesto que nos permite vivenciar lo que sucede en la película como si nos afectara de manera real. Asimismo, la imagen, tanto la pintura como la fotografía o los híbridos entre ellas son especialmente proclives a despertar el sentimiento de lo siniestro, puesto que, por un lado, pueden mantener un alto grado de analogía con la realidad y, por otro lado, puesto que -a diferencia del medio cinético- permiten congelar un presente enigmático de fuerte carga siniestra. Dicha paralización -que como ya dijera Barthes desafía al tiempo y congela el presente mostrándonos su doble-constituye el límite necesario para que el inconsciente aventure las sospechas siniestras que sólo han sido sugeridas en la imagen.

Quizá por este motivo la estética hiperrealista goce de gran potencialidad para el despertar de lo siniestro, puesto que traslada al propio lenguaje de la imagen los factores siniestros que acechan socialmente a la colectividad: frialdad, rigidez, individualismo, automatismo, soledad, artificiosidad, homogeneidad. La artificiosidad de las imágenes nos sugiere su cualidad de “dobles artífices de lo real” en concordancia con la terminología de Baudrillard. Lo verdaderamente real, de existir, estaría entonces al “otro lado” de lo presentado o percibido, pero dicha imposibilidad de desentrañarlo nos induce inexorablemente a experimentar la incertidumbre en forma de siniestra sospecha, en un presente eternamente congelado, imposible de ser escrutado.

Respecto al alto grado de iconicidad de la estética hiperrealista y su relación con lo siniestro, según la teoría del *valle inquietante* (*The uncanny Valley*) la creación de objetos y robots de alta analogía con los humanos crea una sensación de horror característica de lo siniestro, precisamente porque se prometen como *falsos* humanos, como dobles siniestros. Por ello, cuanto mayor es el parecido, mayor es la sensación de espanto, ya que la duda de si se trata de un ser real o artificial alcanza una incertidumbre mayor. Nos aterroriza porque su verosimilitud provoca que pensemos que es capaz de “mirarnos a su vez”, tal y como vaticinaba Benjamin en relación al aura. Consecuentemente, los recursos expresivos más empleados en este tipo de obras de carácter hiperreal suelen ser recursos escenográficos: iluminación, sombras, indumentaria, miradas, gestos, escenario etc. cuya representación contiene pequeñas fisuras o extrañezas que consiguen el efecto de desnaturalización y extrañamiento de las imágenes, volviéndolas siniestras pero camuflando finalmente el foco de dicha negatividad latente, que nunca llega a evidenciarse.

Las imágenes que someteremos a análisis serán en su mayoría pinturas o fotografías. Parece conveniente subrayar aquí la influencia recíproca de ambas técnicas, tanto en su hibridación en el collage, como en la fotografía pictórica -postproducción digital-, puesto que gracias a los nuevos medios se están desarrollando nuevos lenguajes artísticos que oscilan nuevamente

entre la realidad y la fantasía. En consecuencia, se están generando nuevas simulaciones, - nuevas realidades falseadas, manipuladas, intervenidas-, tan fantásticas como pudo ser y continúa siendo la pintura. La fotografía ha dejado de ser un testimonio de lo real y cuanto más real parece pretender serlo, más sospechosa se vuelve, y dicha sospecha anuncia ya la avenida de lo siniestro.

No obviamos que en el arte contemporáneo se produce cada vez con mayor frecuencia el uso de soportes virtuales, interactivos y móviles, tendiendo a menudo a la desmaterialización, a la indeterminación espacio-temporal, a la omnipresencia y a la versatilidad, incluso a la invisibilidad³²⁰. A nuestro entender, un encuentro con el arte en la actualidad, no deja de ser un encuentro “mágico”, “sorpresivo”, una irrupción inquietante en la realidad cotidiana. Y es que este concepto mágico, -místico- que se desprende de la obra de arte en su conjunto -pese a diferencias pragmáticas- no lo contienen las obras sino que permanece en el inconsciente humano, así como el despertar de convicciones primitivas superadas parece aflorar ante ciertos hechos que hemos considerado siniestros.

En resumen, de esta exposición queremos destacar las siguientes ideas fundamentales: subrayar la vigencia del enunciado artístico -y dentro de dicho campo la imagen pictórica y fotográfica hiperreal, de alta analogía con la realidad- como fuente de análisis de lo siniestro. Dichas imágenes, en tanto simulacros, despiertan doblemente posibles creencias supersticiosas, puesto que, como el aura, la experiencia siniestra permanece en nuestras creencias primitivas y, por ende, en el poder mágico –o maléfico- de las imágenes como dobles o reversos siniestros de lo real.

A lo largo de las próximas líneas abordaremos lo siniestro derivado de la incertidumbre de lo real en el contexto de la sociedad actual, que se caracteriza por su virtualidad. Vamos a exponer la concepción de lo siniestro virtual a través de las ideas de dos autores destacados: J. Baudrillard, (Reims, 1929 - París, 2007) quien desarrolla la concepción del *simulacro* y la *hiperrealidad* y F. Jameson, quien se refiere al *Otro* virtual como causa de sublimidad. Concluiremos que la representación en la actualidad tiene el poder siniestro de perturbar la propia conceptualización de lo real. Los implicados en dicha incertidumbre estamos abocados a su percepción siniestra, pues hemos perdido la capacidad de discernir entre lo real, lo virtual y lo simulado. Ya no hay división entre fronteras. La simulación se presenta como realidad, la suplanta y la re-significa.

320 José Miguel Hernández-Navarro distingue al menos cuatro estrategias de negación de lo visual que se producen en el arte contemporáneo: reducción, ocultación, desmaterialización y desaparición. HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, nº 297, Febrero de 2006.

Si nos remontamos a la aparición de la fotografía, recordamos cómo inevitablemente sus consecuencias fueron cuestionadas en el devenir de la creación artística (entre dichos autores, Walter Benjamin). De la misma manera, el surgimiento de la era virtual ha conducido a reflexionar sobre la trascendencia que adquiere el avance de la tecnología, con sus técnicas y medios de representación digital. Se comprueba fácilmente que el resultado y la interacción en esta virtualidad es tan satisfactoria como la experimentación de la propia realidad. El imaginario virtual ya no es deudor de un referente, sino que puede ser engendrado sin progenitores, creado gracias a los nuevos medios de la ingeniería virtual moderna. Esta imagería virtual es análoga a un fragmento tomado de la realidad. Este hecho le atribuye la capacidad de (re)presentar la realidad, generando nuevos universos de significación³²¹. “La realidad ha pasado a ser la presa de la Realidad Virtual” – dice Baudrillard – “[...] Con lo Virtual, ya no se trata de trasmundo: la sustitución del mundo es total; lo virtual es su doble idéntico, su espejismo perfecto (...)”³²². Así, la representación vuelve de manera siniestra como una simulación.

Por otro lado, si en el Romanticismo la evasión y la ambigüedad la proporciona la fantasía, - mediante estados de ensueño, embriaguez, enajenación etc.-, en la actualidad la virtualidad tiende a ofrecernos esa sensación de evasión de lo real. Vivimos en un mundo en el que lo virtual abarca cada vez más ámbitos: relaciones amistosas, relaciones amorosas, y otros mundos virtuales. Esta impresión de seguridad que nos puede ofrecer es sólo una ilusión puesto que los miedos y los instintos primarios permanecen inamovibles a pesar del paso del tiempo y los cambios de las sociedades. De modo que el poder continúa amenazando, el padre castrador sigue ahí y sólo espera “encarnarse en lo digital”: nuevos formatos, nuevas imágenes, pero idénticos terrores arquetípicos.

Baudrillard expresa la preocupación sociológica de dicha desrealización en varios ensayos³²³, especialmente en *Cultura y Simulacro* (1978). El autor francés reflexiona sobre la sociedad contemporánea que designa con el término *hiperrealidad*. Se trata de “*la simulación de algo que en realidad nunca existió*”. Es decir, una realidad simulada, una hiperrealidad fabricada a base de *simulacros* que suplantán la realidad, con potestad para re-significarla. La imagen virtual deja el plano de la representación para significar por sí misma: no hay distinción ahora entre simulacro y original.

Baudrillard asigna a esta hiperrealidad un territorio protagonista: la sociedad estadounidense. Según su ensayo *América* (1986) la perfección del sueño americano deriva paulatinamente en

321 El imaginario de lo real no “representa” la realidad sino que la “resignifica”. Esta ambigüedad parece tal que, a decir de Baudrillard, nuestra idea de la realidad obedece a los dictados de las imágenes que lo conforman.

322 BAUDRILLARD, J. (2008). *El pacto de Lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu. pp. 22-3.

323 *El Crimen Perfecto* (1996); *América* (1986).

una concepción de lo real que es ficticio. La sociedad construye su significado de lo real a partir de su imaginario, construido a partir de representaciones (simulaciones³²⁴). Se trataría de una sociedad basada en el concepto de *simulacro*, donde se ha perdido la distancia entre lo presentado y lo representado, lo real y su reproducción: “El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio”³²⁵. La autenticidad ha sido reemplazada por la copia, nada es *Real*, y los involucrados en esta ilusión no parecen capaces de notarlos. “Vivimos en un universo extrañamente parecido al original —las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, (...) expurgadas de su propia muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias. Disneylandia³²⁶ con las dimensiones de todo un universo”³²⁷.

Fredric Jameson (1934), filósofo marxista norteamericano, también reflexiona al igual que Baudrillard sobre la amenaza que se cierne sobre la sociedad posmoderna americana, en esa indeterminación de lo simulado, virtual y real. Rescata el concepto sublime para abordar dicha Otredad inserta en la sociedad americana, cuya manifestación artística reconoce en la expresión artística del *hiperrealismo*³²⁸. Conviene matizar aquí que el hiperrealismo difiere del concepto de hiperrealidad. Lo uno es la corriente artística, lo otro el concepto sociológico. En relación a dicha incertidumbre de lo real, Jameson encuentra en el hiperrealismo el síntoma de un mundo dominado por la imagen, en que es posible no diferenciar lo real de lo virtual y en donde la representación tecnológica parece poder transmutar ciertos valores: “Enfatizamos una vez más la enormidad de una transición que deja tras de sí la desolación de los edificios de Hopper (...) para sustituirlas por las extraordinarias superficies del paisaje urbano fotorrealista, donde incluso los automóviles destruidos brillan con una especie de resplandor alucinatorio [...]”³²⁹. Duane Hanson, Richard Estes, Chuck Close, Ron Mueck junto a otros hiperrealistas en efecto parecen evidenciar dicha paradoja.

Jameson, al hilo de las ideas de Baudrillard, se remite al concepto de *desrealización* como rasgo definitorio de la representación posmoderna. En palabras de Jameson: “Se trata de lo que he llamado el simulacro, cuya función peculiar reside en lo que Sartre había denominado

324 Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. Fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». (Baudrillard. *Cultura y simulacro*. p. 8).

325 BAUDRILLARD, J. (1993) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. p. 7.

326 Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación.

327 BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Op. cit. p. 24.

328 El *hiperrealismo* es una tendencia radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años sesenta que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía. No tiene que ver con el concepto de la *hiperrealidad*.

329 JAMESON, F. (1991). *Teoría de la Postmodernidad, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Edición original: *Postmodernism, or, The cultural Logic of Late Capitalism* 1984. Barcelona: Paidós. P. 57.

la desrealización de la realidad cotidiana. (...) El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una ilusión estereoscópica, pero ¿es una experiencia regocijante o aterradora?”³³⁰.

Según Jameson, en la sociedad posmoderna no puede ser la magnitud amenazante de la naturaleza causa de sublimidad puesto que el desarrollo industrial la ha desplazado del escenario natural al urbano, disminuyendo su carácter de desmesura. Una vez superada aquella instancia causante de asombro, lo sublime ha de surgir necesariamente de un lugar diferente, que no es otro que la tecnología. “El otro de nuestra sociedad ya no es la Naturaleza, como lo era en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar: [...] La tecnología puede designar esa enorme fuerza alienada lo que Sartre llama la contrafinalidad de lo práctico-inanimado, que se vuelve contra nosotros en formas irreconocibles”³³¹.

Esta cuestión induce a Jameson a proponer un análisis derivado del término *sublime* tal y como es conceptualizado a partir de Burke y Kant, que finalmente denomina como “*sublime histérico*”³³². Resumiendo, si lo sublime romántico se asocia a la naturaleza explosiva -con sus abismos, océanos o cordilleras inexpugnables- la tecnología (informática y massmedia) sería en palabras de Jameson ahora el *Otro* de nuestra sociedad³³³, aquello que nos provoca ese “*horror delicioso*”, producido por no saber lo que se esconde más allá de la pantalla, ni la frontera que separa lo real de lo virtual. Al hilo de la teoría de Baudrillard, lo que subvierte el paradigma representativo es precisamente dicha simulación, que en su indeterminación, se vuelve siniestra:

“El simulacro implica grandes dimensiones, profundidades y distancias que resultan imposibles de dominar para el observador. (...) Mezclado dentro del simulacro hay un proceso de enloquecimiento, un proceso en el que los límites no existen”³³⁴.

La incertidumbre de lo real no estriba tanto en la fantasía como en la incapacidad de discernir lo natural de lo artificial. Baudrillard justifica el carácter amenazante de dicho simulacro en tanto que está inserto en los márgenes de lo real. En palabras del autor, *la abstracción, al cancelar la representación, de hecho la conserva*. Es por ello inofensiva, al igual que el género

330 JAMESON, F. Op. cit. p. 58

331 Idem, p. 53.

332 Lo sublime tecnológico fue discutido por vez primera en el libro de Perry Miller: *The life of the Mind in America*. Luego el término aparece elaborado por Leo Marx en: *The machine in the garden*; en David E. Nye: *American technological sublime* y John Kasson: *Civilizing the machine*.

333 Naturalmente, desde su perspectiva marxista, eso que se oculta detrás es un todopoderoso sistema económico determinado que parece haber traspasado, como el objeto sublime, los límites de lo pensable abocando a un amargo, pero sabroso, estremecimiento.

334 DELEUZE, “*Platón y el simulacro*” citado en FOSTER, H. *Belleza compulsiva*. Op. cit. p. 174.

de *lo maravilloso*, pues se sitúa en un terreno de ficción. Por el contrario, *la simulación* es siniestra y “*ataca*” la representación. Así pues, Baudrillard señala *el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo*. [...] *Todo el sistema queda flotando convertido en un gigantesco simulacro*³³⁵ Y esta dubitación, sutil pero perversa, - *mortífera*- desata la afección siniestra que caracteriza la representación contemporánea hiperreal.

Las siguientes imágenes pueden servir de ejemplo de esta apariencia de simulación que se disfraza de realidad camuflando ficciones que parecen verosímiles. No obstante, ostentan cierto grado de extrañeza y artificiosidad que el ojo percibe como rarezas presumiblemente siniestras.

Las figuras se caracterizan por una estética fría, de tonalidades claras y texturas pulidas que nos instan a dudar de su veracidad. Su apariencia de realidad es tal que están al borde de los personajes creados digitalmente. Podemos destacar como recursos comunes la ausencia de contrastes lumínicos, la claridad uniforme y la suavidad de las texturas que evocan realidades virtuales, alejándose de lo táctil y matérico. Podemos destacar, en la primera imagen de la izquierda, la diversidad de texturas aparentemente gráficas o digitales. En la imagen de la derecha, la ausencia de vitalidad de la mirada, al igual que inerte parece la ausencia de atmósfera y la carencia de saturación. Lo hiperreal se asocia al futuro y a la predominancia de lo virtual instalado en la realidad. Así, lo siniestro hiperreal, lejos de parecerse a los claroscuros destacados del gótico, se caracteriza por su sutileza, de tonalidades claras y apolíneas, de apariencia serena y quietud enigmática. Lo siniestro hiperreal es manso, iluminado, silente, pasivo y tendente a lo vacío u ordenado, a diferencia de lo siniestro expresionista, que incide en los recursos contrarios: agitación, contraste, vitalidad. Si en este último la ilusión de enajenación es móvil y vigorosa, en lo siniestro hiperreal la impresión de delirio se caracteriza por su amenaza inmóvil y enigmática, como si su congelación ocultara la *pulsión de muerte*, pero iluminada y camuflada en lo aparentemente cotidiano.

335 BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*, Op. cit. p. 10.



Erwin Olaf. *Keyhole, 3.* 2011



Loretta Lux. *Dorothea.* 2006



Erwin Olaf. Serie *Hotel Paris, Feline Portrait.* 2010



Erwin Olaf. Serie *Grief, Margaret Portrait.* 2007

La representación artística también simula una realidad a través de su representación. Pero, además, algunas obras escenifican realidades inexistentes, de modo que la escenificación, a modo de *Tableaux Vivant*, crea una ilusión de realidad a partir de una fantasía hecha carne. Concretamente se trataría de una forma de escenificación real de una imagen pictórica o ficticia de modo que se vuelve real sin dejar de lado la representación. En ocasiones estas escenificaciones parecen simulacros ya que imitan la realidad, haciéndose pasar por ella, siendo sólo representaciones y abriendo una siniestra brecha entre su artificiosidad o su pretensión de veracidad. Por lo tanto, creemos que la hiperrealidad se vincula también con la artificialidad de una simulación que aparenta realismo pero que, en distintos grados, puede evidenciar su carácter de simulacro. Para abordar esta cuestión describimos a continuación dos imágenes escénicas y narrativas de Gregory Crewdson y Cindy Sherman.

Como ejemplo, las escenografías de Gregory Crewdson son creadas en escenarios urbanos como el de la fotografía, donde se maneja una enorme infraestructura de iluminación y atrezzo para recrear esa ilusión de fantasía haciéndola parecer realidad. A partir de la representación fotográfica, la imagen vuelve a ser manipulada a través de técnicas de postproducción digital, adquiriendo un tratamiento pictórico mediante diversos filtros de color, etc. Vemos así que los límites entre realidad y fantasía se funden también con la ilusión de realidad fotográfica y/o pictórica.

En la fotografía de la página siguiente apreciamos cómo la luz tiene un carácter enigmático - por su tonalidad cálida y por su intensidad, que parece corresponder a un foco de luz artificial. Dicha luz incide en la figura, pero no coincide con el fondo. Observamos que la figura ostenta una mayor saturación cromática, de tonos cálidos. La intensidad exagerada del traje amarillo, contrastando con el fondo gris azulado, evidencian también esa artificiosidad. Así parece insinuarse una paradoja entre ser fotografiada desprevenida o “infraganti” o simularlo a través de una escenificación, como si la figura posara ante un telón. De hecho, la expresión corporal del personaje con la mirada intrigada y el gesto apretado de la boca puede resultar extraña. La incertidumbre se concentra entonces no sólo en lo que se oculta a nuestro saber (a dónde mira la figura), sino en la duda sobre si el gesto del personaje y su sensación de inquietud es “real” o si se trata de una simulación.

Pensamos al ver la imagen que nos recuerda a las mujeres rubias retratadas por Hitchcock, a menudo perseguidas por un personaje masculino. La duda de su veracidad o de la apariencia de simulación implicaría que la mujer conoce nuestra presencia como espectadores y nos desafía jugando a que creamos que la ignora. Sería cómplice del artificio de la representación provocando nuestra incertidumbre intelectual sobre la veracidad de lo presentado o la ficción de lo representado. La retratada es la artista Cindy Sherman, de modo que comprobamos que se trata de un siniestro simulacro donde la creadora se vuelve objeto representado de espectación, y donde lo representado se vuelve un doble artificio.



Gregory Crewdson. Serie *Dream House*, *Untitled (Sin título)*. 2002



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 74*. 1980

2.6.2.-3. DEVENIR - DESTINO

Lo siniestro se caracteriza en ocasiones por una sensación de destino prefigurado o predestinación nefasta contra la que no se puede escapar. Puede producir cierta impresión de inexorabilidad. Esto sucede en ocasiones mediante reiteraciones sucesivas de hechos o personajes que parecen anunciar un funesto desenlace. Por otro lado, en lo siniestro también se puede experimentar un grado de incertidumbre respecto al futuro o destino. Ambos conceptos, tanto *lo inexorable* como *lo incierto* se caracterizan por la falta de poder del sujeto de controlar lo que va a suceder. Por lo tanto, la sugestión del destino siniestro se caracteriza por experimentarse como algo incontrolado: evidencia la incapacidad del sujeto de gobernar su futuro pues los hechos escapan a su dominio. Lo inexorable es la certidumbre de un futuro trágico pero incontrolado. La incertidumbre por el futuro también implica descontrol.

El concepto de lo inexorable se funda en el principio de *fatalidad*. Se trata de una causalidad generalizada que no admite la existencia del azar y afirma que entre todos los hechos existen siempre relaciones directas, aun cuando éstas, por lo general, se nos escapen. El psicoanálisis reconoce precisamente ese mismo determinismo en el campo de la actividad psíquica, donde “no hay nada arbitrario, indeterminado”³³⁶.

Freud extrae la siguiente conclusión acerca de lo siniestro:

“Cuanto hoy nos parece siniestro evoca restos de una actividad psíquica inconsciente que está dominada por un automatismo o impulso de repetición compulsiva, que se sobrepone al principio del placer, que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoníaco, que se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño y que domina gran parte del psicoanálisis del neurótico. Se sentirá como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior”³³⁷.

Este impulso de repetición no es otra cosa que lo que describe como *la pulsión de muerte*, que ya hemos abordado con anterioridad. Por lo cual la relación o conexión entre la reiteración compulsiva y el destino es sin duda la muerte, quizá la única certeza que es inexorable.

Esta repetición involuntaria nos recuerda también al carácter siniestro de la epilepsia y la demencia, idea que abordábamos a propósito de Jentsch, quien aducía que tales fenómenos evocarían vagas nociones de procesos automáticos y mecánicos que se podrían ocultar bajo nuestro comportamiento habitual. Recordemos aquí por ejemplo el efecto siniestro que produce la repetición sucesiva de unas campanadas o el aterrador efecto reiterativo de un movimiento mecánico. De ahí la causa siniestra del automatismo. Freud denomina *compulsión*

336 FREUD, S. *Psicopatología de la vida cotidiana*. En Obras Completas. Op. cit. p. 260.

337 FREUD, S. *Lo siniestro*. CIX. Op. cit. p. 2496.

*de destino (Schicksalszwang)*³³⁸ a esta impresión de fatalidad que genera la repetición de lo semejante y que equipara al retorno involuntario a un mismo lugar. Lo describe el siguiente ejemplo:

“Situaciones que tienen en común el retorno involuntario a un mismo lugar producen la impresión de lo siniestro. Por ejemplo, cuando uno se pierde, sorprendido por la niebla en una montaña boscosa, y pese a sus esfuerzos por encontrar un camino marcado o conocido, vuelve varias veces al mismo lugar caracterizado por un aspecto determinado”³³⁹.

En estos casos, la sensación de destino viene acompañada por la incertidumbre espacial, por no saber de hecho dónde se halla uno. Se trataría de una suerte de incertidumbre laberíntica. No obstante, provocan la sensación de fatalidad situaciones que generan la idea de lo nefasto y lo ineludible, contradiciendo las leyes del azar. Por ejemplo, cuando en el mismo día se nos aparece un número determinado tantas veces que no pensamos que pueda deberse al mero azar. O lo que sería más siniestro, cuando el nombre de alguien, por ejemplo, es repetido ciertas veces y ello trae su repentina muerte. El sujeto percibe que es “perseguido por un destino maligno o poseído por alguna fuerza demoníaca”. La *compulsión de destino* (en latín *fatum*) viene a coincidir con la significación del término *pandeterminismo*: lo siniestro transgrede todas las leyes que rige el azar y presagia una muerte predestinada e inexorable: “Ningún azar abolirá el destino”³⁴⁰. Baudrillard explica que la *fatalidad* del destino se opone absolutamente a lo accidental, sin embargo nuestra versión del desorden aparente del mundo es preferentemente la del azar³⁴¹. El terreno de las supersticiones no son sino una creencia en dicho *pandeterminismo*.

Por otro lado, esta idea se vincula con lo que Breton denomina *azar objetivo*³⁴², puesto que coincide con la definición de Freud de lo *siniestro*: “Las coincidencias más notables del deseo y su cumplimiento, las recurrencias más misteriosas de experiencias similares, en un lugar o fecha particular [...]”³⁴³. El *azar objetivo* según Breton tiene dos aspectos relacionados, *el encuentro* y *la trouvaille* [lo encontrado], que define a la vez como “*fortuita*” (*imprevú*) y como “*predestinada*” (*déjà vu*). Recordamos que Freud describe dicho sentimiento de *déjà vu* para describir la familiar extrañeza que sugiere un determinado lugar o escena, provocando la sensación de lo siniestro. Remitiéndonos nuevamente a la idea de Breton, se trataría de un

338 FREUD, S. *Lo siniestro*. Op. cit. p. 2495.

339 *Ibidem*.

340 BAUDRILLARD, J. (1984). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama. p. 167.

341 BAUDRILLARD, J., Op. cit. p. 163.

342 Ver FOSTER, H. (2008). *Belleza Compulsiva*. Op. cit.

343 FREUD, S. *Lo siniestro*. CIX. Op. cit. p. 73.

encuentro paradójico: una reunión donde el objeto encontrado o *trouvaille* es un *objeto perdido* que es recuperado. Esta definición remite directamente a la idea freudiana del retorno de lo reprimido: algo familiar que se ha extrañado por medio de la represión y al activarse produce dicha ambivalencia. Según Breton, cada encuentro parece fortuito pero predestinado, determinado por circunstancias presentes pero gobernado, sin embargo, por “*alguna fuerza demoníaca actuante*”. Lo que viene a coincidir con el *Schicksalszwang* o *compulsión de destino*. Hal Foster plantea que esta búsqueda del objeto perdido es tan imposible como compulsiva: cada nuevo objeto no solamente es un sustituto del que se perdió, sino que este último es una fantasía, un simulacro³⁴⁴. Y dicha fantasía remite nuevamente a la idea de la resurrección del fantasma según Nicolas Abraham, pues el fantasma del inconsciente no está bien enterrado, y por eso *sale a la luz* como lo siniestro, cuyos temores y deseos ocultos emergen bajo formas artísticas que permiten dicha sublimación.

La fatalidad del destino incontrolado puede manifestarse como metáfora del descontrol ante los impulsos o deseos internos, descontrol que a la vez es secretamente deseado, y de ahí el poder de fascinación ambivalente que ejerce. Por ejemplo, a menudo sucede en ciertas narraciones que no podemos escapar a un destino que consiste en que vamos a matar a alguien. Nos preocupa que no podamos escapar a nuestros deseos más terribles que quizá sean los que verdaderamente motivan y deciden nuestro destino. En relación a este tipo de historias, Eugenio Trías sostiene apoyándose en la idea de Freud, que el principio de catarsis de la tragedia griega subyace o está implícito en estas historias. El destino ineludible es la culminación fatal de unos personajes que se dejan llevar por la realización de sus deseos. Existiría un principio de exorcización en la historia, en tanto que el espectador se identifica con el protagonista. Éste puede satisfacer sus deseos ocultos, experimentándolos en un plano ficcional. No obstante, esta acción desencadena a su vez una serie de consecuencias fatales – en la historia- de las cuales el espectador queda excluido. Por lo tanto puede calmar o educar estos impulsos. Ejemplos de ello son, entre muchos otros, los mitos citados de Edipo, Pigmalión o Ícaro.

Más allá de la tragedia griega, la fatalidad del destino ha sido un tema recurrente también en la literatura romántica. El choque entre la realidad imperante y los deseos profundos producen una angustia que impregna las páginas de muchas de dichas narraciones, que culminan en el suicidio³⁴⁵. Recordamos asimismo cómo la repetición del arenero impulsa a Nataniel a acabar con su vida. Este aparece como anunciador de muerte a la manera de un doble primitivo siniestro. El *Werther* de Goethe, también El *Horla* de Guy de Maupassant (Francia 1850-1893)

344 FOSTER, H., Op. cit. p. 84.

345 Sobre el suicidio en la literatura fantástica véase Émile Durkheim “El suicidio”, Losada, Madrid, 2004; “Ruy Burgos-Lovève, “El suicidio en los inicios de la ciencia ficción”. Pascual Riesco Chueca “En los bordes del abismo: muerte trágica en el Clasicismo y Romanticismo alemán. Este artículo indaga en los más profundos subterráneos de la literatura alemana de la época. Siendo conscientes de que dejaríamos de lado muchas referencias en torno al tema del suicidio citamos sólo algunas que consideramos significativas.

son ejemplos paradigmáticos de la fatalidad que conduce al suicidio: En *El Horla*, el protagonista siente la presencia de un ente que recibe dicho nombre, que va introduciéndose en su vida de forma velada e intangible, hasta ser poseído por la criatura, quien gobierna todas sus acciones e incluso sus pensamientos, y de este modo le lleva al suicidio.

Entre las adaptaciones de este tema en el cine, podríamos destacar, entre las múltiples referencias, dos que consideramos magistralmente siniestras: por un lado, *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, que bebe de la influencia romántica de *El hombre de la arena*, con su amada ilusoria, el desdoblamiento y la atracción nefasta por la caída inexorable. La compulsión a la repetición, también denominada por Trías como “hado aciago” conduce en “*Vértigo*” a la impresión de lo siniestro a través de la repetición inexorable del deseo prohibido. Trías argumenta la ligazón entre *Vértigo* y *El hombre de la arena*: sobreviene por primera vez con la caída del policía al que Scottie, el protagonista, no consigue salvar; se repite con el suicidio de Madeleine, de quien Scottie se enamora obsesivamente, que vuelve a repetirse finalmente, con el suicidio de Juddy, doble de Madeleine, -como Clara y Olimpia de Hoffmann son ambas la misma- y de forma análoga a la escena final de Nataniel y Clara en la torre.

En la película se encadenan distintos elementos formales como agujeros, el colgante, perspectivas pronunciadas y espirales -como en el moño del cuadro- que activan la fobia del protagonista, conectando el encuentro inesperado y aparentemente fortuito de esos elementos con el terror psicológico del protagonista, prefigurándose como siniestras señales del destino. Abajo, el vértigo se representa inundado de rojo, evidenciando el efecto abisal mediante una espiral vaporosa interrumpida por un asterisco de líneas oscuras y punzantes que subrayan la profundidad. Abajo otra escena del imaginario del protagonista proyecta su sombra abocada a la caída inexorable, teñida también de rojo con sus connotaciones violentas y pasionales.



Fotogramas de *Vértigo*, dirigida por Alfred Hitchcock en EEUU, en 1958.

La película coincide con la idea freudiana del retorno de lo reprimido, en tanto que lo familiar se extraña por medio de la represión y, al activarse, produce ambivalencia. En concordancia con la idea de Breton, cada uno de dichos encuentros visuales del protagonista parece fortuito pero predestinado, determinado por circunstancias presentes, pero gobernado, sin embargo, por “*alguna fuerza demoníaca actuante*”. La señal siniestra del deseo prohibido no es otra cosa que la mujer, que conforma en *Vértigo* una sucesiva cadena de reiteraciones. Lo que

Scottie fantasea, como dice Hitchcock, es “hacer el amor a una muerta”. Con *Vértigo* hemos introducido la figura femenina como señal de la pulsión de muerte, tema al que daremos continuidad en el capítulo 3, en las figuras de la misoginia, a propósito de la presunta necrofilia que parece ocultarse, en ocasiones, tras dicha siniestra impresión.

Destacamos también como ejemplo la posterior aportación del director Roman Polanski “*El Quimérico Inquilino*” (1976) donde el protagonista alquila un apartamento en el que la antigua inquilina acababa de suicidarse. Este hecho traumático con el que comienza la película se apodera del protagonista, quien siente que los sospechosos vecinos le están empujando a dicho desenlace nuevamente. Por las noches, dueño de su delirio, el protagonista se transfigura en mujer, repitiendo la escena de la inquilina anterior o desvelando un presunto deseo oculto, quizá relacionado con su propia sexualidad. En la imagen inferior podemos ver cómo los delirios del protagonista se mezclan con la realidad, implicando al espectador a través de una mirada subjetiva, de modo que vivimos en primera persona la visión enajenada del inquilino, que experimenta una siniestra sensación de manía persecutoria: los vecinos lo alientan para que se precipite al abismo.



Fotograma de *Le Locataire* (El Quimérico Inquilino), dirigida y protagonizada por Roman Polanski en Francia, en 1976.

Este fotograma de la película deja constancia de la influencia del relato de Hoffmann en la creación de personajes siniestros cuya enajenación se ve desbordada por un final infeliz. En esta imagen el guiño a *El hombre de la arena* parece evidente además por la alusión a los prismáticos que se observan en la figura de la derecha. La perspectiva en picado nos sitúa en la posición del sujeto que a punto está de verse abocado al suicidio.

CAPÍTULO 3. LO SINIESTRO FEMENINO

3.-1. LA FEMINIDAD EN CLAVE DE NEGATIVIDAD

GENERALIDADES

“Hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer”.

PITÁGORAS

El capítulo de lo siniestro se inauguraba con el reconocimiento de una cierta inclinación a transgredir el orden estético ya desde la época clásica. Nos referíamos en concreto a la tendencia dionisiaca inspirada en el deleite de lo desmesurado y caótico. Aunque lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* sean dos conceptos estéticos, el primero asociado a lo bello y al atractivo equilibrado, y el segundo a lo atractivo como deseo, vicio y transgresión, existe cierta correspondencia entre el criterio estético del equilibrio y el orden del pensamiento racional, aunque en lo estético siempre interviene la sensibilidad y la emoción. Esta dicotomía entre el orden de la razón clásica y la tendencia hacia el caos y sus abismos insondables constituye la contradicción originaria, cuya tensión subyace en general a la cultura de todos los tiempos. Al fin y al cabo, es lícito reconocer que la historia humana ha demostrado una lucha persistente entre la razón y los impulsos inconscientes. Este duelo se aprecia con especial relevancia en la mitología y en general en la representación artística, posiblemente debido a su carácter ficcional y a su relativa impunidad, permisiva en la sublimación de dicho conflicto. Por otro lado, esa tendencia hacia el *Ello*, o hacia lo dionisiaco, si bien atañe a todo ser humano, es encarnada ya desde la mitología grecorromana a menudo por figuras femeninas como las Bacantes, adoradoras de Baco, las Empusas, las Sirenas, Esfinges, Lamias, etc. un sinfín de tipos de mujer de temible sensualidad y poder que tendrán su continuidad en la representación occidental de los últimos siglos.

A propósito de lo siniestro exponíamos también cómo en la propia doctrina judeocristiana subyace dicho principio dicotómico: el bien se asocia a Dios y al espíritu pero el Mal, sin embargo, implica el pecado carnal: primera aproximación a la negativización de la mujer. Y dicha vinculación nos remite nuevamente a la mitología griega con *Pandora*, la primera mujer responsable del mal en los hombres, y de nuevo en la religión judeocristiana la tendencia a lo dionisiaco la va a encarnar la misma feminidad. Las sagradas escrituras revelan cómo el carácter equilibrado, apolíneo, le es asignado al hombre -hecho a imagen y semejanza de Dios-, y la parte pecaminosa, relacionada con tendencias dionisiacas corresponde en mayor medida a la mujer, pues es a ella a quien se culpa de tentar al pecado carnal. Recordamos que *Lilith*, como *Pandora*,

sería la primera mujer, creada de igual manera que Adán, con la única diferencia de que ella no nace como Adán del polvo puro, sino que es creada a base de excrementos y otras impurezas. *Lilith* será la primera diablesa al rebelarse contra Dios en respuesta al sometimiento sexual impuesto por Adán. Se convierte así en la primera pecadora, fugitiva del paraíso, y se refugia en el Mar Rojo de donde provendrán después, según el antiguo testamento, los diversos seres demoníacos por influencia de ésta. Después de *Lilith* la causa del pecado recae en *Eva* y, de este modo, el poder religioso relega a la mujer pecadora al castigo y a la mujer real a la sumisión del hombre. Aunque en esta inercia de ambivalencias no falta *María*, La Virgen, encarnación del *Superyó* femenino y ejemplo del bien en la moral católica, símbolo de la maternidad pura. Por lo tanto, vemos cómo la dualidad original entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre el *eros* y los *instintos de destrucción*; entre el *Ello* y el *Superyó*, se manifiesta en la teología judeocristiana a través de la dicotomía *bien-mal, cielo-infierno; hombre y mujer; mujer santa y devota-mujer pecadora y bruja*.

Lilith, por lo tanto, será la madre de la negativización de la mujer en la cultura cristiana occidental. Es hermana de los diversos arquetipos femeninos heredados de la mitología griega como los recién citados. Partiendo de este legado cultural, la mujer ha sido representada en los márgenes del arte fundamentalmente como objeto sexual, estético o enigmático; y cuando ha sido representada con autonomía propia ha sido, por lo general, de una forma oscura y temible. Surge así el arquetipo de la *femme fatale*, descendiente de aquellas temibles tejedoras del destino entre las que podemos destacar a la Esfinge, ícubo femenino que abraza matando y cuya fuerza estriba en su saber enigmático; las Sirenas, deidades marinas que hechizan con sus cantos pero que parecen simbolizar lo inferior de la mujer a través de sus extremidades monstruosas como ave y pez; las Lamias griegas, símbolo de los celos de la mujer sin hijos; las Estriges, pajarracas antecesoras de las vampiras que chupan la sangre de los muchachos y les arrancan las entrañas; las Serpientes, génesis del pecado; las Amazonas, pueblo legendario de mujeres guerreras que se unen solo con extranjeros a quienes matan tras ser fecundadas; y las *Bacantes*, mujeres lascivas, atroces, enamoradas de Dionisos o Baco, entregadas al culto orgiástico, seres entre lo humano y lo animal devoradoras de hombres, niños y fieras.

Dada la amplitud del tema, trazaremos únicamente un recorrido introductorio por la representación negativa de la feminidad. Abordaremos así las diversas *figuras de la misoginia* más destacadas en el arte de los últimos siglos, que han encarnado los miedos y deseos temidos del hombre, para detenernos después en el análisis de la feminidad específicamente siniestra. Anticipamos aquí que, en ese sentido, las mujeres caracterizadas por su acción y autonomía perversa, como las *femmes fatales* son sólo una cara de la representación de la feminidad en clave negativa. La otra cara, la cara zurda o siniestra, será la que se distingue por su inmovilidad enigmática de apariencia inerte: nos referimos a las figuras estáticas, mecánicas, articuladas y espectrales que han encarnado los miedos temidos y secretamente

deseados de la masculinidad -especialmente en el Romanticismo- que han sobrevivido hasta hoy, quizá porque no han llegado nunca a rebelarse contra la imaginación masculina.

Veremos cómo esas siniestras mujeres “sin carne” y de dudosa alma materializan algunos sueños perversos, compulsivamente reiterados. Sin embargo, la vinculación de lo siniestro no se agota con las manifestaciones de la misoginia. Al contrario, la participación activa de la feminidad en su relación con lo siniestro motivará la contrapartida. Del mismo modo que en el Romanticismo se produce una inclinación hacia la sublimación de pulsiones contradictorias a través de la representación ambivalente y siniestra de la feminidad, la mujer, desde su aceptación en la creación artística, manifestará igualmente sus impulsos en los márgenes de la creación artística. La diferencia es que parte ya de un imaginario de fantasmas femeninos heredados con los que se identifica sólo parcialmente, y esa *extraña familiaridad* mezclada con el artificio de la representación, constituye uno de sus rasgos más característicos, que no sólo derivará en expresiones siniestras sino también irónicas y sarcásticas, como recurso expresivo para clamar una rebelión a dicha misoginia de manera crítica y/o sublimatoria.

Antes de llegar a este punto partiremos, empero, de algunas claves conceptuales y temáticas que nos ofrece la literatura popular sobre la feminidad. Si bien se reflejan simbólicamente tramas gestadas en sociedades patriarcales, estos relatos contienen de manera simbólica diversos conflictos humanos que no han variado significativamente en el inconsciente de las sucesivas generaciones. En consecuencia, las figuraciones femeninas simbolizan aquellos rasgos más significativos atribuidos a la feminidad, heredados del inconsciente colectivo desde tiempos inmemoriales y condensados en su mínima pero más duradera expresión. Por ello, los caracteres de los personajes (también los femeninos) serán universales y descritos mediante hipérbolos. Es decir, de acuerdo con el principio dicotómico que rige en las leyendas y relatos populares, los personajes femeninos serán exageradamente buenos o desmesuradamente malos. Destacaremos de los cuentos más extendidos los arquetipos femeninos más destacados y los valores que les caracterizan (la heroína, la princesa, la madre buena, la bruja o madrastra) y una serie de motivos siniestros vinculados a la feminidad (la voracidad, el desentrañamiento de lo oculto, la transfiguración etc.). No eludiremos que dichas figuras y motivos descienden de épocas en las que la mujer estaba supeditada al hombre, por lo que no podemos hablar de ellas como proyecciones de un inconsciente propiamente femenino, sino como contenidos de un legado cultural que ha sobrevivido durante siglos, y por lo tanto, susceptible de significar y ser sometido a análisis. Por ello, veremos de qué manera trasciende dicho legado simbólico del imaginario colectivo, y en qué medida son reformuladas dichas representaciones femeninas en el dominio de la creación artística, especialmente desde la creación siniestra de mujeres artistas. Por lo tanto, el capítulo se fracciona en las siguientes partes:

Primero abordaremos los contenidos inconscientes más significativos que subyacen a la ligazón de lo siniestro con lo femenino. Partiremos del enfoque freudiano, especialmente volcado en la especificidad de la sexualidad femenina, y en su presumible repercusión en la

psicología y conducta femeninas. Asimismo, recogeremos las ideas arquetípicas de lo femenino propuestas por la escuela de Jung para aplicarlas al estudio de los tipos femeninos en los cuentos populares. Segundo, esclareceremos una serie de arquetipos femeninos y temas siniestros en la literatura popular asociados a la feminidad apoyados fundamentalmente en la investigación realizada por M. L. Von Franz. Tercero, trazaremos un recorrido de antecedentes de la representación de la feminidad en clave de negatividad. Diferenciaremos dentro del espectro de *las figuras de la misoginia* (figuras objeto) entre las que se caracterizan por la acción de las regidas por su inacción. El capítulo finaliza con una clasificación tipológica de roles familiares y del entorno cercano en la representación siniestra de la feminidad, que es especialmente acusada en el género cinematográfico de terror.

3.-2. LA DIMENSIÓN INCONSCIENTE DE LO SINIESTRO FEMENINO: CLAVES CONCEPTUALES

La idea de feminidad que ha perdurado hasta hoy está edificada, fundamentalmente, sobre unos cimientos conceptuales que arraigan en una notable misoginia. La sumisión y la pasividad se han asumido históricamente como rasgos inherentes a la feminidad, es decir, como atributos específicamente femeninos. En consecuencia, las manifestaciones culturales y artísticas han sido, en su mayoría, un reflejo de tales concepciones sobre la naturaleza de la feminidad, determinada fundamentalmente por tres aspectos: su supeditación al género masculino, una inquisitiva represión sexual, y la ausencia total o parcial de autonomía y poder. Tal y como señala Bram Dijkstra, la iconografía artística femenina derivó en una “guerra contra la mujer librada en el campo de batalla de las palabras y las imágenes”³⁴⁶. Es notoria también, entre otras manifestaciones culturales, la repercusión de los mitos y cuentos populares en la conceptualización y estandarización de roles masculino y femenino, donde el primero se asocia, por lo general, a valores como acción y poder, y el segundo a la pasividad y vulnerabilidad. Pero estos conceptos, regidos por una lógica de oposición, no sólo proceden de la mentalidad masculina sino que las mujeres también han participado de dicho pensamiento, incluso llegando a hacer de sí mismas el fetiche de la imaginación masculina, aceptando, defendiendo y transmitiendo los valores mencionados. Lo que, a todas luces cabe concluir, es que dicha subordinación histórica de la mujer “convierte a su propia realidad inconsciente y sociocultural en una realidad parcial y limitada, que no proviene de la imaginación femenina sino de la imaginación masculina respecto a la feminidad”(Dijkstra).

346 DIJKSTRA, B. (1994) *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

Sobre la herencia de esta base conceptual, la aportación del psicoanálisis a las puertas del siglo XX -coincidente con los primeros movimientos feministas y sufragistas- no contribuye a desestimar dicha conceptualización de la naturaleza de la feminidad, sino que, en cierta medida, conduce a reforzarlo alegando en la mujer una pasividad natural –biológica-determinada por el rol pasivo de su sexualidad. Esta es concretamente la aportación freudiana cuya razón se halla, según el autor, en la represión sexual femenina, propiciada por la envidia que ejerce la ausencia fálica en la mujer. La represión y su consiguiente pasividad son, a decir de Freud, *necesarias*³⁴⁷ para el desarrollo de la sexualidad femenina, pero, por otro lado, activan las tendencias destructivas propiamente femeninas como la rivalidad, envidia, cólera etc. Según la teoría freudiana, esta represión sexual es afianzada por el vínculo materno, transmitiéndose de generación en generación, de manera que la madre sería la primera “represora” a los ojos de las niñas. El fin último de dicha represión tendría como objetivo, según su hipótesis, fortalecer el *Superyó* femenino, al parecer más debilitado que el masculino. Quizá es por esta cuestión que Freud alegara la idea de la debilidad del *Superyó* femenino: “Esta reconoce el hecho de su castración, y con ello también la superioridad del hombre y su propia inferioridad; pero se rebela asimismo contra este desagradable estado de las cosas”³⁴⁸. Pero, más allá de la teoría freudiana, existe en la entrada del nuevo siglo una fuerte pretensión de dotar a dicha misoginia de una base argumental de carácter biológico o científico. Las ideas de Freud pertenecen a un contexto sociocultural en que la mujer y su propia psicología constituyen un claro enigma. Sus ideas no revisten de una mayor misoginia que otros autores coetáneos. Al contrario, Freud demuestra ser consciente de la importancia que la cultura había ejercido en dicho obscurantismo en torno a la feminidad y, asimismo, en la configuración de su rol de supeditación.

De cualquier modo, la tesis de Freud defiende firmemente la importancia de la sexualidad en la vida anímica inconsciente de ambos sexos. Sin embargo, para su famoso discípulo C. Gustav Jung³⁴⁹, la teoría freudiana de la libido sexual es restrictiva e incompleta. Jung comprende la libido como el *conjunto de energía vital indiferenciada* (concepto que toma de Enrí Bergson), que contiene entre otras motivaciones a la sexual. A grandes rasgos, según su teoría la mente se regula por la “*individuación*” o síntesis de polaridades de fuerzas conscientes e inconscientes. Además del inconsciente individual, la famosa tesis de Jung defiende fundamentalmente la idea y transmisión generacional de un *inconsciente colectivo* o universal,

347 para favorecer el desplazamiento del placer sexual del exterior hacia la vagina.

348 FREUD, S., *Sobre la sexualidad femenina*. En O. C. Op. cit. p. 3080.

349 Carl Gustav Jung nace en Suiza en 1875 y muere en 1961. Tras licenciarse en medicina trabaja como ayudante del psiquiatra Eugen Bleuler -pionero en la investigación sobre la esquizofrenia- en la clínica Burgholzli de Zurich. A través de Bleuler Jung conoce a Freud, con quien colabora en la investigación psicoanalítica mediante sus estudios sobre las asociaciones de palabras en pacientes esquizofrénicos. Llega a presidir la Asociación Psicoanalítica desde su fundación, hasta que su disparidad conceptual respecto de la teoría del inconsciente en Freud le lleva a abandonar y a proseguir sus estudios en solitario.

que contendría el conjunto de la herencia espiritual de la evolución de la humanidad. Jung distingue en dicha herencia simbólica unas ideas o imágenes arquetípicas inconscientes de lo femenino y lo masculino denominados *ánima* y *ánimus*, que se regularían en cada individuo a través de la individuación, alcanzando la síntesis o el equilibrio necesario para su bienestar psíquico. Según su concepción, el *ánima* se constituye por los aspectos femeninos inconscientes heredados de todo hombre, mientras que se denomina *ánimus* a los aspectos masculinos inconscientes del conjunto de la mujer. Esta idea de Jung de la promiscuidad entre las esferas masculina y femenina constituye para nosotros una clave conceptual fundamental, puesto que puede atribuirse al estudio de ambas figuras, superando la ecuación previamente asociada a ambos géneros.

Poco o nada se conoce de la existencia de un inconsciente verdaderamente femenino, puesto que los patrones conceptuales femeninos -o "ánimas" masculinas- han condicionado hasta tal punto la conformación de la identidad femenina como género -donde se incluyen valores y pautas de conducta-, que difícilmente podría diferenciarse una tendencia inconsciente exclusivamente femenina, desvinculada de la citada herencia conceptual. La verdadera dimensión inconsciente de la feminidad (si como tal existiera) parece constituir un enigma. Quizá de ahí proceda su potencialidad siniestra, tanto de manera subjetiva -en tanto desconocimiento de su propio inconsciente- como de forma exteriorizada: la figura femenina como objeto siniestro. Pese a ello, sabemos que no se diferencia tanto del inconsciente masculino: las pulsiones sexuales y destructivas atañen a ambos sexos, y se genera en ellos la misma ambivalencia afectiva de lo siniestro.

A continuación haremos un recorrido por algunas teorías y conceptos más relevantes sobre presuntas pulsiones inconscientes de la feminidad. Haremos especial mención a las revolucionarias aunque comprometedoras teorías de Freud y de Jung, en tanto que pioneras e influyentes en las posteriores teorías de la feminidad. Las ideas de Freud vinculan estrechamente la conformación y desarrollo sexuales con una configuración psicológica, de modo que justificaría por esta vía el rol femenino pasivo desempeñado tradicionalmente. Veremos la importancia y contenidos que atribuye al *ello* y al *Superyó* femenino, y abordaremos la cuestión de la rivalidad edípica. Las ideas de Jung en las que nos apoyaremos -especialmente también desde los estudios de Marie Louise Von Franz- se concentran en la dialéctica entre los conceptos femenino de *ánima* y masculino de *ánimus*. Aplicaremos estos conceptos en el estudio de los personajes femeninos y tramas siniestras de los cuentos populares con el propósito de establecer paralelismos entre éstas configuraciones y las representaciones femeninas siniestras de la creación contemporánea.

3.2.-1. DESDE EL ENFOQUE DEL PSICOANÁLISIS (S. FREUD)

Conviene destacar que Freud, en el desarrollo de su obra, expone sus teorías sobre la sexualidad femenina a modo de especulación, sin atribuirles respuestas ni conclusiones definitivas. El autor sostiene que las niñas, al percibir la diferencia sexual anatómica, se sienten en inferioridad de condiciones y por ello se origina la envidia del pene. En cambio los niños, al verlas a ellas y percibir su falta, tienden a menospreciar al sexo contrario. Otra teoría que se mantiene a lo largo de su obra es considerar necesaria la represión de la masculinidad en la mujer, es decir, la iniciativa hacia la acción en la sexualidad. Según Freud, ello va a posibilitar el cambio de zona erógena del clítoris a la vagina.

Inicialmente formula como propiedades anímicas de la feminidad: la pusilanimidad, la timidez, y la necesidad de enseñanza y ayuda; propiedades que en el transcurso de su obra se enlazan a lo que considera característico de la feminidad: preferencia de fines pasivos, necesidad de ser amada, estimación de sus atractivos como compensación de su inferioridad sexual, pudor que encubre la defectuosidad de sus genitales, escaso sentido de la justicia, mayores niveles de envidia y celos que en los hombres originados de la envidia fálica, debilidad en los intereses sociales y poca capacidad de sublimación. Para Freud la mujer surge en tanto reprime su sexualidad masculina y transfiere su excitabilidad del clítoris a la vagina, proceso represivo que refuerza las inhibiciones sexuales que son: el asco, la compasión y la vergüenza, dando así origen a las citadas reacciones característicamente femeninas: celos, envidia y rivalidad. En la mujer, además, sostiene que es necesario el cambio de objeto amoroso de la madre al padre para lograr la verdadera feminidad. La niña se desplazaría así de la madre preedípica al padre, quien tendría la capacidad de darle un hijo. La niña se ubica en una posición donde espera algo que se le debe dar. El hecho de esperar algo del otro deja a la mujer en una posición de dependencia y subordinación³⁵⁰.

LA PASIVIDAD FEMENINA

La *actividad-pasividad* es uno de los pares antitéticos fundamentales en la vida psíquica. *La oposición activo-pasivo figuraría en primer lugar con respecto a oposiciones ulteriores en las cuales viene a integrarse aquélla: fálico-castrado y masculino-femenino*³⁵¹. Vemos así como se establece una relación simétrica de oposición entre masculino-activo versus femenino-pasivo. Freud asocia la pasividad a la feminidad, alegando que se debe a su pasivo cometido en la función sexual. La pasividad adquiere connotaciones negativas asociadas a la subordinación.

350 FREUD, S. *Sobre la sexualidad femenina*. En O.C. Op. cit. pp. 3077-3089

351 LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J. B. *Diccionario de psicoanálisis*. Op. cit. p. 8.

Por otro lado, recordamos que la pulsión que se opone al impulso vital -la denominada pulsión de muerte o destrucción- se caracteriza por su pasividad, es decir, por el retroceso a un estado inorgánico, inmóvil, inerte. En su obra *Análisis terminable e interminable* (1937), Freud se refiere a que en los seres humanos hay un general repudio o desautorización de la feminidad. El autor sostiene que la labor analítica muestra cómo las mujeres, a nivel inconsciente, tienen la aspiración de poseer un órgano genital masculino y los hombres luchan contra su actitud pasiva (femenina) frente a otro varón. Por su aspiración a la masculinidad, la actitud pasiva presupondría una aceptación de la castración, tendencia que se encontraría enérgicamente reprimida. Freud conjetura que la pasividad de la función sexual se extrapola a otras esferas de la vida y por eso la mujer asume una conducta pasiva y aspira a metas pasivas; reconoce asimismo que en ello es significativa la influencia de las normas sociales. Partiendo de estos apuntes, podría conjeturarse, que la pasividad puede implicar también ambivalente hostilidad, puesto que dicha inacción es conceptuada negativamente sustentando uno de los principios o motivos de la misoginia masculina asociables a la pulsión de destrucción, por lo tanto a una temible amenaza. Dicha pasividad, tradicionalmente extendida como virtud femenina porque implica sumisión, no quedaría exenta paradójicamente de un cariz inquietante y amenazante derivado de dicha conceptualización negativa, que se vería incrementada a principios del siglo XX por la amenaza de sublevación de su condición de inferioridad. De ahí la inquietud siniestra que emanaría de la pasividad femenina.

REPRESIÓN, MASOQUISMO Y SUPERYÓ FEMENINO

Uno de los temas más polémicos de la teoría freudiana con respecto a su visión sobre la mujer, es su planteamiento sobre el *Superyó* femenino y la hostilidad de la mujer hacia la cultura. Para conjeturar esto, Freud plantea que la niña acepta la castración como un hecho consumado, mientras que el varón tiene miedo de tal posibilidad. La desaparición del miedo a la castración en la niña va a incluir en la formación del *Superyó*, que en el caso de la niña no alcanza según Freud la robustez y la independencia que la confieren su valor cultural. Por lo cual Freud plantea que el *Superyó* masculino actúa más notablemente como internalización de la instancia paterna, influyendo en el sujeto como conciencia moral y posibilitando su inclusión en la comunidad cultural.

Freud plantea en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis* (1933), que el masoquismo es auténticamente femenino. El sojuzgamiento de la agresión que está prescrito en la mujer y socialmente impuesto, favorece el desarrollo en aquella de impulsos masoquistas, los cuales logran vincular eróticamente las tendencias destructoras orientadas hacia el interior. De lo anterior se puede deducir que las llamadas tendencias masoquistas en las mujeres tienen que ver con los condicionamientos socioculturales impuestos a las mujeres, de responder a un ideal de ser mujeres como buenas madres, esposas, hijas: estar en función y sacrificarse por los otros. En ese sentido, no parece fortuita la equiparación que se hace de la

maternidad con el martirio, como uno de los ejes estructurantes de la ideología judeocristiana. Sibila Aleramo, escritora italiana, lo formula así: “¿por qué adoramos en la maternidad el sacrificio? De madre a hija, durante siglos, se transmite la servidumbre”³⁵².

LA RIVALIDAD EDÍPICA FEMENINA

A decir de Freud, se produce un aflojamiento de los lazos amorosos hacia la madre por haberla traído al mundo sin pene, trocándose así el amor en hostilidad. La hostilidad en la niña hacia su madre no es una consecuencia implícita del complejo edípico, sino que se origina en el complejo de castración.

En los textos *Un caso de Paranoia* (1915) y *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina* (1920) Freud escribe sobre la existencia de una rivalidad entre madre e hija que se gesta desde un “tiempo primordial”. En el primer texto Freud expone que es la madre quien inhibe o pone en suspenso la sexualidad de la hija, y lo hace porque la madre posee poderosas motivaciones inconscientes originadas desde su infancia. Esto no sólo es (era) aceptado socialmente, sino que tiende a transmitirse de generación en generación. Es a la hija a quien le corresponde tomar una posición frente a la vivencia de su sexualidad, bien sea por la vía de la permisión o de la denegación de su goce sexual.

“Cuando la madre inhibe o pone en suspenso la afirmación sexual de la hija, cumple una función normal que está prefigurada por vínculos de la infancia, posee poderosas motivaciones inconscientes y ha recibido la sanción de la sociedad. Es asunto de la hija desasirse de esta influencia y decidirse, sobre la base de una motivación racional más amplia, por cierto grado de permisión o de denegación del goce sexual. Si en el intento de alcanzar esa liberación contrae una neurosis (...) las manifestaciones de la reacción neurótica no están determinadas por el vínculo presente con la madre actual sino por los vínculos infantiles con la imagen materna del tiempo primordial”³⁵³.

Freud plantea que la fase de vinculación materna tiene una relación con la histeria y la paranoia en la mujer. En esta entidad se encuentra, al parecer, el temor imaginario a ser muerta o devorada por la madre. El resentimiento por habersele impedido la libre actividad sexual tiene una influencia en el desprendimiento de la madre. Como consecuencia de dicha prohibición se genera en la hija: el alejamiento de la masturbación clitorídea; que sería una práctica ligada a su vínculo contra la madre y a su posición masculina y activa. El objeto original de la actividad clitoridiana es la madre. Para Freud en este momento sobreviene en la niña,

352 Citada por Marta Lamas en su texto *El debate político en torno al género*, 1996.

353 FREUD, S. *Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica*, Op. cit, tomo XIV. p. 267.

generalmente, una contracorriente opuesta a la masturbación, como un preanuncio de aquella oleada represiva que en la pubertad eliminará gran parte de su sexualidad masculina. Además, dicha masturbación a decir de Freud le recordará la castración. Así, el paso hacia el objeto padre se dará con el apoyo de las aspiraciones pasivas.

En el texto *Sobre la sexualidad femenina* (1931) expone sus descubrimientos sobre las relaciones preedípicas de la niña con la madre, las mociones activas hacia la madre y sobre la feminidad en general, y desarrolla las vías que se derivan del complejo de castración. Se entiende por fase preedípica precisamente a este apego de los niños de ambos sexos por su madre. Según Freud, el descubrimiento de la diferencia sexual anatómica es el punto clave para la construcción de la feminidad. Cuando la niña descubre dicha diferencia puede aceptar que no posee un pene, e imaginarse como ser en falta, o rebelarse ante tal percepción e imaginar que su cuerpo sí lo tiene. Aceptar la falta lleva consigo cambiar de zona erógena – del clítoris a la vagina-, y cambiar su objeto amoroso, pasar de su madre al padre. Por lo tanto, la evolución que transforma a la niña en mujer es mucho más ardua pues abarca dos tareas a las que no se ve abocado el hombre: cambio de objeto amoroso y cambio de zona libidinal. Este aceptar o no aceptar la falta y la forma en que lo vivencia la niña, es lo que se denomina complejo de castración en la mujer.

Las primeras vivencias de los niños de ambos sexos en la relación con su madre es de carácter pasivo: lo amamantan, lo alimentan, lo limpian etc. Parte de la libido del sujeto permanecerá adherida a estas experiencias, ya que el niño obtiene placer de esta relación; por ello el niño pasará a intentar reproducir estas satisfacciones por medio de su actividad. Por eso convierte a la madre en objeto adoptando frente a ella el papel de sujeto activo. En la niña posteriormente, la actividad hacia la madre se manifiesta con aspiraciones orales y sádicas que van a ser reprimidas, lo que genera en ella una angustia de ser asesinada o devorada por la madre. Angustia que se articula, según Freud, a la hostilidad inconsciente de la madre, sentida por la niña, provocando un deseo de muerte hacia aquélla. Este momento es fuertemente reprimido y durante el proceso analítico emerge a través de una transferencia al padre.

Como conclusión a lo expuesto cabe destacar que los datos más interesantes que nos aportan las teorías de Freud no se refieren al análisis puramente psicológico de la condición femenina. Podemos interpretar que Freud estudia la psicología de mujeres condicionadas por una sociedad, por unas familias regidas por unos valores represores respecto a su sexualidad, y que el mismo Freud estaba también condicionado por dicho enfoque. En definitiva pensamos que la sexualidad femenina, sus pulsiones inconscientes y su desarrollo emocional, depende más de factores familiares y culturales que de un origen genético específico y común a todas las mujeres. A partir de ahí, las observaciones de Freud nos pueden interesar, en parte, porque ayudan a comprender el bagaje psicológico que la cultura y la historia han ejercido sobre la condición femenina. Podemos concluir también que la represión y los condicionamientos

impuestos por la sociedad han conducido a que la propia realidad psíquica de la feminidad se constituya como una realidad parcial y limitada, por lo tanto también podría ser calificada de enigmática. Esta condición nos permite destacar la potencialidad de lo femenino como agente siniestro, ya que, si bien la mujer ha sido y es un sujeto conocido y familiar en el entorno doméstico y cotidiano, ese desconocimiento parcial de su verdadera esencia -ajena a las restricciones sociales- puede constituir un enigma. Su presunta amenaza de revelación puede presumirse como siniestra.

3.2.-2. DESDE EL ENFOQUE DE LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA (C.G. JUNG)

Pese a la tendencia a definirse por la condición del género, la realidad psíquica de los individuos parece indicar un carácter andrógino en tanto es presumible la fusión de una imagen femenina y masculina interna que conformaría también la totalidad de la identidad. Esta es la idea que defiende Jung bajo la denominación de los conceptos *ánima* y *ánimus*. La teoría de Jung sostiene que el *ánima* es la imagen arquetípica de lo femenino que existiría en la psique de los hombres y que éstos proyectarían en las mujeres; el *ánimus* sería la imagen arquetípica de lo masculino que estaría presente en las mujeres y que sería proyectada en los hombres.

ÁNIMA

Jung postula que el *ánima* se asocia usualmente con una emocionalidad profunda y con la fuerza de la vida y la naturaleza. La figura *ánima* no sería una representación de una mujer concreta, sino que se trataría de unos tipos de imágenes arquetípicas que encarnarían fantasías revestidas de necesidades y experiencias de naturaleza emocional. Según Jung, el *ánima* sería la personificación de las tendencias psicológicas femeninas tales como “sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y- por último pero no en último lugar-su relación con el inconsciente”³⁵⁴.

Por ello, se personifica con frecuencia “como una sacerdotisa, mujeres que mantienen vínculos con las fuerzas de las tinieblas y el mundo del espíritu, es decir, el inconsciente”³⁵⁵.

354 VV.AA. *El hombre y sus símbolos*. M. L. Von Franz. *El proceso de individuación*. p. 177.

355 *Ibidem*.

El *ánima*, como la *sombra*, tiene dos aspectos: benévolo y maléfico (o negativo)³⁵⁶. En su manifestación individual el carácter del *ánima* de un hombre, por regla general, adopta la forma de la madre³⁵⁷. La mujer puede ser vista como un *ánima* letal, pueden incluso inducir a un hombre al suicidio y en tal caso, el *ánima* se convierte en un demonio de la muerte, como por ejemplo, las figuras tenebrosas del mundo inferior que conducen a Orfeo a su perdición. El francés llama a esa figura del *ánima* una *femme fatale*. Las *Sirenas* griegas o las *Lorelei* germanas también personifican este aspecto peligroso del *ánima* que, en esa forma, simboliza la ilusión destructiva. El siguiente cuento siberiano extraído del ensayo “El hombre y sus símbolos” es un ejemplo de la conducta de esa *ánima* destructiva:

“Un día, un cazador solitario vio una hermosa mujer saliendo de un profundo bosque, al otro lado del río. Ella le saludó con la mano y cantó:

¡Oh, ven, cazador solitario en la calma del anochecer!
¡Ven, ven! Te echo de menos, te echo de menos,
Ahora te besaré, te besaré.
¡Ven, ven!, mi nido está cerca, mi nido está cerca.
¡Ven, ven!, cazador solitario, ahora en la calma del anochecer.

El se quitó la ropa y cruzó el río a nado pero, de repente, ella voló en forma de búho riendo y mofándose de él. Cuando trató de cruzar otra vez el río para recuperar su ropa, se hundió en el agua fría”.

En este cuento, el *ánima* simboliza un sueño de amor irreal, de felicidad, y de calor maternal (su nido), un sueño que atrae a los hombres alejándoles de la realidad. Las manifestaciones más frecuentes del *ánima* toman la forma de fantasías eróticas.

También el *ánima-negativa* se identifica en multitud de leyendas con la figura mítica de *una hermosa criatura que esconde armas en su cuerpo o un veneno secreto con el que mata a sus amantes en la primera noche*. El *ánima* puede ser tan fría como ciertos aspectos misteriosos de la propia naturaleza, y en Europa se ha expresado durante largo tiempo con frecuencia en la creencia en las brujas³⁵⁸.

356 En un texto místico medieval, una figura de *ánima* explica su propia naturaleza del modo siguiente: “*Soy la flor del campo y el lirio del valle. Soy la madre del buen amor y del miedo y del saber y de la santa esperanza... Soy la mediadora de los elementos, haciendo que unos y otros se pongan de acuerdo; convierto lo caliente en frío y viceversa, y lo que es áspero lo suavizo...Soy la ley en el sacerdote y la palabra en el profeta y el consejo en el sabio. Mataré y daré vida y no hay nadie que pueda librarse de mi mano*”. AACC. *El hombre y sus símbolos*. M. L. Von Franz. El proceso de individuación.

357 Si la madre ha ejercido una experiencia negativa sobre él, su *ánima* se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimidas, con incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad.

358 VV.AA. *El hombre y sus símbolos*. Op. cit. pp. 178-179.

Jung sugiere que una manifestación aún más sutil del ánima negativa aparece en ciertos cuentos de hadas en la forma de una princesa que dice a sus pretendientes que le respondan a una serie de acertijos o, quizá, que se escondan delante de ella. Si no pueden responder o si ella los puede encontrar, tendrán que morir. El ánima en esa caracterización envuelve a los hombres en un destructivo juego intelectual. Esta particularidad del ánima podemos apreciarla en la figura mítica de la Esfinge. En su aspecto positivo, se le atribuye al ánima el valor de guía espiritual, de abrirle el camino hacia profundidades interiores más hondas. Esta función positiva se produce cuando un hombre toma en serio los sentimientos, esperanzas y fantasías enviadas por su ánima.

“Jung observa que hay cuatro etapas en el desarrollo del ánima: la figura de Eva es la mejor simbolización de la primera etapa, la cual representa relaciones puramente instintivas y biológicas. La segunda puede verse en la Helena de Fausto: ella personifica un nivel romántico y estético que, no obstante, está caracterizado por elementos sexuales. La tercera está representada, por ejemplo, por la Virgen María, una figura que eleva el amor (eros) a alturas de la devoción espiritual. El cuarto tipo lo simboliza la Sapiencia, sabiduría que trasciende incluso lo más santo. Ejemplos de la cuarta etapa son la diosa griega de la sabiduría Atenea y Mona Lisa”³⁵⁹.

La tercera etapa del ánima se personifica en la imagen de la Virgen. Ya desde la Edad media, la idea que tenía la Europa acerca del amor cortesano estaba incluida por la adoración a la Virgen María. Se trata de la imagen del *ánima positivada* o idealizada en la psique masculina, que se aleja de las connotaciones asociadas a la naturaleza y a la carnalidad para vincularse con las virtudes morales de pureza, castidad y espiritualidad. La imagen arquetípica del *ánima positiva* se desliga de connotaciones sexuales emparentándose directamente con la idea del *Superyó* femenino freudiano, es decir, con los valores (represores) atribuidos a la perfecta feminidad a lo largo de los siglos, especialmente ante la incipiente misoginia del XVIII y XIX, que demandaba como contrapartida la conformación de una imagen y patrón femenino positivado, espiritual y dócil, representado por la idea de la maternidad ideal. Este concepto idealizado de la mujer condujo al fortalecimiento del concepto opuesto: el *ánima negativa*, en la creencia en las brujas y otro tipo de monstruos femeninos, seductores pero temibles.

ANIMUS

Al igual que el *ánima*, el *ánimus* no consta meramente de cualidades negativas tales como *brutalidad, descuido, charla vacía, malas ideas silenciosas y obstinadas* (referencia). También tiene un lado muy positivo y valioso que se concentra en su actividad creadora. El *ánimus* destructivo y atormentador puede transformarse en un “espíritu emprendedor, atrevido y

359 Idem, p. 185.

veraz, entregado a una actividad creadora y plena de significado. Entre las cualidades masculinas se incluyen iniciativa, arrojo, objetividad y sabiduría espiritual”.

Las cuatro etapas que distingue Jung en el desarrollo del *ánimus* son las siguientes: La primera aparece como personificación de mero poder físico, por ejemplo, como campeón atlético u “hombre musculoso”. En la segunda etapa posee iniciativa y capacidad para planear la acción. En la tercera, el *ánimus* se transforma en la “palabra” apareciendo con frecuencia como profesor o sacerdote. Finalmente, en su cuarta manifestación, el *ánimus* es la encarnación del *significado*. En este elevado nivel, se convierte (como el *ánima*) en mediador de la experiencia religiosa por la cual la vida adquiere nuevo significado.

La cuestión que parece relevante es el modo en que las ideas o imágenes arquetípicas de la feminidad pueden constituir referentes o patrones que terminen por conformar la propia identidad femenina. Se establece una tensión antagónica entre la feminidad idealizada o positivada, marcadamente represora, y la contrapartida negativa que comporta una seducción arraigada en la naturaleza, en la carnalidad y en la hostilidad amenazante, arquetipo de la *femme fatale*. La mujer-ánima (tanto positiva como negativa) es entonces aquella que construye su identidad como reflejo de estas imágenes de la psique masculina. Denominaremos *mujer-ánima (+)* a aquella que se comporta como el ánima positiva, y *mujer-ánima (-)* a las encarnaciones de la misoginia emparentadas con la *femme fatale*. En contraposición a éstas, denominaremos *mujer-ánimus* a aquella que desarrolla su faceta “creadora” y su iniciativa, cualidades asociadas a la imagen arquetípica de lo masculino.

La *mujer-ánima (+)* sería aquella que está suspendida en reflejo y el deseo del Otro: esto es lo que se ha llamado *pasividad*, o *masoquismo femenino*. Así la mujer permanece dependiente, sin deseo propio, personificando la proyección del ánima interior del hombre y reprimiendo su *ánimus*.

“Soy débil, una nada me hace temblar. Soy el don hecho mujer. No me pertenezco. Sin ti no soy nada. Espero todo de ti. Sobre todo no te alejes. Cuando no estás aquí, no vivo. Seré como quieras; bella, infantil, pero también apasionada. Seré tu amante, tu esposa, tu hermana y tu madre, todo junto, hasta tu amiga. Pero con la condición de que me ames”³⁶⁰.

Partiendo de estas ideas, aplicaremos al análisis de las imágenes artísticas las connotaciones de lo femenino en función de su *iniciativa* o su *docilidad*, como proyección de *ánimas* o como sujeto de *ánimus*. Previamente, veremos cómo se han construido estas imágenes de la feminidad en los cuentos populares, desdobladas en las figuras de la princesa (*ánima+*), la heroína (*ánimus*) y la bruja (*ánimus* y *ánima-*).

360 Esta sería la prosopopeya de la feminidad, según Eugénie Lemoine. Y una descripción del ánima masculina.

Como conclusión, la clasificación establecida por Jung podría ser analizada críticamente, en tanto que los valores que atribuye a cada género no son equivalentes. Para una mayor concreción, Jung sostiene que las etapas del *ánima* masculina se caracterizan por una transición de lo sexual al saber espiritual. Según el autor, esta última fase no suele ser alcanzada, de manera que el *ánima* no culminaría, por lo general, en aspiraciones relativas al saber. Por el contrario, en las etapas del *ánimus* femenino no hay alusiones sexuales, sino que evoluciona de la fuerza a la acción y de la acción a la razón o significado. Para hacer más evidente la distancia entre la diferenciación de ambas categorías cabe subrayarse que, como encarnación del *ánima* negativa masculina, Jung propone a la figura mítica de la Esfinge. Es decir, la Esfinge y su reto intelectual es conceptualizada negativamente como parte integrante de la esencia femenina. Sin embargo, en la conceptualización del *ánimus* aparece como rasgo positivo “la palabra”, encarnada en la figura del sacerdote o el profesor.

Esta diferenciación de valores atribuidos a ambos géneros ha nutrido con toda probabilidad la creencia ideológica de la diferencia de géneros: asumir que el hombre y la mujer son en esencia diferentes. En consecuencia, los caracteres distintivos atribuidos a la mujer se vinculan fundamentalmente con su carácter nocturno, lunático; con la naturaleza como madre tierra, con la intuición, la magia etc., lo que implica reconocer como principales valores inherentes al hombre la razón, la iniciativa y la agresividad. A tenor de los citados ejemplos, esta categorización diferencial no parece ventajosa para la mujer. Sin embargo, creemos que la idea de Jung de la unificación de ambas polaridades o tendencias (masculina y femenina) en cada sujeto es en parte valiosa, puesto que nos permite atribuir, con independencia del género del que se trate, rasgos propios de una u otra tendencia, viéndose indisolublemente mezcladas. Por ello, diferenciar en una figura determinada rasgos propios del *ánimus*, o rasgos propios del *ánima*, nos va a permitir referirnos a unas u otras tendencias que, si bien con probabilidad no equivalen a la realidad de los géneros, sí reflejan bien los valores sociales históricamente atribuidos a ambos géneros.

Concluimos también que es necesario ser capaces de discernir, dentro de una determinada teoría, las ideas lícitas que permiten continuidad o aplicabilidad, de otras que con más facilidad puedan someterse a crítica. No es menester tomar como verdades absolutas ni las ideas de Freud, ni las de Jung, ni las de ningún otro autor en torno a la feminidad. Pero todos ellos, en su comprometida aportación teórica, han contribuido a ofrecer claves intelectuales que merecen ser comprendidas en su contexto cultural. Ninguna es ajena a loable crítica, pero tras ella, es necesario poder apreciar las ideas potenciales, despojadas de las especulaciones ideológicas.

3.2.-3. DESDE EL ENFOQUE DE LA FENOMENOLOGÍA (G. DURAND)

A continuación, vamos a abordar algunos apuntes sobre la feminidad bajo el enfoque antropológico de la imaginación simbólica. Para ello, nos remitimos al estudio de Gilbert Durand (1921-2012), quien a su vez es discípulo de Gaston Bachelard³⁶¹ (1884-1962), cuya teoría se emparenta con la de Mircea Eliade y está influida por la teoría del inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung (1875-1961). Para Durand, de acuerdo con Jung, la imaginación simbólica y el inconsciente colectivo están constituidos de una reserva de imágenes y arquetipos, y justifica por ello el valor ontológico de la imagen y lo imaginario –alejándose del Estructuralismo-. Dada la facultad simbolizadora del ser humano, Durand defiende una poética de lo imaginario, que trasciende a la creación artística y literaria, y que procedería de esos arquetipos en que se configuran las profundidades del inconsciente colectivo. En su ensayo “Las estructuras antropológicas del imaginario” expone una teoría de la imaginación simbólica y clasifica las imágenes agrupándolas en dos regímenes, *diurno* y *nocturno*, y en tres reflejos dominantes³⁶².

Las estructuras diurnas responderían a la dominante postural, es decir, a la conquista de la verticalidad. Las estructuras diurnas configurarían un universo de valores masculinos y una ambivalencia fundamental entre fuerzas que se oponen. Sin pretensión de describir toda su teoría, nos remitimos sólo a exponer algunas ideas que desarrolla en torno a las imágenes de la feminidad. Deduce que el simbolismo de lo femenino está asociado fundamentalmente con los símbolos *nictomorfos*, que son aquellos que están relacionados con la noche: las tinieblas, la luna, y las aguas. “La luna está indisolublemente unida a la muerte y a la femineidad, y precisamente a través de la femineidad llega al simbolismo acuático”³⁶³.

Dedica un apartado a dichos símbolos *nictomorfos*, que vincula a la mujer, y que se caracterizan por la predominancia de las tinieblas. Estas se asocian al temor a la ausencia de la luz, a la ceguera, a la incapacidad de distinguir. A decir de Durand, las tinieblas nocturnas constituyen el primer símbolo del tiempo, ya que se cuenta el tiempo por noches y no por días, por lo que la oscuridad sería anunciación de muerte. La cercanía de la hora crepuscular parece poner el ánimo humano en una situación moral. El agua sería, a su vez, una variación

361 Entre otros ensayos: BACHELARD, G., (2003) *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura económica; (1986) *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica; (1978) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica; (1965) *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica.

362 Posición, digestivo y copulativo.

363 DURAND, G. (2005). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Fondo de cultura económica. p.106.

nictomorfa, ya que el agua “al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo estancado y oscuro”³⁶⁴. Se refiere al simbolismo del agua hostil, del agua negra, densa y opaca, como una ciénaga permanente y creciente, un agua mortuoria embebida de terrores nocturnos. Para Bachelard también es la “sustancia simbólica de la muerte” y una directa invitación a morir porque “se Ofeliza”. Durand describe el agua que corre como una amarga invitación a un viaje sin retorno, ya que nunca vuelve a su cauce, por lo que simbolizaría lo irrevocable. En palabras de Durand “Este devenir es la propia expresión del espanto”³⁶⁵. Por ende, relaciona tiniebla con tiempo, y tiniebla con agua oscura, luego quedan vinculados el agua nocturna y el tiempo como presagio de muerte:

“Los símbolos nictomorfos están animados en su subsuelo por el esquema heracliteano del agua que fluye, o del agua cuya profundidad, por su misma negrura, se nos escapa, del reflejo que duplica la imagen como la sombra duplica el cuerpo. En el fondo, esta agua negra no es sino la sangre, el misterio de la sangre (...) cuyo aspecto menstrual viene a sobredeterminar todavía más la valorización temporal. La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte, pero también porque en su femineidad es el primer reloj humano, el primer signo humano correlativo al drama lunar”³⁶⁶.

Durand defiende que otra imagen asociada al agua negra es la cabellera femenina:

“Otra imagen frecuente, y mucho más importante en la constelación del agua negra, es la cabellera, que insensiblemente va a inclinar los símbolos negativos hacia una feminización larvada, feminización que resultará definitivamente reforzada por esa agua femenina y nefasta por excelencia: la sangre menstrual”³⁶⁷.

A propósito del complejo de Ofelia, Bachelard insiste en la cabellera flotante que poco a poco contamina la imagen del agua. “Las crines de los caballos de Poseidón no están lejos del pelo de Ofelia”³⁶⁸. Bachelard subraya que no es la forma del pelo lo que suscita la imagen del agua corriente sino su movimiento. La cabellera acarrea la imagen acuática y viceversa, por lo que se establece un *isomorfismo* (una relación formal) entre ambos elementos que se concentra en la ondulación. Relaciona también el carácter reflectante del agua con el espejo y pone de relieve cómo en toda la iconografía de los tocadores la cabellera está ligada al espejo. Añade que el espejo, en muchos pintores, es un elemento líquido e inquietante. Describe finalmente una relación isomorfa con la feminidad, a través de la onda que conectaría simbólicamente menstruación y pilosidad.

364 Idem, p. 99.

365 Idem, p. 100.

366 Idem, p. 115.

367 DURAND, G., Op. cit. p. 103.

368 Ibidem.

Deduces que el arquetipo del elemento acuático y nefasto es la sangre menstrual: “Las aguas están ligadas a la Luna porque su arquetipo es menstrual”³⁶⁹. Sostiene que para el hombre primitivo el sincronismo entre los ciclos menstruales y lunares era señal de su profundo vínculo:

“Para el hombre primitivo –observa Harding-, el sincronismo entre el ritmo mensual de la mujer y el ciclo de la Luna debía ser la prueba evidente de que existía un lazo misterioso entre ellas. Este isomorfismo de la Luna y la menstruación se manifiesta en muchas leyendas que hacen de la Luna o de un animal lunar el primer marido de todas las mujeres”³⁷⁰.

Añade que en la mayoría de los pueblos no solamente las relaciones sexuales están prohibidas en el periodo de la menstruación sino que, incluso, está prohibido permanecer en los alrededores de una mujer que está menstruando. Asocia, por lo tanto, la nocturnidad, las tinieblas, con las aguas, la luna y la feminidad, a través del simbolismo de la menstruación:

“La sangre menstrual, ligada, a las epifanías de la muerte lunar, es el símbolo perfecto del agua negra. Entre la mayoría de los pueblos, la sangre menstrual, y cualquier sangre, es tabú”.

Durand cita a Harding quien observa que el término polinesio “tabu” o “tapu” está emparentado con tapa que significa “menstruos”. La misoginia de la imaginación se introduce en la representación mediante esa asimilación al tiempo y a la muerte lunar de los menstruos que Durand considera el modelo inconsciente de todas las brujas que pueblan el folclore y la iconografía. Por otra parte, la asociación de la mujer con la animalidad se justifica como cosa primordial³⁷¹. La mitología crea monstruos *teriomorfos* animalizando mujeres. Durand destaca la cualidad de “atar”, “envolver” que comparten los seres femeninos como la Esfinge, las sirenas y las arañas. Se detiene en la interpretación clásica de la araña que “representa el símbolo de la madre imperiosa, que logró aprisionar al niño en los eslabones de su red”³⁷². Eliade establece un importante correlato etimológico entre “atar” y “embruja” (*fascinum*: maleficio; *fascia*: lazo).

Considera asimismo que el lazo es la potencia mágica y nefasta de la araña, del pulpo y también de la mujer fatal y hechicera que, *fecunda y devoradora de hombres*, puede arruinar el universo masculino:

369 DURAND, G., Op. cit. p. 105.

370 DURAND, G., Op. cit. p. 107.

371 En algunas lenguas la diferenciación de sustantivos entre el género animado e inanimado es reemplazada por una distribución de género “ándrico y metándrico”. El último incluiría las cosas inanimadas, los animales y las mujeres.

372 DURAND, G., Op. cit. p. 110.

“El pulpo, por sus tentáculos, es el animal que ata por excelencia. Vemos que el mismo isomorfismo corre a través de los símbolos de Escila, de las sirenas, la araña o el pulpo. Y el simbolismo de la cabellera parece venir a reforzar la imagen de la femineidad fatal y teriomorfa”³⁷³.

Dentro de los símbolos *catamorfos*, que también vendrían ligados a la feminidad, Durand describe *la caída*, que sería la primera señal que percibimos como aviso de muerte, desde el nacimiento, en el intento de superar los obstáculos de la gravedad. De este modo, define la caída como “la primera experiencia del miedo”:

“(…) La caída está relacionada, como lo observa Bachelard, con la rapidez del movimiento, la aceleración y las tinieblas, podría ser la experiencia dolorosa fundamental (...). La caída resume y condensa los aspectos temibles del tiempo, “nos hace conocer el tiempo fulminante” [...] El vértigo es una evocación cruel de nuestra condición terrenal, humana y presente”³⁷⁴.

El símbolo de la caída es entonces, para Durand, señal del tiempo y de la muerte. Pero concluye después, como veremos, que su feminización, propiciada por una represión de tipo moral, conducirá a la eufemización de ese arquetipo colectivo ligado al destino y la muerte (la caída) trivializándolo asociado al temor y a la ambivalencia de la sexualidad (caída en la tentación). Muchos mitos y leyendas ponen el acento en el aspecto catastrófico de la caída, del vértigo. Como ejemplo, Ícaro cae, aniquilado por el Sol, al que quiso aproximarse demasiado, y se precipita al mar. Tántalo es hundido en el Tártaro tras haber ofrecido la carne de su hijo Pélope para ser devorada por las divinidades del Olimpo. Durand escribe respecto a la importancia de la caída en la psique y a su valoración negativa:

“También el sueño diurno pone de manifiesto el arcaísmo y la constancia del esquema de la caída en el inconsciente humano: las regresiones psíquicas frecuentemente traen aparejadas imágenes brutales de la caída, la cual es valorizada negativamente como pesadilla que a menudo desemboca en la visión de escenas infernales”³⁷⁵.

Durand expone que por su íntima relación con el mal, el esquema de la caída representaría el tema del tiempo nefasto y mortal, siendo moralizado por la tradición cristiana en forma de castigo por los pecados morales para señalar después la relación que se establece simbólicamente entre la caída, el mal, el pecado y la feminidad.

“El abismo es también el *leitmotiv* del castigo apocalíptico [...] Este esquema de la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo [...]

373 Idem, p. 110.

374 Idem, p. 117.

375 DURAND, G., Op. cit. p. 116.

En ciertos Apocalipsis apócrifos la caída es confundida con la “posesión” por el mal. La caída se convierte, entonces, en el emblema de los pecados de fornicación, celos, ira, idolatría y homicidio³⁷⁶ [...] A menudo los menstruos son considerados la consecuencia secundaria de la caída. Se desemboca así en una feminización del pecado original que viene a converger con la misoginia, que dejaba transparentar la constelación de las aguas sombrías y la sangre. La mujer, de impura que era por la sangre menstrual, se vuelve responsable de la falta original³⁷⁷.

“Es muy necesario insistir en el contrasentido sexual que puede resultar de esta feminización de la caída [...] –que- parece elegida primitivamente por razones de fisiología ginecológica, y no por razones sexuales. En ciertas culturas hubo un desplazamiento³⁷⁸ del fenómeno menstrual a consideraciones de moral sexual [...] Esta modificación –que es una trivialización- del esquema de la caída original en un tema moral y carnal ilustra a las claras la doble valencia de muchos temas psicoanalíticos que son “sub” conscientes y, a la vez, indicativos de un “sobre” consciente, que es un bosquejo metafórico de las grandes concepciones filosóficas³⁷⁹. [...] La explicación mecánica de los menstruos como violación primordial refuerza todavía más las implicaciones sexuales de dicho símbolo, y el engrama de la caída se ve trivializado y limitado a un incidente carnal, singularizado, y que de ese modo se aleja de su sentido arquetípico primitivo concerniente al destino del hombre. Tal vez haya que ver en este proceso una eufemización de la muerte, transferida de un arquetipo de tipo jungiano, y en consecuencia, colectivo, a un incidente traumatizante de tipo freudiano, y por lo tanto, meramente individual. [...] El incoercible terror del abismo se minimizaría en venial temor al coito y la vagina³⁸⁰.

Desde Freud se sabe que la gula está ligada a la sexualidad; es lo bucal el emblema regresivo de lo sexual³⁸¹. Durand relaciona la voracidad sexual con la ambivalencia y la caída:

“La caída se ve simbolizada por la carne, ya sea la carne que se come o la carne sexual [...] La caída se transforma en llamado del abismo moral; el vértigo, en tentación [...] Por consiguiente, el vientre, bajo su doble aspecto, digestivo y sexual (...) es símbolo de una caída en miniatura, y también indicativo de una doble repugnancia y una doble moral: la de la abstinencia y la de la castidad³⁸².”

376 Idem, p. 118.

377 Idem, p. 119.

378 Dice: “La iglesia no habría hecho otra cosa que heredar, a través de San Agustín, la fobia sexual de los gnósticos y los maniqueos”.

379 Por ejemplo, es probable que el emblema cosmológico de la serpiente (...) relacionado por su simbolismo cíclico con la Luna y los menstruos, haya sido trivializado por su forma oblonga fácilmente asimilada a un tema fálico y meramente sexual.

380 DURAND, G., Op. cit. p. 120.

381 En la anécdota de Eva mordisqueando la manzana descubrimos imágenes que remiten a los símbolos del animal devorador, pero también interpretamos la anécdota teniendo en cuenta la relación freudiana entre el vientre sexual y digestivo”.

382 DURAND, G., Op. cit. pp. 121-122.

Durand concluye lo siguiente de lo expuesto con anterioridad:

“La angustia ante el porvenir se nos muestra proyectando imágenes nictomorfas, cortejo de símbolos bajo el signo de las tinieblas (...) donde la mujer, en el flujo menstrual, coincide con la muerte mensual del astro lunar. En ese nivel comprobamos que la feminización del simbolismo nefasto constituye el bosquejo de una eufemización que interviene a pleno cuando el tercer esquema terrorífico el de la caída, se reduce al microcosmos de la caída en miniatura (...) bajo su doble forma sexual y digestiva”³⁸³.

Debido a esta transferencia la actitud angustiada del hombre ante la muerte y el tiempo se duplica -en palabras de Durand- “con una inquietud moral ante la carne sexual [...] y especialmente la carne menstrual que es la feminidad, que será temida y reprobada como partidaria secreta de la temporalidad y de la muerte”³⁸⁴.

A través de estos breves apuntes podemos subrayar la negatividad que parece invadir dicha imaginación simbólica de lo femenino, asociada a la naturaleza nocturna, oscura y líquida, temible y ambivalente. Parece haber constituido un peligro para el hombre, al que puede seducir y atrapar en la silenciosa intimidad de la noche, pudiendo percibirse como anticipo de muerte. No obstante, debemos recalcar que las imágenes simbólicas que trata Durand las extrae fundamentalmente de la literatura y ésta ha sido mayoritariamente obra de hombres y fruto de una cultura de enfoque masculino. La imaginación negativa sobre la mujer parece quedar asociada a esa fuerza incontrolable de la naturaleza, que atestigua el tiempo y la inexorabilidad de muerte y trasciende a las imágenes soñadas y pintadas por la historia del arte. Nos preguntamos hasta qué punto estas reflexiones de Durand, y de otros antropólogos, filósofos y psicólogos, vienen condicionadas por las creencias culturales. O expresado de otro modo, ¿la tradición cultural ha configurado estas imágenes simbólicas del inconsciente, o hasta qué punto son exponente de nuestra condición sexual innata y comunes a todas las culturas?; ¿Hasta qué punto la tradición cultural condiciona el enfoque del analista teórico?

383 DURAND, G., Op. cit. p. 125.

384 *Ibidem*.

3.2.-4. DESDE EL ENFOQUE DEL FEMINISMO (S. DE BEAUVOIR)

A través del ensayo "El segundo sexo" -publicado por vez primera por Gallimard en 1949- Simone de Beauvoir reflexiona acerca de la condición de Alteridad con la que se ha asumido históricamente la feminidad, como un Otro respecto del género masculino dominante. Puntualiza que esta diferenciación no es simétrica, ni se produce reciprocidad en la condición de otredad, debido a la supeditación de la mujer al hombre:

"La relación entre ambos sexos no es la de dos electricidades, dos polos: el hombre representa al mismo tiempo el positivo y el neutro. [...] La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer no en sí, sino en relación con él; la mujer no tiene consideración de ser autónomo [...] aparece como el negativo, de modo que toda determinación se le imputa como una limitación, sin reciprocidad. Él es Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad"³⁸⁵.

Ya sea en el amplio marco de la comunidad global, o en el más estrecho de la vida familiar, los hombres parecen haber procurado regir solos el mundo, limitando la actividad de la mujer a la vida matrimonial y al cuidado de los hijos. De Beauvoir sostiene que esta realidad se pudo mantener por una parte, por el hecho de que las mujeres asumieran también esta condición inferior abandonándose a la alteridad, y, por otra parte, por la dificultad que ha supuesto socialmente vivir con la libertad de sus semejantes teniendo en cuenta los riesgos económicos y sociales tradicionalmente impuestos a las mujeres solteras. S. de Beauvoir alega que la mayor dificultad para que esta situación pudiera cambiar reside en que esa diferencia no se produjo nunca como un acontecimiento aislado sino que ha sido natural a lo largo de la historia y reside también en que ambos sexos se necesitan para perpetuar la especie. Pone de relieve cómo la historia de la cultura, desde la antigua Grecia, ha defendido la inferioridad natural de la feminidad, y cómo la vida conyugal y maternal contribuiría a completar su ser "carenciado". De Beauvoir cita a Aristóteles: "La hembra es hembra en virtud de una determinada *carencia* de cualidades [...] Tenemos que considerar el carácter de la mujer como naturalmente defectuoso"³⁸⁶.

La tesis de Beauvoir se divide en dos partes. En la primera, la autora pretende resolver por qué la feminidad ocupa el lugar del Otro, por qué se ha constituido como Alteridad. Trata de hallar una respuesta discutiendo los puntos de vista que tienen de la mujer la biología, el psicoanálisis, el materialismo histórico, la mitología etc. No encuentra, sin embargo, en ninguna de ellas fundamentación sólida por la que se produce esta condición desigual. Como

385 BEAUVOIR, Simone de., Op. cit. pp. 49-50.

386 Idem, p. 50.

ejemplo, concluye que la biología no es suficiente para responder a la condición de Alteridad de la feminidad: “De todas las hembras de mamíferos, es la más profundamente alienada (...) en ninguna el sometimiento del organismo a la función reproductora es más imperioso ni más difícilmente aceptado”³⁸⁷. También evidencia que la mujer es más débil físicamente que el hombre. “No obstante, cuando en esta aprehensión no es necesario el uso pleno de la fuerza corporal, las diferencias se anulan; allá donde las costumbres prohíben la violencia, la energía muscular no puede fundamentar un dominio (...)”³⁸⁸. Tras estudiar la perspectiva del psicoanálisis, del materialismo histórico y de los mitos, deduce que es la propia sociedad y la cultura la que han dado significación y un rol supeditado a la feminidad. En la segunda parte del ensayo estudia la situación de la mujer: describe el mundo femenino desde el punto de vista de las mujeres para comprender con qué dificultades tropiezan, desde una primera fase formativa en la infancia, pasando por la situación de la mujer casada, la madre, la lesbiana, la enamorada etc. Esclarece las diferentes circunstancias que llevan a asumir esa alteridad y los efectos vitales que la internalización de esta creencia promueve en lo que concierne a sus elecciones, sea la de enamorarse, contraer matrimonio, abandonar una carrera antes emprendida o la realización de la maternidad.

Simone de Beauvoir sostiene que la categoría de Otro es tan originaria como la conciencia misma y que la Alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano:

“En las sociedades más primitivas, en las mitologías más antiguas, encontramos siempre una dualidad que es la de lo mismo y lo Otro; esta división no se situó en un principio bajo el signo de la división de sexos [...] En los binomios (...) Sol-Luna, Día-Noche no está implicado en principio ningún elemento femenino, como tampoco en la oposición del Bien y el Mal, de los principios fastos o nefastos, de la derecha y de la izquierda, de Dios y de Lucifer”³⁸⁹.

A pesar de que puede ser evidente la tendencia humana de reconocerse por oposición a otros, la Alteridad es un concepto relativo: como ejemplo, uno es Otro en otro país, pero un extranjero lo es en su territorio. En este punto S. de Beauvoir plantea:

“¿Cómo es posible entonces que entre los sexos esta reciprocidad no se haya planteado, que uno de los términos se haya afirmado como único esencial, negando toda relatividad con respecto a su correlato, definiéndolo como alteridad pura?”³⁹⁰. Alega que ningún sujeto se enuncia, de entrada, como lo Otro, ya que tal enunciación implicaría que lo Uno es inmutable: cuando lo Uno se posiciona siempre como Uno. La autora puntualiza que cuando no se opera

387 Idem, p. 94.

388 Idem, p. 97.

389 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 51.

390 Idem, p. 52.

esta inversión de Otro en Uno, será porque existe un sometimiento a este punto de vista ajeno. Se cuestiona entonces ¿De dónde viene en la mujer esta sumisión? Esta es la cuestión que subyace a todo el primer capítulo del ensayo. Primeramente deduce que, en general, este privilegio se debe a la desigualdad numérica: la mayoría impone su ley a la minoría o la persigue. Sin embargo, deduce que las mujeres no son una minoría. Al contrario de como sucede con la esclavitud, las conquistas coloniales o la subordinación del proletariado, la alteridad femenina no se presenta, según de Beauvoir, como una situación o hecho histórico que ha acontecido en un momento determinado, sino como una condición natural, y sería por ello, como se ha dicho, un obstáculo para el cambio. Reiteramos que la autora pone el acento en la propia internalización de esta inferioridad en las mujeres, razón por la cual no se produce relación de reciprocidad:

“Si la mujer se descubre como lo inesencial que nunca se convierte en esencial, es porque no opera ella misma esa inversión. Los proletarios dicen “nosotros”, los negros también. Al afirmarse como sujetos, transforman en “otros” a los burgueses, a los blancos. [...] Los hombres dicen “las mujeres” y ellas retoman estas palabras para autodesignarse, pero no se afirman realmente como Sujetos”³⁹¹.

Esto sucede, según la autora, porque “no tienen medios concretos para agruparse en una unidad que se afirme al oponerse”. No tienen pasado, historia, religión propias; ni conforman una comunidad. Añade que viven dispersas entre los hombres, vinculadas más estrechamente por el hábitat, la condición social, el trabajo etc. a algunos hombres –padre o marido- que a otras mujeres. De este modo, ejemplifica cómo las burguesas serían solidarias de los burgueses y no de las mujeres proletarias; o las blancas de los hombres blancos y no de las mujeres negras. Deduce que el vínculo que une a la mujer a sus opresores no se puede comparar con ningún otro: “No es posible dividir la sociedad por sexos [...] Las necesidades biológicas –deseo sexual y deseo de una posteridad- (...) no han liberado socialmente a la mujer”³⁹².

Aunque los dos sexos nunca han compartido el mundo en pie de igualdad, en el siglo XIX, como consecuencia de la revolución industrial, se produce la participación de la mujer en el trabajo y las reivindicaciones encuentran unas bases económicas: los hombres tratan de frenar esta liberación al ver en las mujeres peligrosas competidoras dispuestas a cobrar inferiores salarios. La burguesía, a su vez –en palabras de la autora- “se aferra a la vieja moral que ve en la solidez de la familia una garantía de la propiedad privada: exige que la mujer se quede en casa con una agresividad proporcional a la amenaza que supone su emancipación”³⁹³. Ante estas circunstancias sociales, de Beauvoir afirma que negarse a ser Alteridad, rechazando la

391 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 53.

392 Idem, p. 54.

393 Idem, p. 57.

complicidad con el hombre, sería para ellas renunciar a todas las ventajas que les puede procurar la *alianza con la casta superior*: “El hombre soberano protegerá materialmente a la mujer súbdita”³⁹⁴. Afirma que junto a la pretensión de todo individuo de afirmarse como sujeto, que es una pretensión ética, también está la “tentación de huir de su libertad y convertirse en cosa; se trata de un camino nefasto, porque pasivo, alienado, perdido, es presa de voluntades ajenas (...), sin embargo es un camino fácil: se evita así la angustia y la tensión de la existencia auténticamente asumida”³⁹⁵.

Por lo tanto y en resumen, lo que definiría -según la autora- de forma singular la situación de la mujer es que “siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo en el que los hombres le imponen que se asuma como Alteridad”³⁹⁶. En otras palabras, el drama de la mujer es este conflicto entre la reivindicación fundamental de sí misma como sujeto, y las exigencias de una situación que la convierten en inesencial, tratando de petrificarla como objeto, y condenándola a la inmanencia.

Simone de Beauvoir discute las teorías del psicoanálisis sobre la sexualidad femenina aduciendo que se describen en relación a la sexualidad masculina y sin estudiar en sí misma la libido femenina³⁹⁷. Dice: “Freud no se preocupó demasiado por el destino de la mujer; está claro que calcó su descripción sobre la del destino masculino, limitándose a modificar algunos de sus rasgos”³⁹⁸. Aduce como ejemplo que Freud describió el complejo de Edipo de forma simétrica en la historia de la niña (complejo de Electra) y critica que no lo describió tanto en sí mismo como a partir de su imagen masculina³⁹⁹. La autora extrae del psicoanálisis la idea freudiana de que el erotismo femenino está compuesto por dos sistemas y atraviesa por dos fases, la libido clitoridiana (desde la infancia) y la vaginal (pubertad). Sobre este hecho reconoce el psicoanálisis el conflicto que supondría para las mujeres el cambio de objeto erótico de la madre al padre y el choque entre una tendencia sexual “viriloide” –clitoridiana- y otra femenina pasiva –vaginal-, que se traduce después a su comportamiento vital:

394 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 55.

395 *Ibidem*.

396 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 63.

397 Como ejemplo, pone de relieve porqué el psicoanálisis no ha estudiado la ambivalencia que el sexo masculino suscita en la mujer, ya que el deseo suele venir ligado por una repulsión primera. Dice “Freudianos y adlerianos explican la angustia que siente la mujer ante el sexo masculino como la inversión de un deseo frustrado”.

398 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 102.

399 Freud remarca una diferencia entre ambos, ya que la niña tiene primero una fijación materna, mientras que el niño no se ve atraído sexualmente en ningún momento por el padre. Luego en la niña se produce un desplazamiento del objeto erótico que hace más complejo su desarrollo sexual. Freud concluye por ello que el Superyó femenino es más débil³⁹⁹. La principal crítica que la autora plantea a la teoría freudiana es que supone que la mujer se siente un hombre mutilado y por lo tanto, resulta de una valoración previa de la virilidad que Freud da por hecha cuando la autora cree “debería dar cuenta de ella”. BEAUVOIR, Simone De. Op. cit. p. 105.

“Se identifica infantilmente con el padre; luego experimenta un sentimiento de inferioridad respecto al hombre y se ve en la disyuntiva de mantener su autonomía, de virilizarse (...) o de encontrar en la sumisión amorosa una realización feliz de ella misma (...) que se acompaña por el deseo de ser dominada”⁴⁰⁰.

Por otro lado, reconoce que el falo es culturalmente y tal como lo conceptúa el psicoanálisis un concepto que va más allá del significado que tiene el órgano sexual, que adquiere un valor simbólico, y su superioridad no viene determinada tanto por factores físicos sino por el valor que ha adquirido socialmente: “(...) el falo tiene tanto valor porque simboliza una soberanía que se manifiesta en otros ámbitos”⁴⁰¹. En este sentido, el complejo de Electra desarrollado por Freud, los descritos sentimientos de inferioridad por la envidia del pene y la rivalidad femenina serían para S. de Beauvoir, en todo caso, reacciones provocadas como resultado de una inferioridad de tipo social: “La niña sólo envidia el falo como símbolo de los privilegios que se conceden a los niños; el lugar que ocupa el padre en la familia, el predominio universal de los varones, la educación, todo refuerza en ella la idea de la superioridad masculina”⁴⁰². En contraposición a éste, el femenino parece caracterizarse por una “carencia” que ha justificado su presunta inferioridad. Afirma, no obstante, que no se ha esclarecido de donde parte esta supuesta supremacía del sexo masculino, del falo y del padre, ya que Freud no responde a esta cuestión: “El psicoanálisis no es capaz de explicar porqué la mujer es *Alteridad*. El propio Freud admite que el prestigio del pene se explica por la soberanía del padre y confiesa que ignora el origen de la supremacía masculina”⁴⁰³.

Sostiene que el pene adquiere un valor simbólico como consecuencia de la *alienación*, terminando por ser símbolo de un poder masculino, y a la vez es un doble del sujeto al que pertenece. “La tendencia del sujeto a la alienación; la angustia de su libertad conduce al sujeto a buscarse en las cosas, lo que es una forma de huir de sí mismo [...] El pene es especialmente adecuado para desempeñar en el niño este papel “doble”: para él es un objeto extraño y al mismo tiempo forma parte de sí”⁴⁰⁴. La autora relaciona así el falo con la idea de un Alter Ego, afirmando que la mujer carece de la atribución del valor de un Alter Ego a su sexo. “Privada de este alter ego, la niña no se aliena en algo visible, no se recupera: de este modo está condenada a convertirse toda ella en objeto, a erigirse en *Alteridad*”⁴⁰⁵. Vemos así cómo la ausencia de un Alter Ego simbólico y la presión por abandonarse a la alteridad sexual, implica finalmente una pauta de comportamiento social, dirigida a la pasividad y a la inmanencia. S. de

400 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 107.

401 Idem, p. 111.

402 Idem, p. 106.

403 BEAUVOIR, S. de., Op. cit. p. 112.

404 Idem, p. 110.

405 Idem, p. 111.

Beauvoir concluye de esta reflexión que “Si la mujer se lograra afirmar como sujeto, inventaría equivalentes del falo (...) El privilegio anatómico sienta las bases de un verdadero privilegio humano”⁴⁰⁶.

Para concluir lo expuesto, pensamos que la condición de Otredad de la mujer deviene de la misoginia padecida por la mujer históricamente, y el ensayo “El segundo sexo” esclarece de forma extensa y profunda las causas socioculturales que subyacen a dicha realidad, y es por ello que ha sido considerado el texto fundacional de todo el feminismo posterior. Hemos considerado oportuno contraponer esta perspectiva de la feminidad, desde su propio punto de vista, a la que proponía la óptica masculina, desde el enfoque de la psicología y el psicoanálisis, que hemos tenido ocasión de exponer a través de las teorías de Freud y Jung. Hemos de destacar como puntos de encuentro, que tanto Freud como Simone de Beauvoir defienden la importancia que tiene la cultura en esta diferenciación y en la represión que rige después el comportamiento de la mujer en la sociedad. No obstante, frente a la justificación biológica de la pasividad femenina, la tesis de Beauvoir pone el acento en que es la propia feminidad la que parece haber asumido su rol pasivo a consecuencia de una resignación que describe como un abandono a la “inmanencia”. Defiende finalmente la posibilidad de la mujer de reivindicarse como sujeto y exigir la igualdad de derechos entre ambos sexos. Concluimos también que si la feminidad ha sido históricamente conceptuada como otredad, supeditada a la voluntad del hombre y castigada a no actuar en libertad, ha sido paralelamente objeto de temor a que se rebelara ante dicha condición y, por lo tanto, un objeto peligroso y ambivalente. Si además consideramos el estudio de Bachelard, podemos proponer que la mujer aparece asociada en el imaginario simbólico a las tinieblas como presagio del mal inexorable, idea que viene a corroborar esa negatividad presuntamente inherente a la feminidad y su cualidad ambivalente. Podemos deducir entonces que si la mujer es culturalmente el Otro, entonces la feminidad siniestra sería lo extraño de lo Otro, es decir, lo Otro de lo Otro.

No obstante, en el marco de la sociedad actual, parece que la situación de género ha avanzado sensiblemente en términos de igualdad. El campo concreto del arte es un ejemplo de ello, dado que hasta hace unas décadas la figura del artista socialmente reconocido era de raza blanca y occidental. Poco a poco se han ido incluyendo figuras de artistas mujeres y de artistas procedentes de países no occidentales. Así, en la medida en que la mujer goza de mayor protagonismo como creadora -y no sólo como modelo- es entonces cuando tiene la posibilidad de reivindicarse como sujeto, a través de la creación artística. Pensamos, como una de las hipótesis principales de este trabajo que lo siniestro femenino es, en muchas ocasiones y bajo la mirada de multitud de artistas mujeres, una propuesta estética que parece reivindicar esa rebelión, y su derecho a ser “malas” a su manera, a través de alter egos inéditos que difieren de la concepción negativa anterior desde la óptica androcéntrica.

406 *Ibidem*

3.-3. LO SINIESTRO FEMENINO EN LA NARRATIVA POPULAR: TEMAS Y PERSONAJES

“Los cuentos populares son un fidedigno reflejo del mundo tal como apareció ante la mente primitiva y podemos estar seguros de que una idea que se encuentre corrientemente en ellos, por absurda que nos parezca, debió ser alguna vez artículo de fe corriente”. *La rama dorada*. J. G. Frazer

H. P. Lovecraft manifestó que el cuento de horror es tan antiguo como el pensamiento y el habla humanos. Este tipo de historias se alimenta principalmente de los diversos miedos naturales o ancestrales que han asolado a la humanidad como la muerte, las enfermedades, los crímenes, tanto en la transición a la vida adulta como a lo largo de la vida de los individuos. No hablamos de lo que conocemos hoy como cuento literario de terror, sino de los cuentos que componen la tradición folklórica popular, que eran fundamentalmente relatos que contenían temibles fechorías. De hecho, la lengua inglesa se refiere al cuento popular como cuento de terror bajo la denominación *Fairy Tale*, que suele traducirse al castellano equívocamente como *Cuento de hadas*. Esta nomenclatura tiene una connotación maravillosa porque alude a las versiones posteriores de los cuentos reescritas y dulcificadas para el público infantil, por lo que nos ceñiremos al término *cuento popular* para referirnos a los relatos originales.

El cuento de tradición oral es elemento típico del folklore de los pueblos rurales y ha constituido una de las primeras manifestaciones culturales de la humanidad. En el cuento popular se cobija de diversos modos el mal, buscando con ello atemorizar a las gentes a fin de exorcizarlo y a fin de advertir de los posibles peligros que acechaban cotidianamente. Se trataba de cuentos oscuros que pertenecían a épocas igualmente oscuras, donde el hambre, la guerra y la propia tasa de mortalidad era notablemente superior a la actual, tanto en seres humanos adultos como en niños. Por ello, los cuentos populares eran admonitorios de amenazas crueles y violentas. Su divulgación oral entre generaciones permitió que perduraran a lo largo de los siglos desde épocas inmemoriales, quizá precisamente porque los miedos, los deseos y los peligros humanos no han variado sustancialmente a lo largo de los tiempos. Pero para que dichas historias se convirtieran en folklore, en narración popular, era necesario primero que fueran unánimemente aceptadas por la colectividad, y para ello era preciso que el cuento despertara una conciencia de identificación.

“Efectivamente, en el cuento folklórico hay una completa identificación entre narrador y público receptor, entre público y contenido, y entre público y forma de narrar. El narrador

primitivo era la voz del pueblo, la que dio expresión a sus aspiraciones, creencias, modo de vida, necesidades espirituales, etcétera”⁴⁰⁷.

El cuento popular, al igual que la catarsis de la tragedia griega, permite a las gentes identificarse con los conflictos, miedos y deseos y, además, sublimar dichas preocupaciones a través de su superación, proyectada en la resolución y victoria cosechadas por los protagonistas. Para ello el cuento popular rechaza el acontecimiento real, pero no lo rechaza de manera trágica, sino que lo sustituye con un mundo que responde a las exigencias de una *moral ingenua*⁴⁰⁸ que permite una sublimación esperanzadora⁴⁰⁹ de los conflictos y males acechantes. De ahí que se situara en otro tiempo y en otro espacio. Los cuentos comienzan en general con la expresión “*Erase una vez...*” lo que hace referencia a que se trata de algo que puede volver a suceder una y otra vez, que está vinculado a la ley del *eterno retorno*, ya que se condensan simbólicamente conflictos inconscientes, que sobreviven reanimándose de generación en generación.

Uno de los rasgos que permiten la supervivencia del contenido simbólico de los cuentos es su brevedad y concreción, que implica la ausencia total de elementos abstractos. Así lo reflejan los cuentos folklóricos rusos, con rápidos desenlaces, repeticiones triples (fácilmente memorables) y las acciones paralelas, las fórmulas iniciales y finales, y la caracterización estereotipada de los personajes, por mencionar sólo algunos de los elementos. Julio Cortázar subraya como primer rasgo del cuento la noción de “límite físico”:

“El cuento es esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande [...] Es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. [...] Debe poseer esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo”⁴¹⁰.

El origen y la razón de ser de los cuentos es en cierto modo un enigma, determinado por la convergencia de multitud de factores socioculturales, pero sí es una certeza que algunos hayan sobrevivido hasta hoy, lo que confirma que verdaderamente constituyen condensados simbólicos. La existencia de los cuentos revela la coherencia y trascendencia a través de los siglos de unos determinados conflictos y motivos que perviven en el inconsciente colectivo. En ese sentido se alejan de ser creaciones fortuitas pertenecientes a una época concreta, sino que fueron modificándose a lo largo de los tiempos, de acuerdo a los cambios sociales y a la psicología de las gentes.

407 BARTOLUSSI, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

408 En el cuento popular, explica André Jolles, (Formes Simples) predomina la visión espontánea e ingenua propia de la “*morale naive*”.

409 Esto lo detectamos fácilmente en que el mal inicial es siempre invertido al final en forma de compensación, triunfo, ganancia, etc.

410 CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del Cuento, Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 255, marzo de 1971 pp. 7-8.

Mircea Eliade recoge en su ensayo *Mito y realidad* algunas de las más destacadas investigaciones sobre los posibles orígenes socioculturales de los cuentos populares. Eliade sostiene que los folkloristas se han valido de los progresos realizados por la etnología, la historia de las religiones y la psicología profunda. Entre dichos autores destaca a Paul Saintyves⁴¹¹, quien reconoce en los cuentos populares *motivos rituales que perduran hasta hoy en las instituciones religiosas de los pueblos primitivos*⁴¹². El folklorista soviético Vladimir Propp recoge la teoría ritualista de Paul Saintyves para su elaboración de *Las raíces históricas del cuento maravilloso*. Retomaremos las investigaciones de Propp especialmente por su aportación a la estructura del cuento en “Morfología del cuento popular ruso”⁴¹³. Propp ve en los cuentos populares el recuerdo de *los ritos de iniciación totémicos*, pero no queda claro si procede de alguna época cultural determinada o si se trata de una iniciación o individuación proveniente del “imaginario”. Conviene aclarar que los mitos y ritos de iniciación son aquellos por los cuales a los jóvenes, varones y hembras se les acostumbra a separarse de sus padres y se les fuerza a convertirse en miembros de su clan o tribu. Pero al hacerse esta separación respecto al mundo de la niñez, los arquetipos paterno y materno son perjudicados y el daño ha de hacerse beneficioso mediante un proceso saludable de asimilación en la vida del grupo⁴¹⁴. Los acontecimientos de iniciación no se limitan a la psicología de la juventud sino que toda nueva fase en el desarrollo de la vida individual va acompañada del conflicto originario, de la integración de todas las esferas humanas⁴¹⁵. Los cuentos pretenden enseñar a hacerse adulto. Van dirigidos a niños o adolescentes y les muestran los peligros de la emancipación. Según Vladimir Propp (1895-1970) todos los cuentos parten de una situación carencial en la que se basaría el símil con los ritos de iniciación. Así, afirma que los cuentos populares suelen iniciarse con un alejamiento del hogar. Desde la infancia las pruebas de iniciación son símbolos de transformación: ir al bosque desconocido es la salida de la casa amparadora de los padres para crecer en la empresa propia, lo que implica una difícil lucha en medio de hechizos, encantamientos, fuerzas perturbadoras no conocidas, y pulsiones latentes⁴¹⁶.

“La denominación *cuentos maravillosos* vamos a aplicarla a los cuentos cuya estructura he estudiado en mi libro *Morfología del cuento*. En él se delimita con bastante exactitud el género de cuentos que comienzan con una disminución o un daño causado a alguien, o

411 SAINTYVES, P. (1923). *Les Contes de Perrault et les récits parallèles*.

412 ELIADE, M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor S. A. p. 202.

413 Entre otras hipótesis sobre la procedencia del cuento destaca W. E. Peuckert, quien postula que el cuento se forma en el Mediterráneo oriental durante el neolítico, que conservaría aún la estructura de un complejo sociocultural que englobaría el matriarcado, la iniciación y los ritos de matrimonio característicos de los agricultores. Peuckert relaciona las pruebas impuestas al héroe como un cierto tipo de cuentos para poder casarse con la hija del demonio con las costumbres extramatrimoniales en vigor entre los agricultores: (...) el pretendiente debe segar el campo, construir una casa.

414 VV.AA. *El hombre y sus símbolos Los mitos antiguos y el hombre moderno*. Joseph L. Henderson. *El arquetipo de iniciación*. p. 129.- La identidad entre el grupo y el individuo se simboliza, con frecuencia, con un animal totémico.

415 VV.AA. “*El hombre y sus símbolos*” *Los mitos antiguos y el hombre moderno*. Joseph L. Henderson. *El arquetipo de iniciación*. p. 131. En muchas sociedades primitivas, la iniciación va acompañada de circuncisión.

416 LÓPEZ TÁMES, R. *Introducción a la literatura infantil*. p. 35.

bien con el deseo de poseer algo (...) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante y el cuento presenta un duelo con el adversario (...) el regreso y la persecución (...) más adelante (...) sube al trono y contrae matrimonio⁴¹⁷.

Propp diferencia una serie de funciones⁴¹⁸ de los personajes y de secuencias narrativas que se inician con el alejamiento del hogar hasta que culmina el desenlace felizmente con la conquista del objeto deseado. La tesis de Bettelheim en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* se basa en esa misma idea de iniciación: la de la superación de los niños de los peligros inconscientes y de los sentimientos ambivalentes que conlleva el crecimiento, a través de la identificación con los personajes, atravesando las fechorías y saliendo finalmente victoriosos. Bruno Bettelheim defiende que la literatura de hadas aporta a los niños material imprescindible para que afronten con esperanzas y autoconfianza las diferentes situaciones conflictivas que implica la individuación o el desarrollo hacia la adultez. Los mitos y los cuentos personifican la experiencia acumulada por una sociedad, proporcionando conocimientos profundos heredados de la humanidad. Un mito, como un cuento popular, puede expresar de forma simbólica un conflicto interno, de poderosa ambivalencia, y sugerir cómo podría resolverse.

Según las ideas de Propp y Greimas, el cuento puede experimentarse como consuelo o como gratificación: como resolución ficticia de ciertos deseos (gratificación) o como consuelo ante la imposibilidad de resolver otros deseos. Las secuencias que se encadenan en los cuentos describen, casi siempre, un conflicto, un intercambio, una transición, es decir, una acción en la que subyace la ambivalencia original entre los deseos ocultos y el deber ético que alecciona a través del terror. Pero las secuencias pueden finalmente ser carenciales o gananciales, en algún aspecto. Por ejemplo, pueden suponer una carencia de libertad cuando el personaje es atrapado, y por proyección *siento que me atrapan* pero, a la vez, una ganancia de saber, puesto que se aprende o descubre algo en ello.

Greimas distingue distintos tipos de historias de acuerdo al final que describen: unas serían de aceptación del orden establecido y otras de sugerencia o propuesta de cambio. Eugenio Trías apunta que según Freud, el principio de *catarsis* en la tragedia griega subyace o está implícito en las historias siniestras -como los mitos de Edipo, Ícaro o Pírgamo- y en el modo en que sublimamos esos fantasmas. Podemos establecer un paralelismo entre esta idea de *catarsis* de la tragedia griega con la identificación con los personajes de los cuentos populares. Trías

417 PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento popular ruso*. (3 ed.). Madrid: Fundamentos. pp. 16-17.

418 Propp enumera las secuencias narrativas de la siguiente manera: 0. Situación carencial: Daño o deseo de poseer algo; 1. Prohibición que recae sobre el protagonista; 2. Salida del protagonista y encuentro con el oponente, 3. Transgresión de la prohibición; 4. Engaño; 5. Fechoría/rapto; 6. Encuentro con un ayudante; 7. Duelo con el oponente; 8. Recepción del objeto; Regreso .

afirma que existiría un principio de exorcización o catarsis en la historia, en tanto que el espectador se proyecta o identifica con el protagonista. El espectador ve cómo su alter ego da rienda suelta a sus deseos, pudiendo llegar a experimentarlos en el plano ficticio como gratificación. Pero esta acción desencadena a su vez una serie de consecuencias fatales en la historia, de las cuales el espectador queda excluido por la distancia de la ficción. Concluye, por lo tanto, que puede calmar o educar estos impulsos y traducir estas lecturas a la vida cotidiana. En definitiva, sumando las ideas de Freud, Jung, Propp y Greimas podemos pensar que una narración puede suponer una pérdida en el plano cultural de los valores éticos y sociales y, sin embargo, una ganancia en el plano inconsciente. Como ejemplo, el citado mito de Edipo Rey.

Por ese poder sublimador la narrativa popular sobrevive a los tiempos, al permitir desencadenar esas ganancias en las esferas del Ello y del *Superyó*. Las historias suelen ser simples, breves y sencillas, con una fuerza simbólica capaz de penetrar en el inconsciente y transmitir estos contenidos oscuros y temibles a las mentes infantiles de forma subliminal. Quizá por ello fuera después material destinado al desarrollo infantil, transformándose en el denominado *cuento maravilloso o de hadas*.

Es destacada la labor desempeñada en la recopilación de dichos relatos por Charles Perrault, cuyos cuentos pudieron tener como objetivo principal la denuncia de la corte, no siendo en dicho caso material de lectura infantil. Antes que Perrault, el italiano Giambattista Basile (1575-1632) publica "*Lo cunto de li cunti*" entre 1634 y 1636⁴¹⁹ donde recoge y adopta los cuentos divulgados entre Creta e Italia. La publicación también es conocida como el *Pentamerón* porque sigue el modelo del *Decamerón*⁴²⁰ de Giovanni Boccaccio de 1353. Posteriormente, es significativa la labor de los hermanos Grimm en la recuperación de relatos populares en las apartadas regiones rurales de Alemania. Esto coincide con el surgimiento de la industrialización, y los hermanos, que participaban del espíritu romántico alemán, rescatan las tradiciones de su pasado. Podemos destacar *La Cenicienta* de Charles Perrault, *Blancanieves* de los hermanos Grimm o ambas versiones de *Caperucita*, que reciben originariamente la denominación de cuentos de terror, si bien fueron dulcificados en diferentes versiones con fines moralistas y educativos para el crecimiento de los niños, público a quien finalmente fueron dirigidos. La primera edición de los hermanos Grimm de 1812 *Kinder und Hausmärchen (Niños y cuentos domésticos)* mantiene una completa fidelidad a las versiones orales originales. Sin embargo fue censurado y reelaborado con el objetivo de contentar a las clases burguesas a la cual estaban finalmente destinados. En consecuencia, la segunda edición de 1814 estaría destinada al público infantil, y en ella los Grimm suprimieron los pasajes no adecuados.

419 BARTOLUSSI, M. Op. cit. p. 25.

420 El Decamerón está constituido por cien cuentos, que están conectados a través de un marco narrativo. La obra comienza con una descripción de la epidemia de la peste negra que azotó en Florencia unos años antes, lo que causaría que un grupo de diez jóvenes se refugiara en una villa cerca de Florencia. Para entretenerse, cada uno de los miembros contaría una historia por cada día que pasaran allí: serían diez días, de ahí la traducción al nombre Decamerón.

La conversión de los cuentos populares en material de literatura infantil supone una total distorsión de la esencia cruenta y temible de dichos relatos, especialmente en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII, época de puritanismo guiada por John Locke (1632-1704) y J. J. Rousseau (1712-1778), donde la educación adquiere una función constructiva y moralizante⁴²¹. Otro de los motivos que incrementaría la tergiversación de estos cuentos, además de las recopilaciones infantiles, se produce ya en el siglo XX a causa de la industria cinematográfica de Disney, cuyas adaptaciones de los cuentos dejan constancia de una notable censura propia de la época. Pese a las modificaciones, si nos remontamos a las versiones orales y primeras publicaciones, subyacen con facilidad contenidos violentos y sexuales que nos hablan de pulsiones inconscientes, y de conflictos y dificultades que asolaban también a los niños en la Edad Media. El contenido violento de los cuentos y las crueldades que sufrían en ellos los niños, no eran sino reflejo de la propia realidad, difícil y oscura, con una alta tasa de natalidad y mortalidad infantil. El hambre y la enfermedad constituían un común denominador en toda Europa, y la omnipresencia de la muerte sería determinante para comprender el trato que recibía entonces la infancia: “Los niños eran considerados seres incompletos, estigmatizados por la huella del pecado original”⁴²². Los niños se integraban en los quehaceres adultos desde sus primeros años, siendo tratados como adultos en miniatura. Por otro lado, la ambivalencia de lo infantil (a medias entre la inocencia y lo salvaje) era fuente de ansiedades y dudas en los adultos, que sentían temor por la naturaleza de la infancia considerándola como un estado anómalo de la naturaleza⁴²³. Para dejar constancia del contenido siniestro que impregnaba las narraciones populares, abordaremos algunos de los ejemplos más cruentos de dichos relatos: en el relato de *Caperucita* de las versiones orales no hay final feliz, y Caperucita, además de ser violada y devorada por el lobo, bebe primero la sangre de su abuela ya que el lobo le hace pensar que es vino. El relato iba dirigido a las niñas y les advertía del peligro de entablar relaciones con extraños. Caperucita habla de la voracidad y violencia sexual. En la versión de los Hermanos Grimm, la abuela y Caperucita son rescatadas por un cazador de la tripa del lobo.

En la época medieval, la escasez constante de comida potencia el lado más monstruoso del ser humano, a veces incluso recurriendo al infanticidio. La madre de *Hansel y Gretel* persuade a su padre para abandonar a sus hijos para que mueran ya que no pueden alimentarlos. El hambre es una preocupación constante y de primera magnitud. En el cuento, la mujer -y luego la bruja- tratan de devorarlos. La representación de los padres sufre una conversión negativa propia de

421 Repercutieron decisivamente en este cambio las aportaciones J. J. Rousseau -mediante su famoso ensayo “*Emilio*” 421 (1762) donde escribía la célebre frase “*El hombre es bueno por naturaleza*”-; antes, John Locke (Inglaterra, 1632) ya postulaba que los infantes nacían con la mente “*en blanco*” y era responsabilidad de la educación convertirlos en futuros seres civilizados.

422 CALVO SERRALLER, F. en VVAA. *La infancia en el arte. El siglo XVIII: “El enigma de la infancia”*, p. 21. Unicef y fundación de amigos del Museo del Prado.

423 Idem, p. 20.

los ritos de iniciación. La madre preedípica deja de proteger a los niños para convertirse en la primera enemiga a los ojos de los niños. De forma similar, en el famoso relato de *Pulgarcito*, los leñadores abandonan a sus siete hijos en el bosque por no poder mantenerlos. Éstos piden ayuda en la casa de unos ogros, que tienen siete hijas. El ogro decide comerse a los siete hermanos. Pulgarcito idea un plan y pone en la cabeza de sus compañeros las diademas y coronas de las niñas. El ogro, confundido, degüella a sus propias hijas. Pulgarcito y sus hermanos regresan a casa con las riquezas del ogro. Otro ejemplo de la representación negativa de los padres lo encontramos en *Rapunzel* quien es entregada por sus propios padres a una bruja a cambio de alimento. En *La niña sin mano* un molinero hace un trato con el diablo para conseguir salir de la pobreza, a cambio corta las manos a su hija. *El enebro* es un cuento menos divulgado y que goza de una fama menor. Una pareja no puede tener hijos. Un día la mujer bajo el enebro desea tener un hijo y el árbol le concede el deseo a cambio de arrebatarse la vida a ella tras dar a luz. Su marido se vuelve a casar y tiene otra hija. La segunda esposa odia a su hijastro y un día le corta la cabeza accidentalmente con la tapa de un baúl. Con la ayuda de su hija lo cocinan y se lo dan de comer al padre y esposo para evitar que éste sepa que lo han degollado.

Junto al infanticidio, también encontramos temas como la violación, por ejemplo, en el relato *Talía*, que se considera la primera versión de *La Bella Durmiente*. Talía es violada estando impedida en la cama por un rey que es atraído por su belleza. Al cabo de meses da a luz a dos niños. Al amamantarlos la muchacha cobra vida y el rey, desaparecido, un día la recuerda atraído por una aparente pasión necrófila, y vuelve a su encuentro. La mujer del rey, enterada del adulterio, manda cocinar a los niños y es finalmente arrojada por su rey esposo al caldero, para reunirse después con su nueva familia.

Si tomamos como ejemplo *La Cenicienta*, la versión de los hermanos Grimm se basa lo más fielmente a las versiones originales, en las que al final de la historia las hermanas mutilan sus pies para que entrar en el zapato. La primera se corta los dedos y la segunda, el talón, pero un pájaro mágico avisa al príncipe de este hecho, haciendo notar la sangre de sus pies. El castigo para las hermanastras es especialmente cruel, ya que sus ojos son picoteados por pájaros hasta arrancárselos. *La Cenicienta* ofrece uno de los ejemplos de las más bajas pasiones que pueden anidar en el espíritu humano: la envidia, los celos, el egoísmo, la aversión hacia madrastras y hermanastras, la vanidad y el apego a la vestimenta y a los bienes materiales.

El cuento *Ricitos (o bucles) de Oro*, en la versión de 1831, la intrusa en la casa de los osos no es una niña sino una anciana fea y malhumorada. Después de que la anciana es descubierta, los osos la arrojan al fuego y después intentan ahogarla pero, al no morir, deciden empalarla en la aguja de un campanario. *Blancanieves*, se cree es uno de los relatos más antiguos que dataría aproximadamente del año 1200. En su origen nada tiene que ver con unos enanitos, sino que se trata de una relación de rivalidad entre madre e hija. Finalmente, la madre es castigada

siendo obligada a bailar calzando unos zapatos de hierro al rojo vivo en el baile de bodas de Blancanieves hasta que muere. En *Piel de Asno* el tema terrorífico que subyace es el incesto paterno. El rey, al morir su esposa, promete no volver a casarse a excepción de tratarse de una mujer tan bella como la difunta. Al pasar los años encuentra en su hija una belleza inmensamente parecida a la de su mujer y quiere tenerla por esposa. La princesa, ayudada por un hada, escapa envuelta en una piel de asno huyendo de su pérfido padre. *El relato Barba Azul* narra la historia de una mujer que, como Psique, aventurada por su curiosidad, descubre una alcoba donde su esposo guarda a sus anteriores esposas asesinadas. Éste la descubre en su hallazgo y la asesina en ese instante.

Hemos dejado constancia, a través de algunos de los cuentos más destacados, de la efervescencia de los contenidos violentos y sexuales que habitan en dichos relatos, que nos hablan de conflictos y pulsiones inconscientes en esos viajes iniciáticos hacia la madurez, no faltos por ello de peligro y personajes siniestros. Debido a que la literatura popular está cargada de simbolismo, constituye una fuente en la que analizar la vinculación de los conflictos siniestros en su relación con la feminidad. Analizaremos por consiguiente las figuras arquetípicas que proyectan valores, miedos, deseos y luchas femeninas de aquellas sociedades patriarcales. Diseccionaremos las figuras y las tramas siniestras que atraviesan, diferenciando las funciones que desempeñan los personajes femeninos, fundamentalmente en base a su iniciativa (ánimus) o a su docilidad (ánima). Dada la amplitud de cuentos existentes, nos ceñiremos a aquellos más conocidos en los que la presencia femenina sea protagonista.

3.3.-1. TEMAS

En relación a la feminidad se repiten con frecuencia una serie de temas específicos y conflictos que subyacen tras ella. Respecto a la función de los personajes, Propp propone a la figura femenina encarnando a la *princesa*. Con toda probabilidad sea más pertinente para el estudio de la figura femenina la clasificación del lingüista francés A. J. Greimas (1917- 1992) –quien reformula la teoría de Propp-, por un lado, porque mantiene una lógica de oposición que es coherente con la idea de que el cuento se caracteriza por una lucha entre dos fuerzas: *bien* y *mal*; *consciente* e *inconsciente*. Por otro lado, porque permite mayor versatilidad en las funciones de modo que el héroe también puede ser femenino. La figura femenina adquiere más funciones que el de *princesa*. La dicotomía que establece Greimas nos permite abordar las funciones de la figura femenina por oposición, puesto que confrontaremos las *positivas* a las *negativas*, y las *activas* a las *pasivas*: la protagonista (*ánimus* y *ánima+*) a quien se le opone la bruja (*ánima-*); la madre y la madrastra; y las figuras de acción o *ánimus* (heroínas) de las de inacción o *ánima+* (princesas). En definitiva, la dualidad externalizada por oposiciones va a regir las funciones de los personajes femeninos.

Respecto a los conflictos más destacados que asolan a la feminidad vamos a abordar la rivalidad edípica, el encuentro ambivalente con tendencias inconscientes especialmente en el despertar sexual que se traducen en impulsos voraces, en escenas de búsquedas ambivalentes donde se desentraña algo oculto y temible. Asimismo, siniestros son los artificios -mediante seducción o transfiguración- especialmente empleados por las brujas de los cuentos, y los castigos a los que se somete a las heroínas, a menudo relacionados con el aprisionamiento, la parálisis o la muerte onírica. Tras los castigos, las heroínas tienden a transgredir lo establecido y dicha transgresión supone finalmente la sublimación de las tendencias del *ello*, el desarrollo de la *mujer-ánimus* en algunos casos, en otros vence la *mujer-ánima*.

3.3.1.-1. RIVALIDAD EDÍPICA

La rivalidad edípica es quizá uno de los temas principales que subyace a la maldad de las figuras femeninas en los cuentos populares. Podemos rastrear este tema también hasta los albores de la mitología con el ejemplo del castigo que impone Afrodita a Psique, ofendida por la belleza joven de ésta. Como en estos mitos, también en la mayor parte de los cuentos, la mayor amenaza en las niñas de los cuentos proviene de una figura femenina. Dentro de esa lucha participan un personaje femenino bondadoso pero a menudo ingenuo (la protagonista) y una malvada que puede ser una bruja hechicera, una madrastra, por lo general, alguien de mayor edad. A menudo, una figura preadolescente y otra adulta, lo que pone el énfasis en la lucha madre-hija, o suegra-nuera. Dicha rivalidad se produce en la mayoría de ocasiones por el amor de un padre y marido, rey o príncipe. Ciertamente, la envidia constituye uno de los mayores motores y arma arrojada de las mujeres en los cuentos, pudiendo darse también entre hermanas o relacionadas por cualquier otro parentesco. Los atributos que provocan dicha rivalidad suelen ser la belleza y juventud, cualidades inherentes a lo que hemos dado en denominar *ánima*, vehículos de acceso del amor de un hombre (príncipe), de un hogar feliz que permita la realización de la maternidad y un hogar futuro.

Esta exteriorización polarizada en heroínas nobles y brujas perversas parece sugerir una dualidad femenina. La bruja, o la madrastra, simbolizaría el *ello* femenino: las tendencias perversas que habrán de ser superadas al punto del desenlace con el fin de fortalecer el yo femenino y el *principio de realidad*. Por otro lado, las brujas perversas también parecen encarnar el concepto de *ánima negativa* abordado con anterioridad. Los motivos por los cuales se produce dicha rivalidad no pueden ser desvinculados del contexto patriarcal en el cual nacen, tratándose casi siempre de una competitividad regida, como se ha dicho, por la aceptación de un hombre poderoso. *Blancanieves* quizá sea uno de los exponentes más conocidos de dicha rivalidad edípica junto a *Cenicienta* y *La Bella Durmiente*. La siguiente cita explicita la lucha antagónica que se establece en las figuras femeninas de los cuentos

populares como exteriorización desdoblada de dos tendencias opuestas. No sabemos si son proyecciones de la psique femenina o masculina, es decir, no sabemos si son reflejo de las connotaciones positiva y negativa del ánima o si reflejan también los conflictos internos que assolaban a la feminidad:

“Como muestra la leyenda de Lilith, y como han observado los psicoanalistas a partir de Freud y Jung, los mitos y los cuentos de hadas suelen expresar los axiomas de la cultura con mayor precisión que los textos literarios más complejos. Si Lilith resume la génesis del monstruo femenino en una útil parábola única, el cuento de Grimm de “*La pequeña Blancanieves*” dramatiza la relación esencial pero equívoca entre la *mujer-ángel* y la *mujer-monstruo*. (...) La acción central del cuento surge de la relación entre estas dos mujeres: una, bella, joven, pálida, la otra, igual de bella pero mayor, más cruel: una, hija, la otra, madre; una dulce, ignorante, pasiva, la otra, artera y activa: una, una especie de ángel, la otra, una bruja innegable”⁴²⁴.



Leonor Fini. *Sin título*.

La pintura de Leonor Fini es un claro exponente de la rivalidad edípica femenina, como si se tratara de la ilustración de un cuento popular. En primer plano se advierte la parte superior de una espalda desnuda y masculina que, pese a su hieratismo, es algo delicada en su tratamiento casi traslúcido, de manera que es mucho más intensa y contrastada la escena del fondo, puesto que en primer plano no hay contrastes de intensidad. Destacan sus formas redondeadas y su tez pálida casi transparente como esculpida en mármol. Este tratamiento contrasta con el atribuido a la cabeza, cubierta por unos gruesos y envolventes rulos, que nos remiten a los peinados clásicos. Dicha *corona* enmarca una forma fálica ambigua, entre punzante y flácida, dibujada en dirección descendente, que culmina en una línea recta que va

424 GILBERT, S.M. & GUBAR S. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra. 1998.

desapareciendo gradualmente, separando la espalda en dos partes simétricas. Esta afilada terminación podría remitir al punzamiento que caracteriza a la profecía siniestra de figuras como la de *Bella Durmiente* que se pincha con una rueca, hecho que se ha asociado simbólicamente a la pérdida de la virginidad pero también, como sostiene Bettelheim, más concretamente a la menstruación⁴²⁵. Sin embargo, esa indeterminación en su presunta flacidez, y la delicadeza del cuerpo le restan fortaleza y autoridad. Parece significativo que dicha desnudez esté revestida con lo que parece ser una peluca ceremonial aunque extraña.

Las connotaciones fálicas son explícitas, el sexo masculino se presenta como una figura extraña cuya identidad se nos oculta. Tras ella, se advierten dos figuras femeninas a las cuales el sujeto masculino parece observar. Sus siluetas se recortan tajantemente ante la intensa luz que proviene de la mitad derecha del fondo. Las figuras quedan en penumbra, transparentándose tras el velo que divide la pintura en dos planos. Este empleo de claroscuro atribuye a las figuras y a la escena un cáliz siniestro. La sugerencia de la acción viene determinada por la representación de sus cuerpos y posturas: la de la izquierda en pie y la de la derecha inclinada ante ella. La primera ostenta su superioridad sobre la otra figura, mostrándole su mano con la palma hacia abajo y con unos dedos largos y finos que nos advierten de la violencia latente. La figura representada a la derecha muestra su sumisión con el cuerpo agachado, la cabeza inclinada hacia el suelo, con un gesto dinámico, enfatizado por la siniestra sinuosidad del pelo y por la agresiva resistencia que sugieren tanto la tensión de los brazos como el expresivo alargamiento de los dedos. Se advierten unas formas rectas en su espalda, quizá el respaldo de una silla pegado a ella. El velo que oculta la escena sólo parcialmente sugiere de alguna manera que lo que ahí acontece es algo clandestino, o semi-oculto para el hombre que, sin embargo, sabe lo que ocurre. Las expresivas líneas que contornean las figuras sugieren la crueldad latente. Observamos la indumentaria anticuada de ambas y el pelo de la figura dominante, atado en un moño. La que está agachada, sin embargo, deja caer su melena en un único mechón sinuoso y descendente, que sugiere el padecimiento de la presunta violencia, palpable tras el velo que separa a las figuras femeninas de la presencia masculina. El final de la falda de la figura aparentemente sometida asoma sutilmente por debajo de la cortina, de modo que relaciona al hombre con la escena semi-oculta, a la vez que se establece algún tipo de relación entre ella y la figura masculina. La hierática presencia del hombre con su amenazante caracterización sexual, y la aparente violencia ejercida de una mujer a otra puede sugerir la rivalidad edípica que caracteriza a multitud de cuentos populares.

La presunta figura agresora de la pintura podría encarnar a la bruja o la madrastra de los cuentos populares. Este es un personaje malvado y arquetípico. Está provista de poderes y puede inspirar un terror instintivo al constituir una amenaza para el orden social y ético⁴²⁶. Es

425 BETTELHEIM, B. (1984). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (7 ed.). Barcelona: Crítica. p. 26.

426 RUSSELL, J. B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona: Paidós. p. 59.

especialmente malvada con las mujeres jóvenes⁴²⁷. Las brujas más famosas de estos cuentos podemos encontrarlas en la madrastra de *Blancanieves*, quien ostenta su poder de transformación con el fin de asesinar a la heroína; la bruja de *La Sirenita* de Hans Christian Andersen que realiza un pacto maléfico por el cual dota a la protagonista de piernas a cambio de su voz; la bruja de *La casita de chocolate* de *Hansel y Gretel*, capaz de devorar a los niños, parece una extensión de la madre que les abandona; la bruja de *Rapunzel* que la aprisiona en una torre, y fundamentalmente la madrastra de *Cenicienta* junto a las súbditas hermanastras. En el relato de *Caperucita* la madre no parece enfrentarse a la protagonista, pero ésta siente la necesidad de desafiarla transgrediendo la advertencia. La asociación madre-bruja es frecuente en los cuentos populares, a menudo mediante la figura de madrastras o siniestras cuidadoras. En la literatura infantil posterior se reconcilia en ocasiones el concepto de bruja asociado al bien como en el caso de *El mago de Oz*, donde aparecen dos brujas buenas (las del norte y sur) y dos malvadas (las del este y oeste).

Antes de abordar la rivalidad que se establece en el cuento de *Blancanieves* entre la niña y la madrastra, conviene previamente recordar un relato anterior que parece haber influido de manera destacada en éste y donde la siniestra rivalidad no sólo se asocia con la madrastra o bruja, sino con otra joven. El relato data del siglo XVI, aparece en el libro *Pentamerón* de Giambattista Basile. Se narra la historia de una niña de siete años que se queda inconsciente al clavarse un peine mágico. Su familia deposita el cuerpo, como en *Blancanieves*, en un ataúd de cristal. Con el transcurso del tiempo ven como la niña inmóvil crece hasta hacerse una bellísima adolescente. Pero una prima suya, celosa de la belleza de ésta, se propone acabar con ella. Tras romper el ataúd la agarra del pelo y, sin quererlo, le arranca el peine y la joven vuelve a la vida. Vemos pues que, si bien hay elementos que aparecen en *Blancanieves* pero no en este cuento -como los siete enanitos, el príncipe y el espejo-, el tema que subyace en ambos es precisamente la rivalidad, que no necesariamente se traduce en el vínculo madrastra-hija. Vemos asimismo que el valor que suscita los celos es la belleza, que parece el atributo más apreciado y admirado en las muchachas.

A pesar de que durante siglos se ha ido relatando de diversas maneras a lo largo de Europa y en distintas lenguas, en el relato que hoy se conoce como *Blancanieves (y los siete enanitos)* la trama de la historia no se concentra en los enanitos sino en la rivalidad entre madrastra e hija. Bettelheim sostiene que el tema central del cuento es el miedo de la reina a que su hija *Blancanieves* la supere⁴²⁸. Esa rivalidad edípica la determinaría la ausencia del rey. Según Bettelheim, las dos mujeres batallan en una lucha edípica feminizada, hecho que se concentra en el conflicto en el espejo entre madre e hija. “Las relaciones entre *Blancanieves* y la reina

427 “[...] Varios elementos de la mujer salvaje, considerada a menudo como asesina, devoradora de niños y succionadora de sangre, sobrevivieron en los cuentos populares de la bruja solitaria que habitaba los bosques: a principios de la Edad Media, las características de las cazadoras y mujeres salvajes se fueron proyectando paulatinamente sobre las brujas”. (RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 62).

428 BETTELHEIM, B. (1984). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (7 ed.). Barcelona: Crítica. pp. 272-273.

simbolizan los graves problemas que pueden darse entre una madre y una hija. Pero, al mismo tiempo, son también proyecciones, en dos personajes distintos, de las tendencias incompatibles en una misma persona⁴²⁹. Bettelheim sugiere que la reina y *Blancanieves* son en cierto sentido una: mientras que la reina lucha por liberarse de la pasiva *Blancanieves* dentro de sí, *Blancanieves* debe luchar para reprimir a la reina malvada dentro de ella. La madrastra representaría, según el citado autor, los elementos conscientemente negados en el conflicto interno de *Blancanieves*: “La facilidad con que *Blancanieves* se deja tentar por la madrastra, haciendo caso omiso de las advertencias de los enanitos, nos muestra lo próximas que están las tentaciones de ésta a los deseos internos de *Blancanieves*”⁴³⁰. No obstante, a pesar de esta proximidad, en el relato sus caracteres se definen por oposición: la reina sería una intrigante conspiradora, creadora de tramas, una bruja ingeniosa y astuta. Poseería las cualidades asociadas al *ánimus*, a la parte masculina y también las connotaciones negativas del *ánima*. Por otra parte, en su castidad absoluta, su inocencia gélida, su dulce nulidad, *Blancanieves* representaría precisamente el ideal de *pureza contemplativa*. Por lo tanto, parece asociable a la idea del *Superyó*, por oposición a la madrastra, que parece encarnar las fuerzas del *Ello*. Este vínculo justificaría su íntima relación más allá de su aparente antítesis.

La reina, adulta y demoníaca, parece desear una vida de *acción* significativa. Cada una de las tres tramas que inventa depende de un recurso manifiestamente femenino como arma mortal. Primero se ofrece a ajustar el corsé a la muchacha como es debido, luego la ataca con un peine y, por último, ofrece a *Blancanieves* una manzana venenosa. La muchacha acaba cayendo muerta por las artes femeninas de la cosmética y la coquetería y, finalmente, con la alusión simbólica al pecado original. Sin embargo, paradójicamente, aunque la reina ha utilizado de forma subversiva artimañas femeninas tales como el peine de las sirenas y la manzana de Eva para destruir a la angelical *Blancanieves*, tienen un efecto contrario de los pretendidos. Fortaleciendo a la casta doncella en su pasividad, la han convertido precisamente en el objeto de arte eternamente bello e inanimado que la estética patriarcal desea que sea una muchacha, la encarnación de la perfecta mujer-ánima:

“Desde el punto de vista de la madrastra, las artes femeninas convencionales matan. Pero desde el punto de vista de la dócil y abnegada princesa, dichas artes, aun cuando maten, confieren la única medida de poder disponible para la mujer en una cultura patriarcal”⁴³¹.

La *mujer-ángel* coincidiría con la *mujer-ánima* idealizada en consonancia con las ideas expuestas de Jung. Su discípula y famosa autora y psicoanalista Marie Louise Von Franz estudia la figura del *ánima* en los cuentos populares que, como ya hemos expuesto anteriormente, es

429 BETTELHEIM, B., Op. cit. p. 294.

430 Idem, p. 295.

431 GILBERT, S.M. & GUBAR, S., Op. cit. p. 54.

la imagen femenina de los hombres íntimamente asociada a su madre en su forma individual, y una imagen arquetípica dualista en su forma universal. Von Franz describe a la *mujer-ánima* como aquella que es y actúa como espejo o proyección del ánima del hombre, sintiéndose insignificante en ausencia de dicho referente, que emana de la imaginación del hombre. Esto nos conduce a asociar a la figura de *Blancanieves* con el *ánima positiva* y a la bruja con la rebelión ante dicho patrón sumiso y dócil, es decir, simbolizaría de algún modo la fuerza del *ánimus* femenino: su parte masculina en tanto que se asocia a la actividad creadora y a la acción, a la vez que encarna el *ánima negativa* debido a su carácter perverso. La confrontación bondad-maldad que se establece en el cuento quizá sea producto de un afán moralista, en tanto que conduce a la feminidad a comportarse en base al patrón del ánima positivada, básicamente fundado en la inocencia, pasividad, entrega, juventud, castidad y falta de astucia. Puesto que la madrastra, si bien puede personificar el *ánimus*, en tanto que es activa y luchadora, encarna un carácter atroz. De esta manera, se negativiza el *ánimus* o la parte masculina de la feminidad, para que prevalezcan los atributos de docilidad y pasividad que encarna *Blancanieves*.

Otro cuento en el que la rivalidad femenina es el conflicto fundamental es *La Bella Durmiente*, que se conoce a día de hoy a través de las versiones de Perrault y de los Hermanos Grimm. Este relato aparece ya en el *Pentamerón* de Basile, bajo el título *Sol, Luna y Talía*. En él se explican los motivos por los cuales se produce la rivalidad y la venganza femenina que, como hemos descrito previamente, se produce entre la esposa del rey adúltero y Talía. En las versiones posteriores, se atribuirá a este principio el origen de la maldición que recae sobre la protagonista. En la versión que se conoce de Basile (quinto relato del quinto día del *Pentamerone*) cuando *Talía* nace, se profetiza un trágico porvenir en ella relacionado con el lino. Al igual que en la versión conocida de *La Bella Durmiente*, al ver a una anciana hilando, la muchacha maravillada se pincha y cae muerta inmediatamente. Pero en la historia de Talía, su padre la encierra en la habitación intentando olvidar la desgracia. Un día, un rey que perseguía de cacería a un halcón fue tras éste y llegó a la habitación de Talía. Prendado de la belleza de ésta, se acostó con ella. Nueve meses después, todavía aletargada Talía dio a luz a dos niños. Uno de ellos, al no poder encontrar el pecho, se puso en la boca el dedo herido y ésta despertó de su profundo sueño. En este relato Talía ignora haber tenido relaciones sexuales, y de hecho da a luz a sus hijos en pleno letargo. Por lo cual, parece haber llevado a cabo estos actos sin placer y sin pecado. Encarnaría así al *ánima positiva* íntimamente emparentada con la figura de la Virgen María, que coincide asimismo con la tercera fase del *ánima* según la clasificación de Jung, caracterizada por su espiritualidad. Un buen día, el rey se acordó de su aventura y se encaminó hacia el castillo donde encontró a Talía despierta con los dos niños. La mujer del rey descubrió el secreto y mandó matar a los niños y servirlos a su marido para cenar. El cocinero no siendo capaz de hacerlo, mató a dos cabritillos. Después la mujer del rey mandó a buscar a Talía y arrojarla al fuego por ser la culpable de la infidelidad de su marido. En el último momento aparece el rey, que echa a las llamas a su mujer y finalmente se casa con Talía y se

reúne con sus hijos. La historia finaliza con los siguientes versos que anticipan la virtud moral atribuida a la imagen del *ánima*, su placiente pasividad. “Dicen que la gente afortunada, mientras yace en la cama, por la Fortuna es consagrada”⁴³².

Perrault quizá no creyera apropiado relatar en la corte francesa una historia en la que un rey viola a una doncella mientras está dormida, la deja embarazada y después, por una suerte de amnesia prolongada, la olvida por completo para volver a recordarla, sólo por casualidad, tiempo después y deshacerse finalmente de su esposa. A pesar de que Perrault transforma a los dos reyes en un rey y un príncipe -éste último no está casado ni tiene hijos-, separados entre sí por un sueño de cien años, éste no consigue desembarazarse de la rivalidad edípica. En la versión de Basile el *rey padre* de Talía desaparece ante la muerte aparente de ésta y después aparece el *rey amante*, y el padre permanece aún ausente. Uno parece sustituirse por el otro. Bettelheim sostiene al respecto:

“Resulta harto interesante que Perrault no haya conseguido desembarazarse de las connotaciones edípicas: en su historia, la reina no se siente desesperadamente celosa de la traición de su marido, sino que aparece como la madre edípica que tiene celos de la muchacha que su hijo, el príncipe, ha elegido por esposa, e intenta destruirla”⁴³³.

Por lo tanto, vemos que la figura de la madre edípica se emparenta con la madre del marido, es decir con la figura de la suegra, que de algún modo quizá pudiera seguir encarnando dicho conflicto edípico en el período adulto. Otro de los mayores exponentes con respecto a la rivalidad femenina es el cuento de *Cenicienta*. Las versiones populares carecen de ornamentos, que se han ido agregando en posteriores versiones, puesto que el relato es en realidad muy antiguo: se escribió en China en el siglo IX d.C., pero tenía ya una larga historia⁴³⁴. De ahí que el diminuto tamaño del pie no tuviera rival ninguno, puesto que en China es símbolo de atractivo sexual y de belleza, donde se acostumbraba a vendar los pies a las mujeres. Cenicienta relata las angustias de la rivalidad fraterna.

“Cenicienta trata de los sufrimientos que la rivalidad fraterna origina, de la realización de deseos, del triunfo del humilde, del reconocimiento del mérito aun cuando se halle oculto bajo unos harapos, de la virtud recompensada y del castigo del malvado. [...] Bajo todo este contenido manifiesto, se esconde un tumulto de complejo y extenso material inconsciente, al que aluden los detalles de la historia para poner en marcha nuestras asociaciones inconscientes”⁴³⁵.

432 BASILE, G. (2006) *El pentamerón: el cuento de los cuentos*. Cuento Sol, luna y Talía. Ed. Siruela.

433 BETTELHEIM, B. (1984). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (7 ed.). Barcelona: Crítica. p. 32.

434 En cuanto a la versión china más antigua del tipo de *Cenicienta* véase Arthur Waley (1947). *Chinese Cinderella Story*, Folk-Lore, vol. 58.

435 BETTELHEIM, B., Op. cit. p. 335.

Los contenidos de crueldad, rivalidad y violencia son más acusados en las versiones anteriores a las que conocemos. Las hermanastras no se detienen ante ningún obstáculo para vencer a *Cenicienta*. Éstas se sirven del engaño, y esta falsedad las conduce a su propia mutilación, cortándose los dedos de los pies con el fin de que cupieran en los zapatitos. Este tema se vuelve a citar al final de la historia, cuando dos pajarillos blancos les arrancan los ojos⁴³⁶. La auto-mutilación, a la manera de Edipo, no es frecuente en los cuentos populares si son comparadas con las agresiones que infligen especialmente las mujeres perversas. En el relato de *Rapunzel*, famoso cuento alemán, una anciana bruja recibe a una niña a cambio de hortalizas a la que cría encerrada en una torre hasta alcanzar ésta la adolescencia. La anciana no quiere que nadie pueda observar la belleza de la joven e intenta evitar a toda costa que el príncipe y Rapunzel puedan ver realizado el amor que los une. La anciana no encarna, en este caso, a la figura de la madre, pero sí a una madre sustituta o cuidadora, en definitiva, una madrastra perversa (*ánima negativa*) que invierte la imagen positiva de la figura materna. Lo que a todas luces subyace a este y otros cuentos es la amenaza que las jóvenes y bellas suponen para las mujeres maduras, puesto que la atención de los hombres ya no recae en ellas sino en las jovencitas, lo que conlleva la pérdida de su poder. Esto implica que las mujeres de estos cuentos se comportan como *mujeres-ánima* en concordancia con la idea de M. L. Von Franz. Es decir, que actúan como proyección del espejo masculino de dichas sociedades patriarcales.

3.3.1.-2. VORACIDAD: DEVORAR Y SER DEVORADA

En relación a la voracidad en los cuentos populares se nos plantea un conflicto puesto que la pulsión devoradora atañe, sin lugar a dudas, a ambos sexos. Como ejemplo, en *Hansel y Gretel*, a decir de Bruno Bettelheim la casa de chocolate se asocia a la oralidad de la fase preedípica, los niños aún están en un estadio infantil anterior, aún no quieren desligarse de la protección que les ofrece la madre, ni controlan su voracidad sádica, que atañe a ambos por igual. Por ello, el encuentro con la bruja (capaz de devorarles) se asocia al castigo de la madre, que les obliga a seguir su propio camino hacia la madurez. Los niños se sienten abandonados por ella y proyectan esa otra parte en la malvada figura de la bruja. La casita es así un símbolo ambivalente, un refugio deseable que promete ser devorado, pero una trampa mortal que hay que superar para alcanzar la madurez y la independencia con respecto a los progenitores. La casa de chocolate entraña la ambivalencia fundamental que caracteriza a lo siniestro puesto que precisamente es deseable por fuera, y temible por dentro: desatar esos impulsos voraces impide avanzar en otras esferas como el saber. Los cuentos populares ya contienen diversos personajes y motivos que implican esta paradoja, entre ellos las transfiguraciones y

436 Conviene recordar que el hecho de arrancar los ojos es descrito por Freud a raíz del cuento de Hoffmann como uno de los motivos más poderosos de lo siniestro. Asimismo relaciona la pérdida de los ojos con la amenaza de castración.

metamorfosis que camuflan el fondo perverso o terrorífico bajo formas entrañables, incluso deseables. Por ejemplo, el simbolismo de la apetitosa manzana que ofrece a Blancanieves la madrastra disfrazada de anciana entrañable.

Si el tema de la voracidad se vincula más específicamente a la feminidad en la tradición popular que al género masculino es una cuestión que merece ser analizada. Posiblemente, debido a que la feminidad ha sufrido una censura mayor en relación a su instinto y despertar sexual, es posible que dicha oralidad se perciba latente en ciertas figuras femeninas, especialmente en aquellas que reflejen el estallido de las pulsiones sexuales. Parece posible asimismo que la voracidad se refleje de distintas maneras en las conductas de héroes y heroínas en las leyendas populares. Conviene también diferenciar en qué medida una figura femenina es sujeto de su propio impulso voraz o simboliza el despertar sexual masculino que en ella se proyecta. Como afirma M. L. Von Franz, que un cuento popular tenga como protagonista a una niña no significa que el cuento vaya destinado a ésta, sino que puede estar hablándole al niño de su propia *ánima* femenina. Asimismo, veremos que la voracidad también caracteriza algunos rasgos atribuidos al tema de la rivalidad femenina: en concreto a la devoración de niños.

“Una niña pequeña, encantadora e inocente, devorada por un lobo es una imagen que se graba en la mente de manera indeleble. En Hansel y Gretel, la bruja planeaba comerse a los niños; pero en *Caperucita Roja*, el lobo engulle realmente a la abuela y a la niña. [...] La bruja, que es una personificación de los aspectos destructivos de la oralidad, está tan dispuesta a devorar a los niños como ellos a destruir la casita de turrón. Cuando éstos ceden a los impulsos incontrolados del ello, simbolizados por su voracidad ilimitada, corren el riesgo de ser destruidos”⁴³⁷.

Partiendo de que, según el psicoanálisis, en lo siniestro los deseos están bañados de temores, se establece, generalmente, una dialéctica entre el reverso de uno y otro: deseo o temor. En base a esa misma lógica debe abordarse el tema de la voracidad, de forma reversible: no sólo se sugiere el instinto voraz de los personajes femeninos, sino también la realización de su presunto deseo (oculto) de ser devorados, que nos conducen a un posible masoquismo que justificaría la ambivalencia.

En el caso de *Caperucita*, se sugiere dicha ambigüedad, puesto que ella parece querer exponerse al riesgo al contradecir a su madre e indicar al lobo el camino a casa de la abuela. Tampoco duda en meterse a la cama con el lobo, desnudándose previamente. En la versión de Perrault se mantienen las alusiones sexuales: *Caperucita* se acuesta desnuda con él y éste acaba devorándola. Perrault, sin embargo, suprime la siniestra trama en la que el lobo,

437 BETTELHEIM, B., Op. cit. p. 228.

disfrazado de abuela, invita a *Caperucita* a beber vino y a comer carne, en realidad, la carne y la sangre de su abuela descuartizada. A decir de Bettelheim un encuentro de tipo sexual ha de preceder al acto de devorar a *Caperucita*, de ahí que el lobo no aprovechara para ello el encuentro en el bosque. De modo que la relación entre la voracidad y los impulsos sexuales quedan subrayados en este relato admonitorio. No sólo el lobo quiere saciar su apetencia voraz y sexual, sino que la ambivalencia en las reacciones de *Caperucita* sugiere que este instinto también se despierta en ella camuflado de curiosidad: ella *desea secretamente* ser poseída.

“Caperucita Roja habla de pasiones humanas, de voracidad oral, y de deseos agresivos y sexuales en la pubertad (...) Caperucita se deja seducir por el lobo para actuar de acuerdo con el principio de placer, en lugar de guiarse por el principio de realidad. [...] La niña necesitaba desviarse temporalmente del camino recto desafiando a su madre y al *Superyó*”⁴³⁸.

Si, como dedujera Freud en relación al tabú, las prohibiciones están motivadas en el fondo por deseos, y si es cierto que en la imaginación inconsciente se desean secretamente hechos que nos parecerían aterradores en realidad, podríamos pensar que en el relato de *Caperucita* la ambivalencia obedece a un deseo incipiente de ser devorada o tomada sexualmente, que ha de ser reprimido socialmente, por lo que se traduce en términos de una voracidad aterradora encarnada en el lobo. De este modo, pueden los lectores proyectarse en una realización de los deseos ocultos en cierto modo gratificante y, después, adquirir una ganancia o consuelo por el aprendizaje constructivo que implica dominar esos impulsos.

Djuna Barnes alude a que los niños igualan en su inconsciente la excitación sexual, la violencia y la ansiedad, cuando escribe: “Los niños sienten algo que no pueden decir: ¡Les gusta que caperucita y el lobo estén juntos en la cama! [...] Caperucita Roja da forma a esta extraña coincidencia de emociones contrarias, característica de toda búsqueda referente al sexo”⁴³⁹.

La voracidad también aparece en los cuentos como una forma de venganza entre rivales: en el cuento de Basile “*Sol, Luna y Talía*” el personaje de la reina, ante los celos que le produce la infidelidad del rey y su amor por Talía, desea alimentar a su marido cocinando sus hijos. Pero en el cuento de Perrault es la reina misma la que quiere comérselos: la madre del príncipe es, en realidad, una mujer-ogro devoradora de niños, que desea engullir a sus propios nietos. En este punto subyace el infanticidio asociado a la perversidad de las brujas medievales, y a seres femeninos perversos de la antigua Grecia de los que deviene el arquetipo. En el cuento de Perrault no se explica este odio devorador hacia los niños. Pero esta lucha voraz entre dos mujeres que rivalizan por el mismo hombre la encontramos también en la mitología

438 BETTELHEIM, B., Op. cit. pp. 254-256.

439 BARNES, D. (1985). *Nightwood*. London: Faber and Faber.

grecolatina, en las figuras de Hera y Lamia, que se caracterizan por su cualidad devoradora de niños y por ser terribles seductoras. Lamia era amada por Zeus, y Hera, presa de la envidia, mata a cuantos hijos tenía su rival. Lamia se oculta en una cueva y, sedienta de venganza, se dice que robaba y devoraba a los hijos de otras menos desdichadas que ella. Hera la había condenado también a no poder cerrar los ojos, de modo que pudiera tener siempre presente la muerte de sus hijos, era insomne y salía a devorar niños día y noche. La devoración de niños también se asocia a la figura de Lilith en respuesta vengativa al castigo impuesto por el cielo tras haberse rebelado ante las imposiciones sexuales de Adán, no queriendo someterse a permanecer bajo el cuerpo de su semejante. Por ello, y al fugarse del Edén, Dios la castigó sacrificando a cuantos hijos tuviera. Lilith se alza como exponente abominable, como contraejemplo negativo de la maternidad encarnada por la Virgen.

La voracidad es pues un impulso ambivalente, que entraña un deseo perverso y temible, y un arma arrojada como venganza y castigo. La voracidad realizada implica la apropiación o indistinción con otro ser como la madre o un Otro, con lo que nos adentramos en el terreno de lo abyecto, donde los límites entre el *yo* y el *Otro* se disuelven, encontrándonos nuevamente con esa ambivalencia, deseada y temida, entre una relación copulativa o destructiva.

3.3.1.-3. DESENTAÑAMIENTO Y TRANSGRESIÓN

Con la rivalidad edípica ha sido abordado uno de los temas fundamentales que subyace a la mayoría de las luchas femeninas en los cuentos. La voracidad, por otro lado, entraña una ambivalencia de sentimientos especialmente significativa en relación a la feminidad, debido posiblemente al padecimiento de una mayor represión. A menudo, el deseo de ser devorada podía quedar traducido en el miedo a ser devorada, refiriéndose también y especialmente a sus connotaciones sexuales. Otro de los motivos siniestros que subyace a la representación femenina en los cuentos se concentra en el desentrañamiento ambivalente de algo oculto, que el psicoanálisis ha asociado simbólicamente a menudo con el despertar sexual y los temores y miedos que puede originar el descubrimiento de la propia sexualidad. Esta ambivalencia de sentimientos, que oscila entre la curiosidad fascinada y el temor, puede sugerir también un proceso de individuación, motivado por la curiosidad temerosa hacia lo desconocido, como un indicio de alcanzar un mayor grado de madurez, superando el estadio infantil. A este respecto afirma Clarissa Pinkola en su ensayo *Mujeres que corren con los lobos* sobre la feminidad *salvaje* de la literatura folklórica:

“Las preguntas son las llaves que permiten abrir las puertas secretas de la psique (...)
Formular la pregunta adecuada constituye la acción central de la transformación en los

cuentos populares y en la individuación. (...) La pregunta debidamente formulada siempre emana de una curiosidad esencial acerca de lo que hay detrás”⁴⁴⁰.

A menudo, la curiosidad en el proceso hacia la madurez se concentra en la manifestación de pulsiones de índole sexual. Por ello, cuando en un cuento vemos por ejemplo que el niño o la niña protagonista se inmiscuye en un bosque y encuentra una casa y quiere saber lo que ahí se oculta aun corriendo peligro, puede tratarse de una metáfora narrativa que alude al deseo de conocimiento o al despertar sexual y a los sentimientos de deseo y temor que este hecho producen en los preadolescentes. Esta es la tesis que defiende, por ejemplo, Bettelheim. La curiosidad en ocasiones implica transgredir una norma y a menudo la transgresión es un requisito para salir de un estado de ingenuidad, captura o castigo. Por lo tanto, podemos diferenciar dos fases: el despertar de la curiosidad, ambivalente, que suele traducirse como algo oculto, una casa, una cámara, una puerta que se experimentan como un enigma ambivalente. Por otro lado, la transgresión, que implicaría el desentrañamiento de eso que antes estaba oculto, y que es necesaria para salir de los conflictos, adquirir ganancias relativas al saber y a la madurez, superando la ambivalencia primera entre deseo y temor.

1. Despertar de la curiosidad: Primeramente el contenido amenazante en esta fase puede simbolizar las tendencias primarias del *Ello* que, al salir a la luz, producen el sentimiento de temor y de lo siniestro ante lo desconocido. La curiosidad por saber puede enfrentarnos con esos deseos ocultos. A menudo se asocia con una casa o habitación oculta como símbolo de este encuentro con algo inesperado, temible y a la vez deseado. Por lo general, en los cuentos se encuentra una casa cuando se está perdido en un hostil bosque, por lo que tiene doble connotación, es temible pero ofrece refugio. La casa, a menudo, significa el propio hogar o bienestar de la psique.

“Una joven entra al servicio de una bruja negra en el bosque. Hay una cámara prohibida... en la que ella no puede entrar. Tiene que limpiar la casa durante muchos años... Al final abre la puerta de la cámara prohibida y encuentra dentro a la bruja negra, la cual, merced a la limpieza, se ha vuelto casi blanca. La muchacha cierra de nuevo la habitación, y entonces se ve perseguida por la bruja por haber transgredido el tabú. [La bruja] alcanza a la muchacha, le arrebató sus hijos y le ocasiona todo tipo de desgracias [obligándola a mentir diciendo que no la ha visto nunca en su cámara”⁴⁴¹.

En el famoso cuento *Ricitos de Oro* también subyace la curiosidad temible y ambivalente de la protagonista, que la induce a explorar la casita de una familia de osos, que halla en el bosque: primero prueba su sopa, luego los tamaños de los sillones y finalmente descansa en una de las

440 PINKOLA ESTÉS, C., Op. cit. p. 85.

441 VON FRANZ, M. L. (1974). *Shadow and Evil in Fairytales*. Zurich. pp. 163-164.

camas. La curiosidad y el desentrañamiento de esta morada tiene consecuencias terribles en su versión original, pues los osos la encuentran y se acaban deshaciendo de la joven. Como se ha anticipado con anterioridad, las versiones más antiguas del relato cuentan que se trataba de una anciana malhumorada, y que los osos trataron de ahogarla, de quemarla y que, finalmente, la emparedaron a la aguja de un campanario. Es así como la protagonista paga su curiosidad.

El encuentro de la casa en el bosque también equivale al hallazgo de una habitación oculta en una casa o palacio. Encontramos un ejemplo en el relato de *La Bella Durmiente*, donde se pueden hallar varias referencias al simbolismo freudiano. Bettelheim apunta que “al convertirse en una adolescente, la niña explora las áreas de existencia antes inaccesibles, simbolizadas por la habitación oculta en la que una anciana está hilando. Al aproximarse a este lugar crítico, sube por una escalera de caracol; en sueños, este tipo de escalera representa experiencias sexuales. Una vez arriba, se encuentra frente a una pequeña puerta en cuya cerradura hay una llave. Al hacerla girar, la puerta se abre de golpe y la niña entra en un cuarto muy pequeño en el que sorprende a una viejecita que está hilando. En lenguaje onírico, una habitación cerrada representa a menudo los órganos sexuales femeninos, y el hacer girar la llave de la cerradura simboliza la relación sexual”⁴⁴². Es bastante explícita la alusión al carácter sexual de la rueca en *La Bella Durmiente*. Anteriormente se ha descrito esta idea sobre la pintura de Leonor Fini, en la que el contenido sexual reviste de una amenaza manifiesta, casi tangible, determinada por las formas afiladas y punzantes.

La casa se asocia simbólicamente al cuerpo materno, y asimismo cabe asociarse a la futura posibilidad femenina de concebir. En ese sentido el encuentro con una casa puede asociarse simbólicamente a la madurez sexual. Encontramos esta ligazón en varios relatos: en *Caperucita* (el bosque y la casa), en *Bucles de oro y los tres ositos*, en *Hansel y Gretel* (casa de chocolate) y en *Blancanieves* (la casa de los enanitos). En los dos primeros la casa parece asociarse a este estallido de pulsiones sexuales femeninas, pero no es pertinente excluir también los impulsos sexuales masculinos, por ejemplo en *Hansel y Gretel*, y especialmente en la recepción de estas tramas y relatos en el público infantil masculino.

2. Transgresión: La necesidad de superar situaciones desgraciadas o castigos obliga a las heroínas en ocasiones a enfrentarse a las amenazas, y con ello a alcanzar un grado de madurez más elevado. En esta fase, la transgresión se libera de la ingenuidad, es resolutiva, busca la liberación. Sin embargo esto no sucede en todos los relatos. Algunas heroínas permanecen en un estado de ingenuidad y son rescatadas finalmente por figuras masculinas, como en *Blancanieves*, *La Bella Durmiente*, incluso el final atribuido a *Caperucita*, se debe al heroísmo de un cazador. *Caperucita*, cuando transgrede, lo hace por ingenuidad, pero no resuelve el

442 BETTELHEIM, B., Op. cit. p. 326.

conflicto, al menos en las primeras versiones. Por el contrario, en el relato de Hansel y Gretel, vencer a la bruja y salir de la casita le atribuyen a Gretel una astucia que deja constancia de su nuevo estadio de madurez. En el relato La cenicienta, transgredir la norma de permanecer en casa y acudir finalmente al baile es necesario para que ella alcance un nuevo estado de madurez y bienestar junto al príncipe.

El relato de Barba Azul quizá sea el más representativo de esta curiosidad ambivalente, de la sed de conocimiento que activa el deseo y el temor descritos anteriormente ante el encuentro con un determinado lugar o situación. En la historia, la protagonista tiene prohibido entrar en una de las cámaras del palacio. Finalmente transgrede la prohibición y descubre que su esposo depositaba allí los cadáveres de sus anteriores esposas. Se produce en ese momento una ganancia en el saber, pero paga con su vida la transgresión.

A pesar de que transgredir las normas tenga un precio en los cuentos, a menudo se hace necesario para cambiar de estadio y adquirir una ganancia. Finalmente, deducimos que la curiosidad y la transgresión no sólo responden a impulsos ambivalentes relacionados con el despertar sexual sino que también obedecen a una necesidad de saber, asociable *al principio del yo y de la realidad*, requerida para la superación de las distintas fechorías.

3.3.1.-4. TRANSFIGURACIÓN: DISFRAZ

“Un individuo enmascarado es portador de maleficios y presagios funestos” (Freud)

La transfiguración ha sido uno de los temas que ha imperado en las creencias míticas de la humanidad. La capacidad de conversión en otro ser es un poder que se ha atribuido a lo largo de la historia a multitud de seres poderosos, especialmente malévolos. Los *íncubos* y *súcubos* por ejemplo, son demonios que adquieren el aspecto de jóvenes seductores. En la mitología griega también podemos encontrar multitud de referencias a esta capacidad de metamorfosis, como veremos a continuación. Del mismo modo que la creencia popular atribuye a las brujas poderes maléficos como los vuelos nocturnos, maldiciones o pócimas, también se presupone en ellas la capacidad de metamorfosearse, tanto en animales como en jóvenes hermosas y deseables que podrían llevar a los hombres a la perdición, como en ancianas sabias y entrañables. Vladimir Propp diferencia entre las funciones de los personajes de los cuentos una que propone bajo el siguiente título: “Función seis. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes”:

“El agresor del protagonista, o el malo, empieza tomando un aspecto distinto. El dragón se transforma en cabra de oro, en un hermoso joven. La bruja se transforma en “una buena vieja”. Imita la voz de la madre. (...) La ladrona aparenta ser una mendiga”. La función

misma se encarga de continuar: el agresor actúa por medio de la persuasión: la bruja ofrece un anillo (...). Actúa utilizando de inmediato medios mágicos. Por ejemplo, la madrastra da a su hijastro galletas envenenadas (...)⁴⁴³.

Una de las creencias mágicas más extendidas ha consistido, de hecho, en el intento de conferir a un ser otra apariencia, incluso como castigo. La transfiguración podía ser un poder por el que beneficiarse o un cruel castigo. En general, en la mitología existen muchos seres castigados a la forma animal. En la mayoría de los mitos griegos, los dioses son los únicos que pueden decidir su propia transformación, mientras que en los mortales el cambio de forma viene impuesto, es la manera que tienen los dioses de ayudarles o castigarles.

Como ejemplo, Artemisa, diosa lunar, metamorfosea a Acteón en ciervo y lanza la jauría a su caza. En los relatos de Narciso, de Orfeo y Eurídice la metamorfosis es un castigo enviado a los culpables de soberbia o desobediencia. Narciso rehusó amar a alguien más que a sí mismo y, por esa razón, convertido en flor, se admiraría en las aguas hasta el final de los tiempos. Orfeo, haciendo caso omiso de los mandatos de la divinidad, se volvió para mirar a su mujer, quien quedó instantáneamente convertida en humo. Ciertas metamorfosis se producen como castigo ante conductas reprobables, pero también se produce el caso contrario, es decir, metamorfosearse con intención de seducir. Como ejemplo, este recurso caracteriza al mito "El rapto de Europa": Europa era la joven hija del rey de Fenicia. Cuando se hallaba jugando con sus compañeras en la playa, Zeus la vio y se enamoró de ella. Para seducirla, el dios se metamorfoseó en un radiante toro blanco y se prestó a los juegos y caricias de la muchacha. Europa se envalentonó y montó sobre el lomo de la bestia, entonces Zeus la raptó y, atravesando el mar, la condujo hasta Creta, donde tuvieron varios hijos.

En los cuentos populares abundan referencias a esta conversión. Por ejemplo en *El príncipe rana* la princesa falla un pacto con una rana sin saber que se oculta en ella un hermoso príncipe. Las brujas también suelen adquirir forma animal, los vampiros (murciélagos) los hombres lobo... Existe por un lado, el deseo de transfigurarse motivado por el afán de engañar, seducir etc. y, por extensión, el temor a esos seres; pero, por otra parte, existe también el miedo a convertirte en uno de ellos. En este segundo caso, no tememos convertirnos en caballos, aves, lobos, etc. que incluso pudiéramos desear, sino en sapos, insectos, ratones etc. como en el caso de la metamorfosis descrita por Kafka.

Los personajes femeninos perversos de los cuentos, en general, encarnan estas cualidades siniestras tradicionalmente atribuidas a la brujería. La capacidad de metamorfosis es uno de los artificios por el cual pretenden hacerse con las vidas de sus rivales mujeres. Salvo en el relato de *Caperucita Roja* -entre otros-, donde es el lobo quien se disfraza de abuela y

443 PROPP, V. *Morfología del cuento popular ruso*. Op. cit. p. 41.

sorprendentemente *Caperucita* tarda en cerciorarse del artificio, por lo general suele ser una mujer la que se vale de esta artimaña para engañar a sus oponentes. Entre algunos ejemplos de los relatos que han sido previamente mencionados destaca la madrastra de *Blancanieves* que se transfigura tres veces con el propósito de asesinar a su hijastra mediante las artes femeninas de la belleza y la cosmética. La primera vez se disfraza de vendedora ambulante y le ofrece a Blancanieves unas cintas para ajustarse el corsé, con el cual intenta asfixiarla pero no lo consigue. La segunda vez lo intenta con un peine envenenado, como en el relato de Basile que antecede a este. Finalmente se hace pasar por esposa de un granjero y logra que *Blancanieves* pruebe la manzana envenenada.



A la izquierda: *Blancanieves y los siete enanitos*. Ilustración de Ada Dennis y E. Stuart Hardy para Grimm's Fairy Tales.

A la derecha: Fotograma de *Blancanieves y los siete enanitos*, dirigida por Walt Disney en EEUU, en 1937.

En el relato de *La Bella Durmiente* la bruja también se disfraza de anciana entrañable, con el ánimo de convencer a la muchacha de que pruebe la rueda y se pinche el dedo. El arte de la seducción y la transfiguración engañosa es uno de los recursos siniestros que con mayor frecuencia vemos atribuido en los cuentos populares a las acciones de los personajes femeninos, especialmente a las brujas y madrastras perversas. No obstante, *Piel de asno*, por ejemplo, es un ejemplo opuesto. Se trata del disfraz que permite a la protagonista huir de su padre, que quiere casarse con ella.

3.3.1.-5. CAUTIVERIO Y MUERTE ONÍRICA

El cautiverio, es decir, la maldición, suele hacer referencia a un estado de clausura y esclavitud. El hecho mismo de ser prisionera en una torre encierra múltiples significados que pueden ser asociados a la represión y a la falta de autonomía. Asimismo a nivel de desarrollo, puede relacionarse con un estado de bloqueo previo a la madurez o adolescencia. Las doncellas no

sólo están prisioneras en una torre en sentido literal, sino que puede simbolizar la represión de la pasión, de la sensualidad, del amor que su juventud experimenta y sobre todo de la libertad de acción y de experimentación vital.

Rapunzel, en la versión de los Hnos. Grimm, trata de una bella niña que vive con una hechicera. La niña es arrebatada de los brazos de su madre al nacer. Al cumplir la niña los doce años, la bruja que la cuida, temerosa de que otros puedan observar su belleza, la oculta en una torre. La niña debe lanzar su larga y dorada trenza para que la bruja trepe por ella y pueda visitarla, lo que también hace el príncipe hasta que es descubierto por la hechicera. La niña es preservada de la sexualidad y de la realidad circundante, mediante el confinamiento en la torre. En la leyenda de *La dama de Shalott*, la muchacha también es encerrada en una torre en la que no tiene más entretenimiento que tejer. Su maldición se desencadena si mira en dirección a la ciudad de *Camelot*. Su contacto con el mundo se establece a través de un espejo, que refleja la ventana y a su vez muestra *Camelot*. El espejo, un día, le devuelve el reflejo de *Lancelot*, un joven de quien se enamora perdidamente. No pudiendo evitar mirar en dicha dirección, el espejo se quiebra desencadenando una maldición: las aguas la arrastran y muere ahogada por su libertad y su amor irrealizables. En un estado de opresión y cohibición de libertad, el espejo funciona en muchos relatos como umbral de lo real, contenedor de sueños, deseos y verdades profundas que los personajes no parecen poder alcanzar.

Junto a *Rapunzel*, otros personajes femeninos como *Gretel* o *La Cenicienta* entre otras, también son encerradas como castigo, obligándolas a urdir un plan para escapar. *Blancanieves* también es víctima al permanecer en estado de letargo en un ataúd de cristal, donde se manifiesta la ambigüedad de si se trata de un estado de sueño o si su cuerpo permanece inerte. La alusión a la muerte onírica como castigo por haber sucumbido ante la tentación es explícita, ya que se debe a la manzana envenenada que le ofrece la malvada disfrazada de anciana. Se trata de una alusión al pecado original y de este modo en el relato subyace lo que las *mujeres-ánima* deben encarnar: la virtud de la castidad y la obediencia. *La Bella Durmiente* es otro exponente, puesto que este hecho ocupa el centro del relato. La protagonista es engañada por la bruja vestida de anciana entrañable, y se pincha con una rueca -cuya asociación sexual es casi evidente- con la que ésta aparece tejiendo, acto que ya se había prefigurado en su infancia como desencadenante de la fatalidad. Este hecho pudiera demostrar tanto su falta de astucia como que sucumba a tentaciones más profundas. En palabras de Bettelheim: "Todo paso de un estadio de desarrollo al siguiente está atestado de peligros; los de la pubertad están simbolizados por el derramamiento de sangre al tocar la rueca. Una reacción lógica ante la amenaza de tener que crecer y madurar es alejarse del mundo que impone tales dificultades. La retirada narcisista es una solución tentadora para evitar las tensiones que produce la adolescencia, pero la historia nos advierte de que, actuando así, podemos vernos abocados a una existencia peligrosa y similar a la muerte

(...)”⁴⁴⁴. Ante el error de la muchacha, el castigo viene determinado por el maleficio, una vez más, en forma de muerte onírica, hasta que vuelva a la vida por el beso del príncipe que rompe el hechizo. Ambas muchachas son rescatadas por los príncipes. “El mundo se convierte, entonces, como algo carente de vida; este es el significado simbólico y admonitorio del prolongado sopor (...). Ese mundo tan sólo vuelve a la vida cuando aparece la persona que despierta a la muchacha”⁴⁴⁵. Según Bettelheim, el beso del príncipe rompe el hechizo del narcisismo y aboca a una feminidad que permanecía detenida en su desarrollo. El autor sostiene que estos estados de ausencia que atraviesan las figuras femeninas son etapas por las que tiene que pasar la mujer antes de alcanzar la *plena feminidad*. Añade que ésta sólo se alcanzará tras madurar sexualmente y alimentar al ser que lleva en las entrañas. Vemos que la transición a tal estado se simboliza a través de un profundo letargo de total pasividad. Bettelheim señala que *La Bella Durmiente* encarnaría el ideal de perfecta feminidad: por lo tanto, fundado en los valores de pasividad y sometimiento.

Ambas muchachas adquieren un rol pasivo en los relatos, y son los príncipes los que van a rescatarlas de sus castigos paralizantes. Asimismo, subyace la idea de que ambos príncipes parecen quedarse prendados de las bellezas de ambas en su estado inmóvil, como si la pasividad enfatizara la perfección de sus rasgos, como si sus cuerpos vitales no gozaran de la misma belleza marmórea y angelical que desprenden en la sublimidad del sueño. No podemos referirnos a estas figuras como heroínas, pues no depende de ellas ni de su acción salir victoriosas de los peligros acechantes ni de los castigos impuestos. Deducimos que el estado de letargo enfatiza de manera simbólica la fuerza del *Superyó* femenino, en tanto que por encima de todo se enaltecen los valores de la espera paciente y pasiva, la obediencia y la castidad.

Podemos deducir que el sueño y las imágenes de aprisionamiento se constituyen, por lo general, como posibles símbolos de la opresión y supeditación de la feminidad: son castigos del *Superyó*. Sin embargo, al salir victoriosas de los maleficios -impuestos generalmente por las mujeres adultas- gracias a la heroicidad de los enamorados, subyace la idea de que el sacrificio o cautiverio femenino y la pasividad son valores positivos. Parece presumible que los niños varones tiendan a identificarse con el carácter heroico de los príncipes, con la superación de las hazañas y con la idea de salvar y unirse a la princesa, tal y como prefiguraba Propp en relación a los desenlaces de los cuentos. Las niñas, por el contrario, parece que tienden a identificarse con la figura femenina, y asumen así los valores de la belleza y la pasividad como virtudes y vehículos para ser amadas y alcanzar la felicidad, a la vez que, posiblemente,

444 BETTELHEIM, B., Op. cit. pp. 327-328.

445 Idem, p. 328.

asuman la maldad y la perversidad atribuidas a la feminidad como una amenaza “interior”, en tanto que se encuentra en el propio género.

La representación del sueño es la metáfora de la pasividad y la virginidad femenina, vista como virtud especialmente en la época de mayor represión que se viviría en la Inglaterra victoriana, como veremos posteriormente, donde proliferarían cuentos e imágenes fotográficas de niñas prepúberes en actitudes contemplativas y oníricas que despertarían una gran atracción como las niñas retratadas por Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dogson, Reino Unido 1832-1898) creador de la famosa *Alicia*. La corriente pictórica prerrafaelista rescataría, por su parte, diversidad de mitos, cuentos y leyendas artúricas como *La Bella Durmiente*, *Ofelia* o *La dama de Shalott*, entre otras, dando forma y vida a estas bellezas lánguidas y pasivas, tan admiradas en la época.

3.3.-2. PERSONAJES

Los personajes de los cuentos populares son muy a menudo estereotipados y representan cierto tipo o función. No son individuos con matización psicológica propia, sino representaciones simbólicas de alguna fuerza o principio. Encarnan valores opuestos, son buenos o malos, hermosos o feos, ricos o pobres. El papel que cumplen en el mundo narrativo está siempre subordinado a la acción.

Los roles de las figuras femeninas son clasificables por oposiciones: bondad-maldad; ingenuidad-astucia; juventud-madurez; actividad-pasividad. La feminidad aparece en los cuentos desdoblada en dos esferas positiva y negativa, como si ambas constituyeran parte de su propia dualidad: ambas pelean entre sí. Las rivales de las protagonistas de los cuentos son casi siempre figuras femeninas. Sin embargo, no es posible afirmar que estas construcciones se correspondan verdaderamente con una esencia o inconsciente femenino, puesto que están moduladas por patrones sociales patriarcales. Es decir, no sabemos hasta qué punto la rivalidad femenina y la construcción de la mujer-bruja o madrastra no son en realidad externalizaciones de tendencias negativas masculinas.

Para Propp son los personajes quienes cumplen un papel funcional, los que hacen progresar la acción según una lógica determinada. Propp distingue siete personajes funcionales⁴⁴⁶, que luego Greimas reduce a seis, estableciéndolos por oposiciones binarias:

446 El antagonista, el donador, el auxiliar mágico, la princesa, el remitente, el héroe y el falso héroe.

1. EL REMITENTE – EL DESTINATARIO
2. EL SUJETO – EL OBJETO
3. EL AYUDANTE – EL Oponente

El análisis que efectúa Greimas en torno a las funciones de los personajes enfrentados por oposición es especialmente significativo también en relación a los personajes femeninos. Como ejemplo, en *Caperucita Roja*, se identifican fácilmente las funciones de los personajes establecidos por Propp y Greimas. Por ejemplo, la madre manda a Caperucita a una misión, que es la de entregar un cesto a la abuela; la madre cumple entonces la función de *remitente*. Caperucita es el *sujeto* de la acción, la abuela es el *destinatario* de la misión, el lobo que encuentra Caperucita por el camino es el *oponente*, y el leñador que la libera del vientre del lobo es el *ayudante*.

Sin embargo, no todos los casos responden a los mismos roles que se establecen en el cuento de Caperucita. En los cuentos con protagonistas femeninas, por lo general, el *remitente* suele ser la madre, o la madre muerta que suele aparecer como una especie de guía espiritual de las heroínas. El *destinatario* suele ser la libertad y el amor del príncipe. Cuando el *sujeto* es femenino, se trataría de una heroína, audaz y resolutiva. Por el contrario, las citadas figuras pasivas funcionan como *objeto* de un *sujeto* latente que sería el príncipe. Personajes como *Blancanieves* o *la Bella Durmiente*, aunque tengan por protagonistas a dos muchachas, éstas no constituyen el sujeto de la acción, sino que permanecen en su inacción sin mediar en la resolución del conflicto. Podríamos decir que se trata en ambos casos del *objeto* de los príncipes. A menudo aparecen *ayudantes* femeninas como las hadas, y la *oponente* más destacada es la bruja, a veces madrastra, que lucha por preservar su poder ante la amenaza que las jóvenes bellezas suponen para ella.

En relación a lo siniestro nos interesa especialmente la relación que se establece entre la figura *protagonista (sujeto-objeto)* y la *oponente*; es decir, entre las protagonistas ya sean activas o pasivas y las que se oponen a la felicidad de las primeras: las brujas y madrastras. A las heroínas-sujetos las denominamos figuras *ánimus* o de acción, puesto que desarrollan las cualidades masculinas relacionadas con la audacia, la acción, la astucia. A las figuras protagonistas pero de carácter pasivo las denominamos figuras *ánima* o de inacción, puesto que, como hemos dicho, encarnan los valores tradicionalmente atribuidos a la feminidad; castidad, pasividad, silencio, belleza, entrega, es decir, las cualidades del *Superyó* basadas en la represión y la sumisión.

3.3.2.-1. HEROÍNAS: FIGURAS *ÁNIMUS* O DE ACCIÓN

Las figuras de acción en los cuentos populares son aquellas que vencen a los impulsos del *Ello* mediante un proceso de individuación que implica actividad, osadía, perspicacia y valor: “La mujer cautiva pasa de la situación de víctima a una situación en la que se intensifica su perspicacia”⁴⁴⁷. Estos valores son tradicionalmente atribuidos a los héroes masculinos. Por ello, asociamos estas figuras con el *ánimus*, que sería la fuerza que en los cuentos populares hace aflorar a la conciencia dejando atrás el estado de ingenuidad. Tal y como afirma Clarissa Pinkola,

“Cuando las mujeres emergen de nuevo a la superficie liberadas de su ingenuidad, arrastran consigo y hacia sí mismas algo inexplorado. En este caso, la mujer, que ahora es más sabia y juiciosa, echa mano de una energía interior masculina. En la psicología jungiana, este elemento se denomina “animus”, un elemento de la psique femenina que tiene unas cualidades que están tradicionalmente excluidas en las mujeres, siendo la agresión una de las más habituales”⁴⁴⁸.

Dentro de estas heroínas podríamos citar a *Gretel*, a *Rapunzel*, a *Cenicienta* o a *Piel de Asno*, entre otras. Es destacable que en el relato de *La casita de chocolate* sea la heroína la que demuestra mayor lucidez a la hora de superar las trampas, tanto para deshacerse de la bruja como para su regreso a casa. En la tradición popular los valores atribuidos a los héroes masculinos son, en general, astucia y valentía. En este cuento es Gretel la merecedora de tales honores. Puede quizá establecerse una triple conexión entre las tres figuras femeninas: la madre buena pero que les abandona, la figura de la bruja que hay que superar y *Gretel*, la heroína. En tanto este cuento va dirigido también a los niños varones, estos pueden encontrar en la figura de Gretel a una hermana en quien confiar ante las amenazas de las mujeres adultas (tanto la madre que les abandona como la bruja devoradora). En relación al público infantil femenino, las niñas pueden encontrar en su propia astucia y en la compañía de Hansel una promesa de ser capaces de alcanzar la madurez por sí mismas, buscar la realización de su *ánimus* propio sin esperar que una figura masculina haga esta labor por ellas. Es decir, a diferencia de *Blancanieves*, donde el *ánima* gana la partida a la bruja, en este caso, *Gretel* vence a la bruja haciendo uso de su *ánimus*. En ambos relatos se produce un abandono o ausencia de los padres biológicos, apareciendo entonces una segunda figura siniestra que la suple, siendo en ambos relatos las brujas. El caso de *Caperucita* quizá sea más comprometido, puesto que sucumbe a los impulsos del *ello* a través de la transgresión de la norma al dejarse seducir por el lobo y al no ser capaz de actuar con la suficiente astucia. Esto desencadena la fatalidad del cuento. En versiones posteriores como en la de los hermanos Grimm se suavizan

447 PIKOLA ESTÉS, C., Op. cit. p. 98.

448 Idem, p. 101.

los contenidos violentos y sexuales y se añade un final feliz. Es la figura de un leñador, y no la de *Caperucita*, la que desencadena la salvación; rescata a la niña y abre la tripa del lobo, salvando también a la abuela que está milagrosamente viva. Posteriormente se incluye la versión en la que *Caperucita*, en un acto de osadía o venganza, llena al lobo la tripa de piedras y este finalmente muere ahogado por su peso. Pero en este relato, difícilmente podemos considerar que *Caperucita* desarrolle su *animus* puesto que se personifica en la figura del cazador, mientras ésta ha permanecido sumida en una poderosa ingenuidad a lo largo del relato. Quizá también esta aparente ingenuidad sea producto de los deseos ocultos del *Ello* proyectados en el lobo de modo que *Caperucita* encarnaría también la función de sujeto y objeto de deseo.

3.3.2.-2. PRINCESAS: FIGURAS ÁNIMA O DE INACCIÓN

Dentro de este grupo de figuras objeto se incluyen las que hemos citado con anterioridad como figuras que por su inacción y su implicación pasiva en los relatos no podemos calificar de heroínas. Son aquellas que encarnan la idea de feminidad propia del ánima, como se ha desarrollado en relación a la teoría de Jung. La mujer-ánima es la mujer como proyección de la idea de lo femenino afianzado en los valores tradicionalmente atribuidos a la mujer como virtud: pasividad, docilidad, entrega etc.

Bruno Bettelheim sostiene lo siguiente:

“Los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos (...). Personajes masculinos y femeninos desempeñan en los cuentos de hadas los mismos papeles: en *La Bella Durmiente* es el príncipe el que contempla a la niña mientras duerme; sin embargo, en *Eros y Psique* y en otros cuentos derivados de él, es Psique la que descubre a Eros cuando éste está dormido y, al igual que el príncipe, se maravilla de la belleza que contemplan sus ojos⁴⁴⁹ .

Parece dudoso que la intrepidez y el valor atribuidos a las heroínas sea equivalente al número de cuentos que confieren a los héroes tales atributos. Bettelheim postula que ante la multitud de cuentos existentes habrá tantas historias que aporten a uno u otro género dichos valores. Si esto fuera así, parecería posible entonces que los cuentos que han adquirido mayor popularidad, hayan contribuido a la difusión del rol femenino tradicionalmente pasivo.

Las figuras ánima más destacadas en los cuentos populares son las que hemos dado en denominar ánima y que asumen cometidos carentes de acción. Así, por ejemplo, las bellezas

449 BETTELHEIM, B., Op. cit. p. 317.

pasivas de *Blancanieves* o *La Bella Durmiente* serían algunos de los más significativos exponentes. En líneas anteriores hemos deducido que esa pasividad es símbolo de virtud, de modo que se enaltece la fuerza del *Superyó*, y la representación de la feminidad como reflejo o proyección del *ánima* masculina.

3.3.2.-3. MADRASTRAS Y BRUJAS: FIGURAS OPONENTES O DE REACCIÓN

En la psicología analítica de Jung, la *Sombra* es el conjunto de modalidades y posibilidades de existencia que el sujeto no quiere reconocer como propias porque son negativas con respecto a los valores codificados de la conciencia. Por ello los aleja de sí para defender su propia identidad, lo que Freud vendría a expresar como la negación de ciertos impulsos del *Ello* en favor del *Yo* y el *Principio de realidad*.

“La madrastra y las hermanastras representan los elementos subdesarrollados pero provocadoramente crueles de la psique. Se trata de los elementos de *sombra*, es decir, de unos aspectos de la personalidad que se consideran indeseables o inútiles y que por esta razón se relegan a las tinieblas”⁴⁵⁰.

La reina, la bruja o la madrastra es, por lo general, una conspiradora, creadora de tramas, astuta y perversa, en contraposición a la casta y gélida inocencia de las protagonistas. Estas maléficas suelen necesitar una vida “afemenina” de relatos y narración. Es decir, no se sienten identificadas con la complacencia y pasividad de la mujer-ánima. Sin embargo, paradójicamente, aunque la reina suele utilizar de forma subversiva artimañas femeninas para destruir a su rival, tienen un efecto contrario de los pretendidos. Como hemos deducido anteriormente, fortaleciendo a la casta doncella en su pasividad, la convierten precisamente en el objeto de arte eternamente bello e inanimado que la estética patriarcal desea que sea una muchacha. Deducimos que se manifiesta una dualidad femenina inconsciente, extrapolada en ambos personajes antagónicos, de modo que las tendencias perversas del *Ello* femenino-, constituyen la sombra y reverso siniestro de la feminidad virtuosa. Pero quizá el mayor enigma sea el propio desconocimiento sobre la esencia de tales arquetipos ya que, como se ha dicho, esta externalización en polaridades no proviene únicamente de la propia feminidad, sino también de la imaginación masculina sobre ésta. Así se produce una siniestra promiscuidad entre figuras ánima, figuras ánimus, ánimas positivas o princesas, ánimas negativas o brujas.

En conclusión, las figuras y las tramas siniestras están presentes en los cuentos populares porque, en realidad, las tendencias zurdas o siniestras parecen formar parte de la propia psicología humana. En tanto dichos impulsos han de ser socialmente reprimidos en favor del

450 PINKOLA ESTÉS, C., Op. cit. p. 139.

bienestar del individuo, de la colectividad y del *principio de realidad*, son proyectados en el plano de ficción, tanto en la literatura como en las artes en general. Se produce así una exteriorización de fuerzas antagónicas positiva y negativa, de modo que las representaciones del mal permitirían satisfacer parcialmente esos deseos del *Ello*, restaurándose después la virtud ética del *Superyó*. Los cuentos populares han constituido un vehículo especialmente gratificante en la sublimación colectiva de dichos deseos, bañados de temores y peligros, no pudiendo ser experimentados en términos de goce ambivalente en el dominio de la realidad sin quedar impunes ni estigmatizados. Los cuentos han contribuido a compensar a las gentes mediante la proyección ficticia de deseos y mediante el consuelo de la conseja moralista por la no consecución real de dichos deseos, poniendo así un fin parcialmente restaurador a la satisfacción ambivalente de los impulsos negados.

En esa experiencia ambivalente que aúna los deseos inconscientes y los miedos conscientes, hemos descrito una serie de temas especialmente siniestros en los que suelen verse involucrados los personajes femeninos: la rivalidad edípica, la voracidad, el desentrañamiento de lo oculto, el engaño por transfiguración y el cautiverio. En todos ellos se produce una relación de reversibilidad en torno a lo deseado siendo también temido, como proyección del conflicto entre los deseos inconscientes y el temor que es activado por el *yo* y el *principio de realidad*. Hemos descrito, asimismo, las funciones antagónicas que desempeñan los personajes femeninos, extrapolados por oposición como *ánimas* positivas y negativas, en concordancia con la terminología de Jung, de modo que unas encarnan los deseos perversos y las otras la esfera moral del *Superyó*, desde la visión masculina de la feminidad.

Deducimos que los cuentos, mitos y representaciones dejan constancia de cómo, en realidad, los temores están íntimamente ligados a los deseos, y que una forma reiterada de sublimación de esta ambivalencia original es la citada simplificación y oposición de fuerzas. Así el sentimiento siniestro nos invade desde las primeras sensaciones ambivalentes de la infancia y así se ha manifestado en la ficción narrativa, mitológica y literaria. Creemos, por ello, que lo siniestro es un impulso vital que lejos de apagarse, va necesitando nuevas formas de manifestarse que se asemejan en sus principios básicos. Tiende así a sobrevivir, como lo ha demostrado la longevidad de la tradición popular o la supervivencia ancestral de la bruja folklórica, que encarna posteriormente múltiples personajes como paradigma de lo siniestro femenino. Como el *fantasma* que el psicoanalista Nicolás Abraham afirma que sobrevive en nosotros porque nuestro inconsciente se niega todavía a enterrarlo, la bruja sobrevive a todas las hogueras y fechorías narradas por la humanidad porque aún no hemos dejado de creer en ella; ni en el poder maléfico de cierta feminidad que espera impávida pero acechante a que comprobemos si este temor presentido es real, o tan sólo fruto de nuestra imaginación supersticiosa, puesto que lo siniestro -como el *fantasma*- habita sólo dentro de nosotros, nihilista de día, ambicioso de noche, y sólo capaz de salir a la luz en su más profunda oscuridad.

3.-4. FIGURAS DE LO SINIESTRO FEMENINO

3.4.-1. FIGURAS DE LA MISOGINIA

“El terror a las mujeres, la creencia de que llevan a cabo acciones tenebrosas y misteriosas, es un sentimiento arraigado desde antiguo en casi todos los hombres y debe entenderse por tanto en el contexto de la historia del inconsciente masculino”⁴⁵¹.

La concepción de la feminidad en clave negativa descende fundamentalmente de la *misoginia*⁴⁵² histórica. Quizá y con toda probabilidad, la feminidad ha encarnado la mayor Otredad representada por el hombre, en la que subyacen factores fisiológicos a la vez que políticos: evitar su acceso al poder. El énfasis en dichas representaciones misóginas fue creciendo proporcionalmente a los impulsos feministas que abogaban por una mayor igualdad. Algunos de los momentos más incisivos en cuanto a la descalificación de las mujeres coinciden con las épocas donde ellas mismas estaban luchando por exigir un lugar más destacado social y culturalmente, especialmente a las puertas del siglo XX, con la aparición del psicoanálisis y los movimientos sufragistas.

En las próximas páginas haremos un recorrido por las diversas manifestaciones de la misoginia bajo la cual la feminidad ha sido conceptualizada como un *Otro* amenazante, capaz de inducir al hombre en desgracia. En respuesta al temor que ha suscitado la mujer, especialmente en períodos de incertidumbre, decadencia y represión, la creación artística ha oficiado como vehículo de expresión de dichos temores y deseos reprimidos, manifestados en forma de seres monstruosos y ambivalentes, que han protagonizado una parte importante de la iconografía femenina que conforma hoy nuestro imaginario de la feminidad.

En lo que concierne a la misoginia de la civilización occidental, el estudioso sobre la brujería J.B. Russell afirma que se inspiró al menos en tres fuentes: *la tradición literaria clásica, la religión hebrea y el dualismo*⁴⁵³. En la tradición literaria clásica la función de la mujer reflejaba su estatus real en la sociedad grecorromana, es decir, completa supeditación al varón. De las representaciones femeninas de la mitología griega rescataremos el arquetipo de la mujer fatal como uno de los exponentes artísticos de dicha misoginia. Respecto a la religión hebrea, casi con mayor fuerza que ninguna otra religión del antiguo oriente próximo, situaba, según Russel, a las mujeres en una posición claramente inferior. Esta misoginia derivaba en parte de la

451 RUSSELL, J.B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona: Paidós. p. 149.

452 *Misoginia*, según la R.A.E. es *aversión u odio a las mujeres*.

453 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 147.

creencia dualista, según la cual el cuerpo y el mal se contraponen al espíritu y el bien. En teoría, este dualismo condenaba la carnalidad de ambos sexos; pero como la sociedad estaba dominada por los hombres, éstos proyectaban su lado lascivo sobre las mujeres, responsabilizándolas y culpabilizándolas de la carnalidad. No extraña por ello que a Lilith y, luego a Eva, se les atribuyera el carácter de perversa seductora prototípica. Así se construye la trilogía femenina, según Erika Bornay: Mujer (maldad), sexo (pecado), castigo (muerte)⁴⁵⁴. Como veremos posteriormente, la misoginia de la teología y la tradición cristianas derivaría en la obsesión por la brujería -asociada a la herejía- y a la caza de brujas, de manera que éstas constituirían la contrapartida a la positivación de la feminidad encarnada en la Virgen, y por lo tanto, fuente y responsable de los males que asolan al hombre y a Dios. Ambas figuraciones, la *femme fatale* y la *bruja* constituyen dos referentes destacados de la representación *activa* de dicha misoginia. En contraposición a estas, y más íntimamente relacionadas con las *ánimas*, se hallan dos figuras representativas de la misoginia, pero caracterizadas por su carácter pasivo e inanimado: las figuras femeninas *espectrales* y *fantasmagóricas* que pueblan el imaginario romántico, fuente de deseo y temor supersticioso, y finalmente las figuras *automáticas* que comparten el mismo universo mágico y siniestro de la animación de lo inorgánico, que nacen del motivo de la creación prometeica propia de la Grecia clásica. Veremos cómo estas referencias son exponentes de la misoginia en el terreno artístico. Pero antes vamos a introducir algunos estudios destacados sobre las representaciones de la misoginia como los de Bram Dijkstra, Erika Bornay, Pilar Pedraza y Barbara Creed. Apoyándonos en sus tesis hemos realizado una clasificación de figuras de la misoginia, que van servir como referentes de algunas de las figuraciones artísticas contemporáneas de lo siniestro femenino.

Bram Dijkstra (EE.UU., 1938) elabora un exhaustivo ensayo sobre la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo, bajo el título *Ídolos de perversidad*⁴⁵⁵. El autor, catedrático de literatura inglesa, indaga en las causas que propiciaron un brote de misoginia que se extendió a finales del siglo XIX entre los escritores, artistas y científicos europeos. Bram Dijkstra desarrolla una extensa iconografía de la mujer perversa a través de sugerentes capítulos como “Las mujeres de cera y luz de luna: el espejo de Venus y el cristal sáfico; Las flores venenosas: las ménades de la decadencia; o La metamorfosis del vampiro: Drácula y sus hijas...” Presenta asimismo un completo corpus gráfico de obras de arte creadas a final de siglo.

Erika Bornay describe en *Las hijas de Lilith*⁴⁵⁶ la iconografía de la mujer fatal en el imaginario artístico y literario de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, en una sociedad sexofóbica y misógina, enraizada en el temor ante la mujer, que arraiga en la figura de la diablesa Lilith. Erika Bornay, apoyándose en gran parte en el ensayo de Dijkstra, expone los

454 BORNAY, E., (2008). *Las hijas de Lilith*. (6 ed.). Madrid: Cátedra. p. 170.

455 DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad*. Madrid: Debate.

456 BORNAY, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. (6 ed.). Madrid: Cátedra.

antecedentes literarios y poéticos del mito para después analizar su representación en los múltiples rostros que abarca bajo el título *Las hijas de Lilith*.

Pilar Pedraza contribuye de manera determinante a arrojar luz sobre las representaciones de la misoginia en el arte a través de una trilogía ensayística que aglutina los siguientes títulos: *La bella, enigma y pesadilla*⁴⁵⁷; *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*⁴⁵⁸; *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*⁴⁵⁹. La autora realiza un estudio de los diversos rostros que han personificado la misoginia, especialmente en el imaginario literario y cinematográfico. Diferencia tres tipos de mujer: en el primer ensayo (*La bella, enigma y pesadilla*) expone las *Bellas atroces*, los monstruos míticos en los que se une la mujer y la bestia que representan el misterio, la cara húmeda de la naturaleza, un oscuro objeto del deseo. Estudia las diversas figuras míticas como Esfinge, Medusa o Pantera, que podemos considerar como antecedentes de la figuración de la femme fatale, sin eludir la otra cara positivada, encarnada en la Madre, Virgen y amada ideal. Sabemos, además, que el deseo está bañado de temor en lo siniestro, de modo que estas figuras constituyen objetos ambivalentes, deseados pero peligrosos. En su segundo ensayo (*Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*) recoge el legado artístico y cinematográfico de mujeres artificiales, muñecas y autómatas femeninas que devienen desde el mito de Pigmalión, e investiga en qué grado de evolución se encuentra la mujer ideal (inanimada) y su reverso: la mujer *basura*, producto de la contaminación industrial y mediática. Este segundo tipo coincide con las figuras siniestras que se caracterizan por su estado inmóvil, en el umbral entre lo vivo y lo inerte, como ya hemos visto a propósito de los temas de lo siniestro. Por su carácter inanimado, estas figuras carecen de iniciativa y poder, parecen supeditadas a un dueño, resultando ser objetos fetiches de la imaginación masculina. Sin embargo, su carácter ausente es también siniestro al despertar dudas supersticiosas sobre su verdadera naturaleza, inanimada e inerte o animada y amenazadora. El tercer ensayo de esta trilogía (*Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*) se centra en la imagen de la mujer muerta, tema sobre el que el arte y la literatura han tenido desde tiempos inmemoriales una especial predilección. Pilar Pedraza sostiene la idea de la resurrección de la mujer muerta, que sobrevive en los derroteros del arte (especialmente en la literatura y el cine), bajo la denominación de *révenante*, nombre que aglutina diversas figuras como las vampiras, las empusas, lamias, zombis etc. que pueblan una particular galería de espectros, *oscuro espejo de nuestra imaginación más mórbida*. Podemos apreciar la vinculación entre algunos motivos de lo siniestro que subyacen tras las figuraciones de la misoginia como la ambivalencia deseo-temor y familiaridad-extrañeza, la duda de lo animado-inanimado y el carácter espectral. En consecuencia, las manifestaciones de la

457 PEDRAZA, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.

458 PEDRAZA, P. (2008). *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.

459 PEDRAZA, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

misoginia poseen especial potencialidad de siniestras, precisamente por la fascinación que provocan, mezclada con el temor a su presumible rebelión, ya que tras dichas representaciones subyace el deseo de dominación. La amenaza de subversión es la base sobre la que se cimenta el temor ambivalente, que parece resultar aún más perturbador en el umbral ilusorio de la ficción. Dichas figuras ¿son reales o artificiales?, ¿Están vivas o muertas? O, tal y como propone Pilar Pedraza, ¿necesitamos la ficción para sublimar el deseo de enterrarlas y dominarlas?

A diferencia de las categorías propuestas por Pilar Pedraza, Barbara Creed propone en su tesis "*The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*"⁴⁶⁰ (1993) la concepción de la monstruosidad femenina desde el estudio de su manifestación en el cine, basándose en el concepto de la abyección desarrollado por Julia Kristeva. Argumenta que en la mayoría de los casos la representación de la mujer como monstruo tiene que ver con su aspecto maternal y reproductivo. Según Kristeva, la figuración del monstruo en los filmes de terror hunde sus raíces en el concepto religioso de lo abyecto entendido como inmoralidad sexual y perversión; alteración corpórea, descomposición y muerte; sacrificio humano; asesinato; el cadáver; residuos corporales; el cuerpo femenino y el incesto (Creed, 1993: 9). Como ya hemos expuesto con anterioridad, lo abyecto se sitúa en un territorio fronterizo: entre lo humano y lo animal, entre el bien y el mal, entre lo natural y lo sobrenatural; en el límite que separa los roles genéricos y el deseo sexual que se consideran normales para cada sujeto. Barbara Creed postula de este modo que es también, a través de dicha monstruosidad abyecta, la forma en que la mujer puede manifestar su rebelión ante los dictados del varón. Aquí conviene diferenciar entre la monstruosidad apolínea que subyace a la categorización propuesta por Pilar Pedraza, ya que estéticamente las figuras de la misoginia por ella descritas son bellas (tanto las bellas atroces como las autómatas y espectrales). Sin embargo, Barbara Creed se refiere a la monstruosidad en términos de abyección, tanto física, basada en su capacidad de reproducción, como ética. Así recorre las distintas formas que adopta el monstruo femenino en el imaginario cinematográfico donde aparece como *bruja* (*Carrie*, Brian de Palma, 1976); mujer *poseída* (*El exorcista*, William Friedkin, 1973); *vampira* (*Vampyr*, C. Theodor Dreyer (1932); *The Hunger*, Tony Scott, 1983), *madre ancestral* (*Alien*, Ridley Scott, 1979); *madre castradora* (*Psicosis*, A. Hitchcock, 1960); *psicópata* (*¿Qué fue de Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962), *belleza asesina* (*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992), *animal* (*La mujer pantera*, Jacques Tourneur, 1942) etc.

Barbara Creed sostiene la idea de que las imágenes de monstruosidad femenina no son sino la expresión del miedo de los hombres ante la mujer, sobre todo en épocas en que ésta empieza a desmarcarse del rol que la sociedad patriarcal le tiene destinado. La construcción de esa feminidad monstruosa, dice, es fundamental para el mantenimiento del orden social masculino.

460 CREED, B., (1993). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Nueva York; Routledge.

Julia Doménech, profesora de historia del arte y especialista en las artes visuales del siglo XIX, propone en “La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas”⁴⁶¹ una relectura de la construcción del sujeto femenino en la pintura prerrafaelista, al desvelar la mitología clásica que subyace a dichas representaciones. La *belleza pétrea* y la *belleza líquida* son, según Doménech, dos de las grandes categorías a través de las cuales se construye la feminidad en el mundo victoriano. Estas categorías funcionan no sólo como modelos estéticos, sino también como pautas de comportamiento social, de modo que en estos términos podemos referirnos a ellas también como figuras de la misoginia. Por un lado, el mito de Pigmalión y Galatea parece operar tras la obsesión del arte prerrafaelista por la imagen de la mujer petrificada o congelada, a la vez que reafirma la idea de la mujer como creación masculina. Por otro lado, la popularidad de que gozaron heroínas como *Ofelia* o *The Lady Shalott* puede verse, en parte, como una reinterpretación contemporánea de arquetipos míticos ligados al agua y la licuefacción como la ninfa o la sirena⁴⁶².

Tendremos ocasión de exponer cómo la belleza pétrea caracteriza a la representación contemporánea de mujeres que, como maniqués o autómatas, estriban en un limbo siniestro entre lo animado y lo inanimado; y cómo la belleza líquida caracteriza gran parte de las representaciones fantasmagóricas –en el umbral entre el sueño y la muerte- de la feminidad siniestra. Sobre este legado conceptual, partimos de la base de la feminidad se ha configurado históricamente sobre una imperiosa represión y de acuerdo a parámetros dicotómicos: en un lado, la positivación de la idea de lo femenino, en el que subyace la supeditación, la complacencia, pasividad, sensibilidad, maternidad y pureza. En el otro lado, la cara negativa de la feminidad que desborda una sexualidad amenazante, fuente de temor y deseo. A partir de las citadas investigaciones, volcadas en el análisis de las representaciones artísticas de dicha negatividad femenina, proponemos una diferenciación tipológica de sus diversas figuras. Diferenciamos cinco tipos de figuras de la misoginia: las diabólicas, las bellas atroces, las monstruosas, las espectrales y las autómatas. Creemos que esta categorización reúne los tipos de figuras misóginas más destacadas en el arte e incide en los rasgos que han determinado la representación de cada uno de estos tipos de Otredad femenina. Dentro de dicha tipología, podemos detectar un aspecto determinante que influirá en la representación de lo siniestro femenino, que concierne a *la acción o a la inacción* de las figuras. Es decir, figuras caracterizadas por su acción o por su pasividad. Las primeras tres figuras (diabólicas, bellas atroces y monstruosas) tienden a caracterizarse por su presunta acción, son figuras *sujeto* que ostentan en mayor o menor grado un poder por el cual son temidas. Las dos figuras restantes (espectrales y autómatas) se caracterizan por su quietud enigmática, por ser *objetos* de

461 DOMÉNECH, J. (2010). *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.

462 MAYAYO, P. Mujeres petrificadas. *Exitbook*, 13. 2010. p. 154

apariencia inmóvil. El temor que provocan depende en grado elevado de dicha pasividad, que propicia una relación ambivalente entre dominación e ingobernabilidad.

Consideramos que estas funciones activas y pasivas son datos orientadores de la amenaza siniestra, pero no implica que se produzca una diferenciación estricta, ya que a menudo son ambigua y simultáneamente objetos y sujetos. Profundizar en estos aspectos requiere analizar las imágenes que configuran estas tipologías. Igualmente, esta clasificación es abierta porque en la mayoría de los casos intervienen conjuntamente cualidades de uno y otro tipo. Los diferenciamos por la necesidad de guiarnos por un orden metodológico.

La representación siniestra de la feminidad se va a nutrir de la citada herencia conceptual dicotómica. Se unirán en ella las ideas polares de dominación y sublevación. Es decir, la figura siniestra aunará paradójicamente la vertiente positivada de la feminidad (que entraña los citados atributos de sensibilidad, maternidad, supeditación etc.) con la vertiente en clave negativa, la que ha dado a luz a toda la imaginería de la misoginia que tenemos ocasión de exponer a lo largo de las siguientes páginas. En la feminidad siniestra se fundirán los atributos y valores atribuidos a una y otra esfera positiva y negativa. Veremos, asimismo, en qué grado subyacen las figuras de la misoginia en las representaciones siniestras del arte contemporáneo. Agrupamos bajo el término “Figuras de la misoginia” la siguiente clasificación temática de tipologías femeninas que han despertado históricamente un deseo ambivalente en la imaginación masculina, que implica una ilusión soñada de dominarlas y temor a perder el control:

- DIABÓLICAS: BRUJAS, POSEÍDAS Y LOCAS
- BELLAS ATROCES O “FEMME FATALE”
 - LOLITAS
- MONSTRUOSAS CASTRADORAS
- MUERTAS Y FANTASMAGÓRICAS
- AUTÓMATAS
 - COSIFICADAS

3.4.1.-1. DIABÓLICAS: BRUJAS, POSEÍDAS Y LOCAS

En “*El porvenir de una ilusión*” precisa Freud la significación del hecho religioso, definiéndolo como *neurosis colectiva*, a través de la cual la humanidad consigue sacar a la luz un fragmento del contenido reprimido sin levantar la represión⁴⁶³. Pero al cristianismo parece haberle costado aceptar el principio de ambivalencia en la divinidad: el Dios cristiano es completamente bueno y completamente masculino, excluyendo tanto el principio femenino como el principio del mal. “La represión del principio del mal en la divinidad condujo al desarrollo del concepto de diablo. Y la represión del principio femenino produjo una nueva ambivalencia de idealización y desprecio”⁴⁶⁴. Es así como *Lilith* encarna la conceptualización de diablesa, que pasa a tener una posición relevante en la demonología. *Lilith* aparece en un *Midrás*⁴⁶⁵ del siglo XII como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero a quien Dios no la forma de la costilla de Adán, sino de “inmundicia y sedimento”⁴⁶⁶. Otra cuestión principal referente a *Lilith* es su cualidad devoradora de hombres, a quienes seduce y ataca cuando el sueño se apodera de ellos, lo que la convierte en una diablesa referente de la figura de la *bruja* y la *femme fatale*. Sobre *Lilith* recae la responsabilidad de todas las desventuras de la humanidad, del mismo modo que los antiguos habían responsabilizado a *Pandora*, su primera mujer⁴⁶⁷. Si Eva⁴⁶⁸ se mantuvo al lado de Adán, no ocurrió así con *Lilith*, que “aparece como una insubordinada y rebelde criatura que abandona súbitamente a su esposo sin escuchar siquiera la voz del propio Dios induciéndola a permanecer junto a aquél a quien se la había destinado y ella rechazaba”⁴⁶⁹.

De ahí se concluye que *Lilith* fue la primera mujer que se rebela, no ya contra el hombre terrenal, sino contra el propio Dios. Además de rebelde, *Lilith* se prefigura como una diablesa extremadamente malvada por su odio hacia los niños y recién nacidos, a quienes se dice que estrangula. Esta hostilidad hacia la maternidad y las criaturas prefigura a *Lilith* como una mujer “mala” en oposición a la “buena” que se asocia con la maternidad y la pureza, y que culminará

463 Citado por Trías en *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 137.

464 RUSSELL, J.B., Op. cit. p. 151.

465 Los *Midrás* eran comentarios rabínicos antiguos sobre las Escrituras Hebreas. En el lenguaje rabínico, *Midrás* tiene el sentido abstracto y general de estudio.

466 GRAVES R. (1986). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza. P. 59.

467 BORNAY, E., Op. cit. p. 26.

468 La imagen de Eva, si bien se le atribuye la culpa del pecado original, era la “madre de todos los vivientes” y debía por lo tanto aparecer como una figura más respetable, de modo que pudiera servir como referencia o ejemplo a las jóvenes judías. De ahí que se requería mediatizar su culpa.

469 BORNAY, E., Op. cit. p. 26.

con la figura de la Virgen⁴⁷⁰. La exageración de la divinidad y pureza de lo femenino en el culto a la Virgen María creó la *contraimagen* de la bruja. La Virgen Madre de Dios encarnaba dos elementos clave del antiguo triple simbolismo de la mujer: la virginidad y la maternidad. Pero el cristianismo reprimió el tercer punto, el espíritu de la noche y del infierno. Este lado oscuro del principio femenino no desapareció nunca; antes bien, a medida que aumentaba el poder de la Virgen Madre fue aumentando también el poder de la bruja⁴⁷¹.

En la Europa del Medievo se creía que las brujas "se reunían en aquelarres que terminaban en una bacanal en la cual copulaban con animales y con el diablo, ofrecían sus hijos a Satanás y se los comían. Durante siglos fueron acusadas de los más odiosos crímenes: canibalismo, asesinato, castración de víctimas masculinas, así como de provocar desastres naturales tales como tormentas, fuegos y plagas"⁴⁷². Los seres demoníacos eran enviados de Satán y, según las leyendas medievales, en ocasiones adquirían formas femeninas como los *súcubos*, o masculinas como los *íncubos*, demonios que tomaban las formas de lo apolíneo -hombres o mujeres atractivos con afán de seducción- introduciéndose en sueños y fantasías. Del mismo modo, el cristianismo concebía a las brujas como siervas del mismo demonio. Existen documentos medievales de condena de brujas y, sin embargo, en contra de lo que se cree comúnmente, no fue en la Edad Media sino en la Edad Moderna cuando hubo más procesos contra las brujas. La inquisición, nacida en el siglo XIII se encargaba de castigar la herejía, pero fue ya en el siglo XIV cuando la herejía y la brujería quedarían indisolublemente unidas. Uno de los grandes impulsores de dicha vinculación fue el papa Inocencio VIII. En ocasiones, las condenadas no eran más que mujeres solitarias, a veces feas o de extrañas conductas, otras veces se les presumía indicios de locura por presuntas influencias diabólicas. Merece ser destacada la proximidad entre la locura y la brujería, puesto que ya los evangelios afirmaban que ambas la enfermedad y la locura eran causadas por posesión demoníaca. En cualquier caso, la creencia popular atribuía a las brujas y brujos poderes maléficos, entre ellos los vuelos nocturnos, la gestación de pócimas y ungüentos de temible poder y la capacidad de metamorfosearse en animales (gatos y aves especialmente) como en jóvenes hermosas y deseables –como los súcubos- que podrían llevar a los hombres a la perdición. De ahí la estrecha relación de las brujas con las antecesoras griegas de la *femme fatale*, en concreto *Circe* y *Medea*, antecedentes directos del concepto cristiano de bruja por sus artes de hechicería que ejercían hacia los hombres. Por todo ello, para la creencia popular -como luego divulgaron los cuentos- las brujas eran figuras misteriosamente siniestras y la ideología eclesiástica encarnó dichos fantasmas supersticiosos en brujas de carne y hueso, condenadas por diabólicas y herejes.

470 FIGES, E. (1980). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. (2ed.). Madrid: Alianza. p. 45.

471 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 151.

472 G. CORTÉS, J. M., Op. cit. p. 47.

Etimológicamente la palabra bruja, en inglés *witch*, proviene del inglés antiguo *wicca*, que significa brujo y del verbo *wiccian*, que significa *lanzar un conjuro*. *Sorcerer* (hechicero, brujo) deriva del francés *sorcier*, que deriva a su vez del latín tardío *sortarius*, adivino. Por su parte, la palabra inglesa *sorcery* (hechicería, brujería) ha sido un tanto ambigua: *unas veces se refiere a la simple hechicería y otras a la brujería diabólica*⁴⁷³. En euskera *bruja* se traduce como *sorgina*, y comprobamos que comparte la misma raíz *sor-*. En alemán *Hexe* se traduce como *bruja, hechicera, mágica, sibila*. El origen etimológico en castellano de la palabra *bruja*⁴⁷⁴ es muy anterior al cristianismo y al mismo Imperio romano. Es una de las pocas palabras que proviene de las lenguas ibéricas prerromanas; lo mismo ocurre con el portugués *bruxa* y el catalán *bruixa*. Según la Real Academia Española, *bruja* obtiene las siguientes acepciones: 1. *Mujer que, según la opinión vulgar tiene pacto con el diablo, y, por ello, poderes extraordinarios*; 2. *Lechuza o ave rapaz*; 3. *En los cuentos infantiles tradicionales, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba*. A partir de estas tres acepciones, comprobamos que la conceptualización cristiana y medieval de la bruja mantiene relaciones de similitud con las encarnaciones perversas de la mitología griega en las que se funda la figura finisecular de la *femme fatale*: por un lado, comparten su carácter atroz especialmente volcado hacia los hombres, su cualidad voladora que también se atribuye a las aves rapaces de la mitología, su conocimiento esotérico capaz de provocar maleficios, así como su saber oculto que las emparenta al enigma de figuras míticas como la Esfinge; su poder sobrenatural de transfiguración que también se atribuye a ciertas hechiceras de la antigüedad como Circe⁴⁷⁵, Medea⁴⁷⁶ etc. que permiten engañar con artificio y seducción; la atribución de su cualidad devoradora de niños que también encontramos en figuras míticas como las lamias o Hera, y en la hebrea Lilith y que se oponen a la conceptualización positiva de la maternidad. Quizá la diferencia estética más significativa sea la atribución del poder de seducción en las figuras mitológicas que culminarán después en mujeres de perversa atracción como la mujer vampiro, mientras que a la bruja, por lo general, se le atribuye una fisonomía fea, envejecida, salvo en los casos en los que se dice que transfigura su apariencia.

473 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 17.

474 Definición extraída de *La historia de las palabras* de Ricardo Soca.

475 Hechicera con quien se encontró Ulises en sus correrías. En la Odisea (Libro 10) Homero cuenta cómo el héroe griego y sus acompañantes llegaron a la isla de Circe cuando volvían a casa después de la guerra de Troya. Circe tenía por costumbre obsequiar a los viajeros con viandas que contenían una poción mágica que los convertía en cerdos. Ulises tomó un antídoto de hierbas gracias al cual venció a la hechicera. Luego la obligó a devolver a sus hombres su apariencia normal (HALL, J. (1987). Diccionario de temas simbólicos artísticos. Madrid: Alianza. p. 85).

476 Según la leyenda griega, esposa de Jasón quien la abandonó para casarse con una mujer griega. Nada detuvo a Medea a la hora de vengarse, llegando incluso a asesinar a sus dos hijos, además de a la segunda esposa de Jasón. Los artistas han mostrado menos interés en este aspecto de su historia que en el hecho de que fuera una bruja. La esposa vengadora procede de la obra de Eurípides, Medea. Ovidio en sus metamorfosis se detiene en los poderes de hechicería de Medea. (HALL, J. (1987). Diccionario de temas simbólicos artísticos. Madrid: Alianza. p. 212).

Respecto a los estudios de brujería, se ha investigado a la bruja desde su conceptualización en las culturas paganas diferenciándola de la construcción conceptual que la Inquisición hizo de ésta como arma arrojada frente a la feminidad presuntamente subversiva, con el fin de desproverla de poder.

Existen al menos cuatro interpretaciones importantes de la brujería europea⁴⁷⁷. La primera es la vieja concepción liberal según la cual la brujería no existió nunca, sino que fue un monstruoso invento de las autoridades eclesiásticas para afianzar su poder. La segunda tradición es la *folclórica* o *murrayista*. Margaret Murray publicó *Witch-Cult in Western Europe*⁴⁷⁸ en 1921 donde expresaba su convencimiento de que la brujería europea era una antigua religión de la fertilidad basada en el culto al dios cornudo *Diano*. La investigación moderna rechaza la tesis de Murray por falta de pruebas de la existencia de tal religión. Las primeras pruebas de la aparición de la brujería no aparecen hasta 1300, que la muestran *no como una religión de la fertilidad sino como una herejía cristiana basada en el demonismo. En todos los casos aparecen como diabólicas heréticas, no como paganas*⁴⁷⁹. Una tercera escuela (*la histórica*), actualmente la más influyente, hace hincapié en la historia social de la brujería, especialmente en el marco social de las acusaciones de brujería. Estos historiadores sostienen que la brujería no existió nunca realmente, por lo que su diferencia con los liberales estriba en que achacan la creencia en la brujería a la superstición vigente más que a las imposturas de una Iglesia malvada. Finalmente, hay un cuarto grupo de historiadores, centrados más bien en la historia de las ideas, según los cuales la brujería es un conglomerado de conceptos que se han ido añadiendo a lo largo de los siglos, donde la herejía y la teología cristianas juegan un papel más importante que el paganismo⁴⁸⁰.

La brujería histórica europea fue un demonismo formado a partir de la antigua hechicería, el paganismo, el folklore, la herejía, la teología escolástica y los procesos inquisitoriales. De cualquier modo, la brujería dependía en parte de la creencia mágica o supersticiosa del mundo según la cual existen relaciones ocultas entre todos sus elementos, hablamos del animismo propiamente dicho, o de la fuerza que J. Frazer denominaría *magia simpática* o *simpatética* que caracteriza también al pensamiento supersticioso que predispone al sentir de lo siniestro. Se supone que antaño el poder que ejercían la *bruja* o el *brujo* era un poder natural, obtenido mediante su comprensión de estas relaciones ocultas y mediante su

477 Son numerosos los historiadores que han estudiado la hechicería y la brujería desde la metodología antropológica. Algunos de los más destacados: Keth Thomas y Alan Macfarlane lo han hecho para la brujería inglesa, Erik Midelfort y E. William Monter para la brujería del resto de Europa, y Paul Boyer y Stephen Nissenbaum para América del Norte. (...) Russell emplea la historia de los conceptos, que define la brujería como la tradición de lo que se ha creído que ésta es. (Russell, p. 23)

478 La teoría de Murray estaba fuertemente influenciada por "*La rama dorada*" de James Frazer, donde el autor exponía sus ideas sobre los cultos de la fertilidad.

479 RUSSELL J. B., Op. cit. p. 23.

480 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 52.

capacidad para controlarlas⁴⁸¹. Si bien la brujería europea se refiere sobre todo a cierta forma de demonismo, las antiguas creencias atribuían a la hechicera (a la hechicería) no veneración sino lo contrario: explotación de espíritus malignos. Sin embargo, tal y como sostiene Russell, las supervivencias de creencias, cultos y prácticas del paganismo fueron paulatinamente reprimidas por la teología y la ley cristianas, estigmatizadas como demoníacas. Muchas de las acusaciones de magia maléfica más corrientes durante el auge de la caza de brujas se remontan a hechizos antiguos como desencadenar tormentas, causar la muerte o enfermedad de un animal etc.⁴⁸²

En el transcurso de los siglos VIII y IX, la cada vez mayor influencia de la teología en el derecho civil repercutió en la asimilación jurídica de los hechiceros con los demonios. “Cuando la hechicera es identificada como elemento extraño y hostil, es expulsada de la comunidad o incluso perseguida (...) y una vez identificada como chivo expiatorio, la sociedad puede proyectar sobre ella todo tipo de males reprimidos”⁴⁸³. La palabra *maleficium*, originalmente *mala obra*, pasó ahora a significar brujería maligna, al tiempo que se suponía que el *maleficus* o la *maléfica* estaban estrechamente asociados con el diablo. De esta manera, la Inquisición fue la principal responsable en equiparar hechicería con herejía. Se podía entonces perseguir a la brujería no ya sólo como un delito contra la sociedad, sino como una herejía y un crimen contra Dios.

Desde los inicios, aunque se reconociera que la magia negra era practicada tanto por hombres (brujos) como por mujeres (brujas), por una especie de misoginia arraigada se identificaba preferentemente a dicha figura maléfica con la mujer. Las mujeres dominaron la brujería en todo período y lugar siendo el número de mujeres acusadas el doble que lo fueron los hombres. Russell cita a Midelfort, quien atribuye la especial misoginia que caracteriza al siglo XVI a los importantes cambios demográficos que tuvieron lugar en su transcurso, que tuvo como principal consecuencia la elevación del número de mujeres que se vieron obligadas a vivir solas. Estas mujeres, por su condición marginada, solitaria empobrecida, constituían un blanco fácil para las acusaciones de brujería⁴⁸⁴. Así pues, las mujeres que vivían sin el apoyo de la familia patriarcal del padre y el marido ejercían escaso influjo y contaban con muy poco apoyo en los planos jurídico y social.

“En una sociedad que tomaba en serio la magia, no cabe duda de que los conjuros, hechizos y demás maldiciones formaron otra categoría de delitos utilizables como arma arrojadiza. Una vez que se había relacionado este tipo de delitos con las mujeres que

481 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 20.

482 Idem, p. 58.

483 Idem, p. 20.

484 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 146.

vivían solas⁴⁸⁵, ninguna podía vivir libre de sospecha. Cualquier mirada airada era interpretada como mal de ojo, cualquier epíteto subido de tono como una maldición, cualquier murmullo como una invocación y el mero hecho de pasear sin rumbo como la preparación de una conjura o conjuro⁴⁸⁶.

El documento jurídico más importante de la primera mitad de la Edad Media relativo a la brujería es el *Canon Episcopi*, redactado hacia el año 900. En dicho escrito se afirma la tendencia de las mujeres a dejarse tentar por el diablo, quien sólo gobierna en sus mentes al parecer por la falta de fe de éstas a Dios:

“Algunas mujeres malvadas se han dejado pervertir por el diablo y descarriar por ilusiones y fantasías inducidas por los demonios, de manera que creen salir de noche montadas a lomos de animales (...) Son muchas las personas que creen que esto es cierto, aunque es un error pagano creer en la existencia de cualquier divinidad distinta de Dios... Es el Diablo, y no Dios, quien inculca tales fantasías en las mentes de las personas que no tienen fe⁴⁸⁷.

El “Canon Episcopi” negaba a la brujería realidad física pero condenaba a quienes creían en ella, considerándolos faltos de fe. Así contribuyó poderosamente a preparar el camino a la ola de brujomanía y a fijar el concepto histórico de Sabbat⁴⁸⁸. Como ya hemos anticipado líneas antes, no fue en la Edad Media cuando se produjo el mayor ataque contra las brujas, sino desde el siglo XIII con el nacimiento de la Inquisición. Por eso, el escepticismo y la moderación que habían caracterizado al *Canon Episcopi* medieval fue dejando paso a la creencia de que la brujería era una siniestra conjura contra la Iglesia, concebida y promovida por el propio Satanás. En 1484 el papa Inocencio VIII encarga a dos famosos inquisidores (Heinrich Kramer y Jakob Sprenger) que actuasen con severidad contra la hechicería. Se inicia entonces un debate erudito sobre la realidad de la brujería, que vería su confirmación tras la publicación por parte de ambos inquisidores del más importante manifiesto sobre brujería en 1486: el *Malleus Maleficarum* o *El martillo de las brujas*⁴⁸⁹. El tratado deja traslucir dichos prejuicios, especialmente atribuidos a la preponderancia de las mujeres en la brujería, señal de la misoginia imperante. El propio nombre de la mujer argumenta su razón de ser bruja: *femina*, que viene de *fide* y *minus*: fe minúscula, criatura de ‘menos fe’ que el varón. Esa es la etimología descrita por los dominicos autores del Martillo de Brujas:

485 También los varones de cierta edad corrían este tipo de riesgos, pero ocurre que las viudas casi siempre superaban en número a los viudos. Las mujeres tienden a vivir más años, cosa que también ocurría ya entonces.

486 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 146.

487 RUSSELL, J. B., Op. Cit. pp. 76-77 y 291-293.

488 Diana era equiparada con Satanás. Las mujeres que la seguían rendían, pues, culto al diablo. Así pues, la diosa clásica Diana quedaba identificada con la diosa madre teutona Holda, y ambas eran consideradas manifestaciones de Satanás. (Russell, p. 68).

489 Ver también ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Cap. *Brujería, Satanismo y Sadismo*. Barcelona: Lumen. p. 205.

“¿Qué otra cosa es la mujer sino una enemiga de la amistad, una carga ineludible, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un perjuicio placentero y una criatura mala por naturaleza pintada con bonitos colores? ... La palabra mujer se emplea para significar la lujuria de la carne (...). Las mujeres son más crédulas, y como el principal designio del diablo es corromper la fe, prefiere atacarlas a ellas antes que a ellos [los hombres]... Es más carnal que el hombre, lo que salta a la vista a tenor de sus innumerables abominaciones carnales... Es un animal imperfecto, siempre engañando... Así pues, una mujer mala es por naturaleza más propensa a flaquear en su fe y, consecuentemente, a abjurar de la fe, que es precisamente la raíz de la brujería... Lo mismo que por su falta de inteligencia es más propensa a abjurar de la fe, por su falta de afectos y exceso de pasiones desordenadas buscan, traman e infringen asimismo actos de venganza a través de la brujería ya de alguna otra artimaña... Las mujeres tienen también la memoria muy débil, y es un vicio característico de ellas no ser disciplinadas, sino seguir sus propios impulsos sin ningún sentido del deber... Es mentirosa por naturaleza... Y si consideramos su porte, modales y vestimenta, es la vanidad de las vanidades”⁴⁹⁰.

El poderoso influjo que ejerció el *Malleus* se debió en buena parte a su fuerte impregnación de la persistente tradición dualista y misógina del cristianismo. Desde la aparición de dicho tratado, la caza de brujas alcanzó sus cotas más elevadas puesto que en él quedaba expresada la legitimidad de las confesiones de las acusadas para ser sacrificadas en la hoguera. Confesiones de pactos con el diablo precedidas por interrogatorios tortuosos. Por su parte, la Reforma Protestante, en vez de traer aire nuevo fue más lejos aún en su desconfianza respecto de las mujeres que la propia Iglesia católica⁴⁹¹. Lutero denominaba a las brujas las “*putas del diablo*” y las acusaba de robar alimentos, montar sobre machos cabríos y atormentar a los niños en la cuna.

El temor y la escasa cultura de la población favorecieron la propagación de falsas ideas acerca de la brujería, lo que dio lugar a la persecución de esas mujeres ante la convicción de que rendían culto al Diablo. La Santa Inquisición hizo las veces de verdugo e instauró un clima de terror en el que era obligatorio delatar a las culpables.

La creencia de que las mujeres estaban más próximas al Demonio -de quien eran intermediarias- constituyó una importante amenaza para los hombres, a los que se les recomendaba evitar el contacto físico con ellas, ya que podía acarrearles consecuencias nefastas, como enfermedades venéreas, esterilidad, impotencia e incluso la castración. Y es que la importancia de la brujería herética reside principalmente en su concepto: lo que las brujas hicieron realmente queda eclipsado por lo que se creyó que hicieron. Julio Caro Baroja afirma que “la frontera de lo real y lo irreal es uno de los grandes temas de la historia mental de los hombres” y que “la bruja existe en tanto en cuanto hay una persona que cree

490 KRAMER, H. & SPRENGER, J. (1928). *Malleus Maleficarum*. Londres: Montague Summers. pp. 36-43.

491 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 149.

firmemente en los efectos de su poder⁴⁹². De modo que la figura de la bruja es deudora de la mentalidad supersticiosa, hija de la mentalidad animista donde nace el sentimiento, por ello, una de las figuras que con más fuerza arraigan en el inconsciente colectivo. De hecho, la indistinción entre la bruja de la imaginación supersticiosa y la realidad condujo a la inquisición a exterminar primero a ancianas solitarias, extrañas o sospechosas, pero siglos después, condenar a cualquier mujer: viudas, solteras, incluso adolescentes y niñas; y curanderas, parteras, mujeres con conocimientos de medicina natural o incluso simplemente con una forma de vida no demasiado ortodoxa, lo que algunos autores atribuyen a un intento de la incipiente comunidad científica y de la Iglesia de terminar con la autoridad y la fe del pueblo en esas mujeres, para fortalecer su propia posición. La *brujomanía* fue una especie de defecto de la naturaleza humana, el deseo de los seres humanos de proyectar el mal o “La Sombra” sobre Otros -las mujeres-. Operación equiparable a aquella idea que vaticinaba Freud cuando sostenía la existencia de una relación íntima entre el *ello* y el *Superyó*: las tendencias perversas del *ello* con las aspiraciones ideales del *Superyó* que encarnaría la Inquisición. Las brujas o las Otras, fueron así definidas como seres marginales y peligrosos para poder luego castigarlas espantosamente sublimando la autocensura moral y despejando posibles obstáculos en la aspiración al poder, tanto terrenal como divino.

En toda Europa se realizaron ejecuciones masivas de brujas. Algunos procesos de caza de brujas fueron especialmente significativos⁴⁹³ como los Juicios de Salem⁴⁹⁴ en Massachusetts, en pleno período de colonización de EE.UU. Si bien las causas y circunstancias que propiciaron estos crímenes implican mayor complejidad, los estudiosos de aquellos sucesos coinciden en la importancia que tuvieron las disputas sobre la iglesia, que se vio afectada por los conflictos constitucionales que mandaban en Londres que contribuyeron a debilitarla. En consecuencia, la comunidad de Salem carecía de una manera estructurada para abordar las disputas que se sucedían. Esto coincidió con el nombramiento de un nuevo pastor -Samuel Parris- en 1698, lo que condujo a un enfrentamiento de cariz moral entre partidarios y adversarios, y a la eclosión de las luchas internas de las familias coloniales y los fanatismos puritanos. El punto de inflexión de dicho conflicto, que culminaría con la caza de brujas lo marcó la acción de un número de niñas adolescentes emparentadas con el pastor que comenzaron a exhibir síntomas de embrujamiento. Los seguidores del pastor tomaron las acusaciones de las adolescentes histéricas como la confirmación de la existencia de brujas. La conducta resultó contagiosa y en

492 Citado en la novela de Luis de Castresana “Retrato de una Bruja”.

493 Entre multitud de poblaciones podría destacarse en Italia las de *Brescia*, donde en 1510 se dio muerte a 140 mujeres acusadas de brujería, y *Como*, donde murieron unas 300 en 1514. También hubo grandes juicios en ciudades como *Berna*, *Toulouse* y *Heidelberg*, *North Berwick* y *Aberdeen*, *Ellwangen* (Alemania) fueron quemadas casi 400 brujas entre 1611 y 1618. En *Nuremberg* la crueldad alcanzó cotas elevadas al permitirse también la tortura de mujeres encintas y niñas, por ser consideradas herederas potenciales de las artes brujeriles de sus madres. Una de las últimas ejecuciones oficiales de una bruja tuvo lugar en Polonia en 1782. (Shlain, 2000: 482).

494 Tema celebre de “Las brujas de Salem”. Título original (“*The Crucible*”) escrita en 1953 por el dramaturgo Arthur Miller y llevada a la pantalla cinematográfica.

pocos meses multitud de mujeres mostraban signos de ataques demoníacos. La credulidad histórica prestaba atención a confesiones y evidencias espectrales que los testigos afirmaban haber tenido. Este tipo de pruebas fueron suficientes para ejecutar a más de una veintena de personas, especialmente mujeres, y otras tantas detenciones.

En la península fue especialmente relevante el proceso contra las brujas de Zugarramurdi en la segunda mitad del siglo XVII, en el que los inquisidores se encontraron ante la tesitura de ejecutar a decenas de mujeres en el caso de ser condenadas. El caso se resolvió mediante la súplica de éstas y el perdón de los inquisidores. Jules Michelet y Julio Caro Baroja son dos de los autores que mayor interés han demostrado en el estudio de los casos de brujería y caza de brujas en las tierras vascas. Luis de Castresana nos ha dejado un magistral estudio antropológico de un personaje tan característico de nuestras tierras en “Retrato de una bruja”⁴⁹⁵. *Sin salirse del ambiente vasco que impregna toda su obra (...)* La bruja ha sido siempre poco menos que un ser maligno pero atractivo para el pueblo llano. Así tenemos una primera aproximación en Michelet, aunque aparentemente cargada de historicismo e intenciones políticorreligiosas. Luis de Castresana, apoyado en los modernos estudios de brujería medieval (en los cuales destacan no pocos estudios vascos) ha renunciado a cualquier interés sensacionalista para ahondar en el alma desnuda de una mujer del pueblo y, desde niña, seguirla en su evolución hasta el abismo del mundo mágico y hasta la tragedia.

Desde el siglo XIV el estereotipo de la bruja representaría a una feminidad diabólica enemiga de la religión y de Dios, encarnación de lo siniestro femenino. Además de constituir una amenaza religiosa, se ocultaría en ella otro tipo de poder engañoso, maléfico y oculto de lo femenino: el poder siniestro de lo doméstico, con sus brebajes, pócimas, ungüentos y la medicina familiar. La bruja se convierte en un personaje siniestro, alguien conocido pero temido por sus poderes ocultos, que tiene capacidad de desencadenar fatalidades con su pensamiento, conjuros, vuelos mágicos, especialmente tendente al infanticidio, al canibalismo, a los cultos orgiásticos, en definitiva, un ser abominable al servicio del Demonio.

El estereotipo más extendido representó a ancianas arrugadas puesto que se trataba de siervas de horrendos y desfigurados demonios. La imagen de la bruja que cabalga a lomos de una escoba, como puede apreciarse en el grabado de Goya, imagen tan común en la cultura popular, representa una clara alusión fálica. Sobre la fealdad envejecida de la bruja, no en vano afirma Umberto Eco que en la mayoría de casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería precisamente por ser feas.

495 finalista en el Premio planeta de 1970.



F. de Goya. *Linda Mestra*. Grabado Nº 68 de “Los Caprichos”. 1799 y *Escena de brujas*. 1798

“(…) la luz de la luna (…) contemplaba aquellos forúnculos y aquellos bultos que en mi imaginación infantil se convertían en los bocios y en las verrugas de una terrible bruja jorobada con una espantosa enfermedad de la piel, un espíritu condenado por sus pecados contra los hombres, que debía estar atrapado, atormentado en el yeso desconchado de una vieja pared de la periferia. A veces, (…) la veía sonreír malignamente en una esquina de la habitación, con la cabeza envuelta en las tinieblas y los ojos resplandecientes (...)”⁴⁹⁶.

En la pintura *Las Brujas* vemos su fealdad, agrupadas y acompañadas por aves nocturnas, atormentan a un hombre. Aparecen realizando distintas acciones presuntamente relacionadas con hechizos y vudú. Llevan también un cesto con niños. El dramatismo amenazante de la escena se debe en gran medida al movimiento y expresividad de los personajes y al claroscuro que contrapone las oscuras figuras a un cielo tormentoso, oscurecido en su margen superior y también inferior, en el suelo, enmarcando así el grupo acechante de brujas en el centro de la imagen. Eco sostiene que a propósito de su fealdad, incluso se imaginó que en los aquelarres podían transformarse en criaturas de aspecto atractivo, aunque marcadas siempre por rasgos ambiguos que marcaban su fealdad interior⁴⁹⁷. Observamos que la dualidad entre belleza y fealdad es un aspecto determinante de la bruja. Y equiparando belleza a bondad y fealdad a maldad, se viene a confirmar la tesis de Eugenio Trías en tanto que la bruja puede poseer el velo de belleza que oculta su misterio terrible, su morada siniestra en forma de temida

496 Entre otras películas significativas de brujas en el cine podría citarse *Los Brujos* (*The Sorcerers*, 1967); *El Proceso de las Brujas* (*Il Trono di fuoco*, 1970); *La maldición de las brujas* (*The Witches*, 1990) EEUU; *Jóvenes y Brujas* (*The Craft*, 1996); *Las Brujas de Salem* (*Salem Witch Trials*, 2002); *Pacto de Brujas* (*Pacto de Brujas*, 2003); *Las brujas de Zugarramurdi* (*Las brujas de Zugarramurdi*, 2013).

497 ECO, U. *Historia de la fealdad*. Op. cit. p. 212.

sospecha. El rasgo decisivo es su mirada inquisitiva y poderosa, a medio camino entre la cordura y el más allá, poseedora de un saber oculto, una mirada capaz de provocar un mal de ojo, un maleficio o una fatalidad y que también ostentarían las representaciones de brujas jóvenes y seductoras. La bruja hermosa triunfa en la iconografía romántica de los siglos XIX y XX.

La bruja, como la *femme fatale* que será abordada a continuación, atrae y repele al mismo tiempo, es lo bello al servicio del mal, lo bello como antesala de lo siniestro, la imagen de la hechicera con rostros seductores. Es lo siniestro que se comprende como la presencia de lo ajeno, de lo desconocido y lo oculto que nunca debió desvelarse. Con los poderes maléficos asociados a la figura arquetípica de la bruja encontramos diversas figuras del imaginario siniestro femenino -especialmente empleado en el cine de terror- como jóvenes mujeres que oscilan entre la posesión demoníaca, la locura y la perversidad provista de poderes nefastos.

Dentro del género cinematográfico destacan algunas películas⁴⁹⁸ que repercutieron en la imaginería de la bruja como "*Häxan*", "*Dies Irae*" o "*Las brujas de Macbeth*", adaptación cinematográfica de la obra de teatro de Shakespeare. "*Häxan*" o "*La brujería a través de los tiempos*" de Benjamin Christensen de 1922 es una película documental de cine mudo del que ha bebido toda la imaginería sobre brujas posterior. Se trata de una investigación -dentro del mundo de la superstición medieval- sobre el ocultismo, la magia negra y la brujería. Christensen introduce al espectador en un mundo donde era muy fácil sucumbir ante la superstición y el miedo a lo desconocido, intentando comprender algunos de los episodios de torturas y asesinatos descubiertos durante su investigación, tratando de dar una hipótesis plausible a la brujería. Aborda la cuestión de la *histeria* como una de las razones que subyacen a la brujomanía: la tendencia cruel hacia lo diferente, extraño, insólito. Las acusadas de brujería antes eran llevadas a la hoguera, y ya a comienzos del siglo XIX eran encerradas en manicomios. De este modo, nos introducimos en la difusión de límites entre locura, brujería, poder maléfico o posesión demoníaca.

El poder siniestro de la bruja, en oposición a películas en las que su representación ostentaba signos estereotipados, ha estribado también en su carácter oculto. La película más reciente titulada *El proyecto de la Bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*) dirigida por Daniel Myrick en 1999 es un ejemplo paradigmático de ello. A lo largo del film no se ve en ningún momento a la bruja en torno a la cual gira toda la narración. Un grupo de amigos, interesados por ella -que según las leyendas urbanas se oculta en un refugio en el bosque y mata a todo aquél que se acerca- se disponen a grabar un documental en torno a dicha figura enigmática. La aventura culmina en una pérdida y desorientación que les retrotrae a un eterno retorno en el paisaje ancestral y laberíntico del bosque. Si bien la bruja no aparece en ningún momento, su poder siniestro se va alzando incipientemente en la medida en que nuestra razón va dando paso a la

498 ECO, U. *Historia de la fealdad*. Op. cit. p. 212.

creencia en lo sobrenatural. La grabación a través de una cámara de mano confiere aparente veracidad a la historia, de manera que nuestro temor va aumentando. La amenaza de la bruja se percibe de forma latente, aunque no salga a la luz. Precisamente, la evitación de su revelación es lo que mantiene el efecto siniestro a lo largo de la película. Este es un ejemplo de cómo lo verdaderamente aterrador puede inmiscuirse en los márgenes de lo real -o de lo cotidiano- sin necesidad de signos sobrenaturales, manifiestamente espantosos.

Si la brujería fue concebida como un atentado hacia la fe religiosa y la institución eclesiástica, paradójicamente, el diablo y sus fuerzas parecieron haber mostrado un interés especial por los motivos religiosos, especialmente por los conventos y las monjas. No sorprende ver la relación de ambos temas en leyendas sobre posesiones demoníacas que datan de siglos anteriores, y que han llegado a ser recurrentes en la cinematografía de terror. Es frecuente la implicación de sacerdotes, monjas, conventos y exorcismos en dichas historias. Como ejemplo, en la Francia de los siglos XVI y XVII la posesión demoníaca llegó a ser casi una epidemia entre las monjas. En Cambrai en 1491 sucedió una cadena de episodios de histeria entre las mujeres implicadas en el convento. En tales episodios se pensaba que sufrían de brujería o posesión y eran declaradas brujas. Al parecer ladraban como perros, blasfemaban, hacían ruidos desagradables, ostentaban una fuerza física impropia en ellas etc. En el caso de Cambrai parecían síntomas de represión sexual y neurosis, diagnóstico que se ha denominado en ocasiones de fantasía psicosexual⁴⁹⁹. El caso de las endemoniadas de la localidad francesa *Loudun* es probablemente el más famoso de posesión diabólica colectiva. Tuvo lugar en 1634 y afectó a las monjas ursulinas del convento, presuntamente poseídas por el padre Urbain Grandier, que fue acusado de brujería de acuerdo con los testimonios de las monjas y condenado a morir en la hoguera. El demonismo de Loudun fue tema de un libro de Aldous Huxley "*Los diablos de Loudun*" (*The devils of Loudun*) 1952 y de Michel de Certeau "*La posesión de Loudun*" (1970). La historia ha sido llevada a cine en 1961 por el polaco Jerzy Kawalerowicz con la película "*Madre Juana de los Ángeles*" y por Ken Russell en 1971, bajo el título "*Los demonios*" (1971). En la película "*Madre Juana de los ángeles*" se describe el contagio colectivo que puede unir al grupo irracionalmente, donde la *sombra* (o el lado oscuro del ego) se vuelve vulnerable. Retrocedemos a la idea de Freud con que comenzábamos este apartado, donde equipara la significación del hecho religioso con la *neurosis colectiva*, a través de la cual se consigue sacar a la luz un fragmento del contenido reprimido sin levantar la represión. Aun así, la dedicación a la fe religiosa no pareció eludir el peligro de caer en las tentaciones satánicas, ya fueran reales o invenciones con fines políticos dentro de la propia institución eclesiástica, como pareció el caso de Loudun. La posesión demoníaca más allá de los conventos atañe también a jovencitas en películas como "*El exorcista*" dirigida por William Friedkin en 1973 -basada en la novela homónima de William Peter Blatty- donde la niña es verdaderamente víctima de un demonio que se apodera de su vulnerable cuerpo como hogar y templo desde el que sembrar el mal. La ambigüedad que desprende esta figura también es

499 KING, F. X. (1987). *Historias de brujas y demonios*. Barcelona: Plaza & Janes. p. 49.

ética, puesto que, por un lado, nos compadecemos de ella en tanto que víctima pero, por otro lado, tememos su monstruosidad.

Como se ha anticipado en líneas anteriores, las acusadas de brujería fueron destinadas a las hogueras y, posteriormente, cuando la creencia en brujas parecía enterrarse junto al pensamiento supersticioso, las mujeres de extrañas conductas serían herederas de las brujas: figuras que se encerrarían alegando en ellas desajustes emocionales, enfermedades mentales, posesiones enigmáticas, de manera que durante unos años los límites entre lo sobrenatural y lo diagnosticable no parecían claros. Previamente a los avances en psiquiatría, las enfermedades mentales eran calificadas de posesiones, y los remedios ante ellas se basaban en exorcismos. Ya a comienzos del siglo XX y a partir de las investigaciones psicológicas, se diagnosticaron enfermedades como neurosis, psicosis y esquizofrenia. Pero, la histeria, comúnmente diagnosticada en mujeres, pareció emplearse también como arma arrojada, de modo que se estableció un ligero paralelismo entre la brujería herética y la histeria femenina, las primeras ardían en las hogueras, las segundas perecían en los manicomios.

En los años de las investigaciones de Breuer sobre la esquizofrenia junto a Jung, o las investigaciones freudianas sobre la histeria, destaca también Charcot y el psiquiatra de Salpêtrière en Francia, con un amplio legado entre documental y artístico de las imágenes de la histeria femenina. Georges Didi-Huberman recoge dicho legado fotográfico bajo el título *La invención de la histeria*⁵⁰⁰, cuestionando el verdadero diagnóstico subyacente a aquellas pacientes, ya que las fotografías pudieron ser producto de puestas en escena, donde las pacientes pudieran seguir las pautas para enfrentarse a la cámara tal y como sus médicos responsables les orientaban. De este modo, psiquiatría y arte parecían converger de alguna manera.

Tras el sombrío Medioevo, en los siglos XVII y XVIII -denominados siglos de la razón- se produce un giro de conocimiento del ser humano sobre la naturaleza y sobre sí mismo, de modo que toda condición humana *desviada* era también merecedora de ser estudiada. La disposición a observar a los "Otros" condujo a crear espacios que los condujeran a su total confinamiento, con la supuesta intención de reintegrarlos después nuevamente en sociedad. De este modo, la criminalización cumpliría penitencia en prisión, y la locura ingresaría en el manicomio. Las mujeres no quedaron exentas de estos complejos institucionales y formas de estigmatización.

Pese a que las mujeres se iban paulatinamente involucrando en el ámbito laboral su situación subordinada continuaba siendo totalmente manifiesta por la institución tan desigual del matrimonio. La naturaleza femenina en ese tiempo, incluido el siglo XIX permaneció como un misterio en un clima de imperiosa represión sexual. Pese a ello, el ojo clínico masculino no dudó en resolverlo, en gran medida, a través de la investigación de la histeria, considerado

500 DIDI-HUBERMAN. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra.

como un malestar propio de la naturaleza de las mujeres, cuyo origen se denotaba desde el peculiar funcionamiento de la matriz y las manifestaciones que desarrollaba su libido. La mayoría identificaron en general dos clases de causas hacia la locura: una de tipo física – endocrinológica- y otra de tipo moral –social-. Delitos tales como el infanticidio o el aborto se creía que las mujeres los cometían bajo el influjo de una locura transitoria, la cual les provenía desde el momento de la gestación. La locura se interpretaba también a través de la herencia, se creía que la locura se heredaba más fácilmente de la madre que del padre⁵⁰¹. Pero al hablar de enajenación mental es necesario también hacerlo con respecto al orden institucional, es decir, al manicomio. La Salpêtrière era, en el último tercio del siglo XIX una suerte de infierno femenino, el hospital de los *desechos femeninos* donde vivían hacinadas unas cuatro mil mujeres aquejadas de enfermedades venéreas, indigentes, vagabundas, mendigas, epilépticas, “*inocentes contrahechas*”, dementes etc. en definitiva: locas. No era el único internado psiquiátrico de Europa, sin embargo, se trataba del hospicio de mayores dimensiones de Francia, que se encargaba primeramente de azotar a las mujeres recién recogidas y cumplimentar su “certificado de castigo” antes de ser internadas en él⁵⁰².

“Detrás de estas murallas vive, se agita y se arrastra, a la vez, toda una población muy particular: ancianas, pobres mujeres y *reposantes* esperando la muerte sentadas en un banco, dementes que expresan a gritos su dolor o con llantos su tristeza en el “patio de los agitados” (...) del Versalles del dolor”⁵⁰³.

Las investigaciones médicas sobre la histeria, llevadas a cabo en Salpêtrière, y la documentación gráfica y analítica conservada permite conocer la concepción de la naturaleza de la feminidad imperante en aquellos años aún previos al siglo XX. La histeria se convirtió en una enfermedad específicamente femenina cuyas causas fueron investigadas bajo el liderazgo de Jean-Martin Charcot (Francia, 1825-1893) mediante tácticas clínicas experimentales como la hipnosis. La histeria era la *bestia negra* de los médicos, su estudio representaba para todos un enigma temible puesto que era una *aporía convertida en síntoma*⁵⁰⁴: el síntoma de ser mujer.

La palabra “histeria” aparece por primera vez en el aforismo trigésimo quinto de Hipócrates, en el que se lee: “*En una mujer atacada de histeria, o que tiene un parto difícil, el estornudo que le sigue resulta favorable*”⁵⁰⁵. Significa que el útero tiene la capacidad de desplazarse, que es una especie de miembro propio o animal en la mujer:

501 MENDOZA LÓPEZ, M. (1884). *Elementos de medicina legal*. Guadalajara. p. 115.

502 DIDI-HUBERMAN, G., Op. cit. p. 23.

503 Clarétie, “Charcot, le consolateur”, *Les annales politiques et littéraires*, XXI, núm. 1056. 1903, pp. 79-80.

504 DIDI-HUBERMAN, G., Op. cit. p. 94.

505 Cit. por Veith, 1965. p. 19.

“La mujer es un sexo tan frágil, tan variable, tan mudable, tan inconstante e imperfecto, que a mi entender (y hablando con todo honor y respeto) la Naturaleza, cuando creó a la mujer, se apartó de ese buen juicio por el que ha creado y formado todas las cosas. [...] Ciertamente, Platón no sabía en qué rango debía colocarlas, si en el de los animales razonables o en el de las bestias brutas. Pues la Naturaleza les ha colocado dentro del cuerpo un animal en lugar secreto o intestino, que no existe en los hombres, y en el cual se engendran a veces ciertos humores sucios, nitrosos, voraginosos, acres, mordientes (...) que hace que se estremezca todo su cuerpo, (...) se confundan todos sus pensamientos (...)”⁵⁰⁶.

La histeria y otras enfermedades como la epilepsia fueron investigadas sobre todo a través de la observación de sus síntomas, para lo cual se sirvieron de la herramienta de la fotografía, como objeto de estudio y documento testimonial de las enfermedades de las pacientes. Dichas imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* contienen gritos, actitudes pasionales, crucifixiones, éxtasis y todas las posturas del delirio. La fotografía pareció capaz de “cristalizar” idealmente los vínculos entre el *fantasma de la histeria* (las locas) y el *fantasma del saber* (los médicos). Es la tesis que propone Georges Didi-Huberman en *La Invención de la histeria*, a propósito de la exagerada teatralidad de las imágenes, que evoca una extraordinaria complicidad entre médicos y pacientes: médicos insaciables por capturar imágenes de la enfermedad enigmática y pacientes que consienten presuntamente dichas observaciones hasta el punto de la escenificación. De este modo, la clínica de la histeria pudo convertirse en “invención de la histeria”, identificándose incluso soterradamente con una especie de manifestación artística. La fotografía se convirtió así en “cristal de la locura”, metáfora que Freud expresó lúcidamente en las siguientes líneas:

“Ahí donde la patología nos revela una brecha o una grieta, ahí hay probablemente una fisura. Si lanzamos un cristal contra el suelo, no se romperá de cualquier forma, sino que seguirá las líneas de la fisura, en fragmentos cuya delimitación, aunque invisible, estaba sin embargo determinada con anterioridad por la estructura del cristal. Esta estructura resquebrajada se corresponde con la de los enfermos mentales. Con respecto a los dementes, conservamos algo del temor respetuoso que inspiraban en los pueblos de la Antigüedad. Estos enfermos se han desviado de la realidad exterior y, justamente por esta razón, saben mucho más que nosotros de la realidad interior y pueden revelarnos ciertos aspectos que, sin ellos, permanecerían impenetrables”⁵⁰⁷.

Estas palabras de Freud introducen finalmente el método de investigación llevado a cabo por Charcot, consistente en romper el cristal de la histeria para poder descifrarlo: “sentir la fascinación de su caída, romperlo de nuevo, inventar máquinas adecuadas para hacer que la caída resultara más visible”⁵⁰⁸. Ante la imposibilidad de ver cómo funciona el cerebro, el

506 Rabelais, pp 445-446.

507 FREUD, O. C. pp. 80-81.

508 DIDI-HUBERMAN, G., Op. cit. p. 20.

método de observación y análisis (*mirada clínica*) se centraría en el estudio de los síntomas. La fotografía fue vehículo y las imágenes capturadas testimonio de dichos síntomas, cuyos verdaderos motores no fueron hallados pese a la imperiosa labor de investigación, puesto que no se encontró el foco o lugar donde residía la histeria, ni su causa, pero situaban su origen *o bien en la matriz, o bien en el cerebro*. La historia de la búsqueda del foco de la histeria es un debate entre los *exploradores de úteros* contra los *inquisidores de encéfalos* -en términos de Didi-Huberman-, y los más refinados abogaban por la ligazón entre ambas.

En cualquier caso, la histeria constituía un enigma, el encéfalo y el útero eran lugares donde bebían los fantasmas del desasosiego de los médicos, pero la histeria persistió en desafiar cualquier concepto de foco, manteniendo su siniestro secreto, grabado en el archivo fotográfico de Salpêtrière. Dichas fotografías mostraban un aura espectral, en términos de Benjamin, portadoras de *funestas lejanías*⁵⁰⁹ debido a las veladuras y a los efectos lumínicos que interactuaban accidentalmente evocando el carácter mágico y siniestro de la fotografía. Así se abre paso a los límites entre realidad y ficción, puesto que la práctica médica hacia la histeria pudo haberse constituido como invención, *merced a ese diabólico, blasfematorio*⁵¹⁰ instrumento del conocimiento que es la cámara fotográfica, y merced a ese carácter secreto y enigmático de la esencia y lugar de la histeria. El taller de vaciado y taller de fotografía fueron los instrumentos de captura y análisis los cuerpos de las histéricas, que fueron como una donación al gran museo parisino de la patología⁵¹¹.

“(…) Largas patas de araña pasean por encima de su nuca (de la loca): no son más que sus cabellos. En un instante parece que su rostro no fuese humano, y lanza una carcajada de hiena. Deja escapar fragmentos de frases en las cuales, al reconstruirlas, es difícil hallar un significado claro; (...) Su vestido, agujereado en más de un lugar, ejecuta movimientos entrecortados alrededor de sus piernas huesudas (...). La loca es demasiado orgullosa para compadecerse, y morirá sin haber revelado su secreto a aquellos que se interesan por ella (...)”⁵¹².

La histeria se apoderaba de los cuerpos de una forma imprevisible, misteriosa, desencadenando repentinos movimientos violentos, convulsiones y contorsiones, que se dieron en llamar “contracturas histéricas”. Las histéricas se comportaban de acuerdo a leyes desconocidas, compartían el carácter siniestro de las marionetas y los fantasmas, pudiendo repentinamente cobrar vida en términos de acción o permanecer inmóviles como siniestros autómatas. Este misterio enigmático atraía finalmente a los médicos que ansiosos de descifrar

509 BENJAMIN, W., (1931). *Petite histoire de la Photographie*. (1990). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Taurus. p. 70.

510 BENJAMIN, W., Op. cit. pp. 58-59.

511 DIDI-HUBERMAN, G., Op. Cit. p. 168.

512 DIDI-HUBERMAN, G., Op. Cit. p. 93.

los focos de dichas disfunciones, buscaban en los síntomas, reiterando sus manifestaciones y congelándolas en siniestras fotografías:

“Existe un momento, escribe Hegel, en que la estatua, que es el “reposo *totalmente libre*”, demanda convertirse en un Sí mismo vivo: es así como (...) el hombre se convierte en obra de arte viviente, y (...) en el “movimiento totalmente libre”. [...] Una histérica puede ser una obra de arte viviente (...), pero, en cierto sentido, una histérica sigue siendo estatua, porque le falta esa perfecta libertad de movimiento de la que habla Hegel. Cuando se mueve, incluso de forma violenta, se asemejaría más a una marioneta. Pero, ¿la marioneta de quién?”⁵¹³.

La paradoja entre parálisis y contorsión, inmovilidad y movimiento se dio en llamar “*perversión de la contractilidad*”⁵¹⁴. La contractura histérica produce un efecto siniestro de carácter intermitente e imprevisible. El “ataque de sueño” era un ataque histérico momentáneamente petrificado. Los fenómenos sintomáticos del sueño de las histéricas fueron, de hecho, de una manera más general vía para un “conocimiento” de la histeria.

En la lámina XXV se muestra a una paciente, Augustine, en un estado anómalo propio de la histeria, a medio camino entre el sueño histérico y la convulsión pasional. Muestra a la figura en cruz, en actitud pasional de entrega, con la mirada en dirección ascendente y algo desorbitada y la boca apretada. Ambas imágenes comparten su cualidad de siniestras debido a lo anómalo de sus posturas, ya que las figuras parecen comportarse de acuerdo a leyes desconocidas. Los límites entre la locura y la posesión demoníaca se desdibujan remitiéndonos a una imaginería entre diabólica y espectral, de cuerpos presuntamente habitados por demonios y objeto de exorcismos.

Lo que en Salpêtrière se diagnosticaba como histeria, debió ser calificado de posesión demoníaca en tiempos anteriores, de manera que las dementes e histéricas hubieran sido castigadas por brujas en la Inquisición. Puede establecerse un paralelismo entre la caza de brujas que culminaba en la hoguera y la internalización masificada de mujeres en manicomios a lo largo del XVIII y XIX. Ambas, brujas o locas, fueron hijas de la misoginia imperante, y del temor masculino hacia su naturaleza presuntamente más próxima a lo animal y maligno.

513 DIDI-HUBERMAN, G. Op. Cit. p. 162.

514 BRIQUET, P. (1859). *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. París: Baillière. pp. 477-478.



Lámina XVI. Tetanismo. Régnard. Fotografía de Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. 1878

“En Augustine, sus contracturas eran imprevisibles: su cuello se torcía de repente, tan violentamente que el mentón llegaba a sobrepasar el hombro y llegar hasta el omóplato; su pierna se quedaba tiesa de pronto, como patizamba (...); sus dos brazos se retorcían de repente, efectuando varias veces seguidas ese cruel movimiento, y luego se quedaban totalmente rígidos”.



Lámina XXV. Actitudes pasionales. Crucifixión. Régnard. Fotografía de Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878.

“Con su cuerpo ofrecido por completo, Augustine se convertía en Bella Durmiente. El llamado sueño histérico es una crisis detenida o ralentizada indefinidamente. Según Charcot, el sueño constituía una transformación del ataque clásico (...) manifestándose, intermitentemente, recordándonos así la historia de la Bella Durmiente (...) historia embellecida por el arte, de una histérica buscada por un joven y algo descerebrado príncipe. El beneficio de ese suspense revertía en el príncipe: en el observador, en el “espectador” (...) puesto que contaba todo su tiempo para contemplar a su bella, como tallada en mármol”⁵¹⁵.

515 DIDI-HUBERMAN, G., Op. cit. p.245.

La pintura también demostró su capacidad de expresar distorsiones psicológicas a través del retrato de locas, poniendo el énfasis en la mirada y expresiones faciales y corporales. La fuerza expresiva de la pintura de Johan Heinrich Füssli titulada “La follia di Kate” ostenta la fuerza maligna y supersticiosa de la bruja y puede sugerir dicho limbo entre brujería y locura. Sin necesidad de representarse con atributos estereotipados, la fuerza de su mirada, con los ojos desorbitados, puede retrotraernos a este temor o presunción supersticiosa sobre su carácter maligno. La tensión y la amenaza latente se percibe ante su expresión aterrorizada: las líneas blancas a ambos lado del rostro lo comprimen enmarcando la fuerza aterrada de la mirada. Contribuye a dicho efecto la sugerencia de la tempestad, que envuelve a la figura en una ola oscura, marcando un movimiento centrífugo-centrípeta, señalando finalmente la zona de luz en el fondo. Tanto las formas punzantes del cabello como los brazos y dedos señalan dicha superficie de claridad enigmática. La mitad inferior de la pintura se convierte en una densa mancha oscura que subraya la hostilidad de la escena. Su mirada parece admonitoria de un mal acechante, quizá oculto a nuestra mirada, pero presentido en esa ráfaga de viento ondulante. No sabemos si la fatalidad latente proviene de su imaginación pero presentimos inevitablemente su amenaza, que puede activar nuestra vacilación supersticiosa o una ilusión de enajenación.



Johan Heinrich Füssli. *La follia di Kate*. 1806-7



Theodore Gericault. *La loca*. 1822-23

La famosa pintura de Gericault titulada *La loca*, lejos de ser embellecida, parece releccionar locura, vejez y fealdad, como presunta extrapolación del interior al propio cuerpo. La anciana mujer, con la mirada a un lado –arriba- y con el ceño fruncido y un ojo notablemente más abierto que el otro, se presenta con la cabeza sutilmente ladeada, la frente adelantada y la

insinuación asimétrica de la sonrisa parecen delatar el propio desequilibrio psicológico y el desgaste de la edad en su propia fisonomía y expresión. El cuadro data de entre 1921 y 1924, época en la que el pintor realizó diversas pinturas tomando como referentes a locos y locas internadas en el asilo del psiquiatra Jean-Étienne Esquirol, mostrando las diversas expresiones que pueden aglutinarse bajo el título *Locura*.

A pesar de la expresividad de la locura bajo rostros temibles, la pintura también embelleció la locura, y en dicha tarea sobresalió el arte victoriano y en concreto los prerrafaelistas, enamorados de heroínas dóciles y dementes como *Ofelia*, *Elaine* o *Lady Shalott*. La locura era retratada con un aura de belleza sublime que mantenía a las féminas absortas en sus fantasías de amor por el que se sacrificaban, a menudo, a favor de la corriente hacia el abismo de la muerte en aguas profundas. Y es que el ideal de feminidad de los prerrafaelistas y de la Inglaterra victoriana era la docilidad, la sumisión y vulnerabilidad, la insinuación de la predisposición sexual, para lo cual el sueño o la demencia, el permanecer en un limbo místico se prometía como señal de consentimiento. El enigma de la locura femenina desencadenada como producto del enamoramiento platónico constituyó uno de los motivos más admirados por los románticos. Sus figuras de palidez fantasmagórica y mirada enajenada suscitaban el deseo ambivalente, entre lo intangible e inmaterial. Estas figuraciones femeninas serán abordadas en el apartado de la feminidad espectral, a propósito de la muerte líquida.

En el último siglo destacan también las representaciones de la locura femenina especialmente en el ámbito cinematográfico donde, a menudo, se funden con el demonismo, dejando abierta la incertidumbre entre la pérdida de racionalidad o la posibilidad de lo sobrenatural. La filmografía de exorcismos y de posesiones comparte el mismo carácter enigmático y siniestro de la locura. Tanto si se trata de un ser que habita en el cuerpo, como si es producto de una presunta enajenación, el cuerpo poseído es imprevisible e inquietante: desafía la naturaleza de la razón, amenaza contra nuestros principios éticos y desata profundos temores siniestros bañados de fascinación y superstición. Uno de los paradigmas de exorcismos en la gran pantalla es la película "El Exorcista", que difundiría la imagen del demonio en un cuerpo de niña. Sus obscenas contorsiones y agitaciones corporales recordarían a las manifestaciones de la histeria anteriormente descritas. A continuación, vamos a abordar otra figuración de la misoginia que se aleja de la superstición para instar a un deseo ambivalente, objeto de temor y repulsa: la femme fatale.

3.4.1.-2. BELLAS ATROCES O *FEMME FATALE*

El término francés *femme fatale* designa a un tipo específico de mujer fatal. Dicho término es acuñado con posterioridad a la concepción del mismo en la segunda mitad del XIX, después de haber sido descrita en la literatura y posteriormente en las artes plásticas. Lo que caracteriza a este tipo de mujer -y no en vano le da su nombre- es la fatalidad, la desdicha y la desventura que desencadena en el varón, quien se siente imperiosamente atraído hacia su poderosa fuerza de seducción. Describiremos el arquetipo de la *femme fatale* apoyándonos en los estudios de su imagen artística de Bram Dijkstra y Erika Bornay.

Jung y otros estudiosos del simbolismo de lo femenino han resaltado su poderosa ambivalencia. El dominio masculino de la religión, la literatura y el derecho creó en la mitología un simbolismo especial sobre las mujeres, caracterizado por una ambivalencia tripartita. “La mujer es la virgen pura; la mujer es la madre amorosa; la mujer es la bruja viciosa y carnal”⁵¹⁶. No extraña entonces que el imaginario patriarcal haya representado tradicionalmente a la mujer ciñéndose a una dicotomía que se debate en términos generales entre la virgen y la prostituta. Es decir, por un lado se han asumido como valores positivos de la feminidad, la fidelidad, la pasividad, la virginidad, la sensibilidad y la maternidad. En contraposición, se ha castigado a la feminidad independiente -autosuficiente-, condenándola por infiel, pecadora, insensible, seductora, viciosa y egoísta. Esta concepción bipolar de la feminidad está especialmente influida por la propia doctrina judeocristiana. La dicotomía María-Eva, viejo concepto de la supuesta naturaleza dual del eterno femenino, vino a reafirmarse en el siglo XIX por las circunstancias económicas y sociales⁵¹⁷. Dicha oposición conceptual sirvió en gran medida para perpetuar el papel tradicional de supeditación de la mujer en una sociedad marcadamente represora. Tanto el mito de Pandora como el juicio de Eva son claros ejemplos de cómo la existencia de una ideología misógina atribuye a la mujer el origen de todos los males cuando escapan al papel pasivo y dependiente que los dictados del varón pretenden otorgarles. “El papel de la mujer en esas sociedades está construido para que en cada una de las etapas de su vida se acomode a las necesidades del hombre, primero como hija obediente, más tarde como esposa complaciente y, finalmente, madre sacrificada”⁵¹⁸. De este modo, “existía un tipo de mujer pasiva, abnegada, sometida al varón, de rasgos angelicales, y otra más orgánica, activa, fuerte y carnal, a la vez fascinante y dañina para el hombre, que

516 RUSSELL, J. B., Op. cit. p. 151.

517 BORNAY, E., Op. cit., p. 68.

518 G. CORTÉS, J.M., Op. cit. p. 44.

alcanzaría una de sus mayores expresiones en el mito de la mujer fatal, que se desarrolla en el siglo XIX, como producto de una época de grandes cambios sociales”⁵¹⁹.

Los cambios que sufrió Europa en el XIX fueron la Revolución Industrial y los movimientos sindicalistas obreros, a los que se sumaron las primeras reivindicaciones feministas, que tuvieron como consecuencia una incipiente misoginia, que alcanzaría después cotas elevadas en todas las manifestaciones artísticas. El progreso, la modernización y los acelerados procesos de urbanización son causas de ansiedad para el sujeto moderno. Francia y Gran Bretaña sufren hacia la década de los 70 una gran depresión económica que inaugura la crisis del propio espíritu victoriano, de su orden social y moral. En las últimas décadas del siglo, como consecuencia de la urbanización y la industrialización, las mujeres acceden a la esfera pública en las grandes ciudades (mujeres obreras) con el consiguiente alejamiento del modelo de feminidad ideal, representada por el ‘ángel del hogar’. Esto inquieta a la burguesía y supone una nueva amenaza para los varones, que al contemplar a la mujer fuera de su rol maternal o conyugal, ven así peligrar su posición de privilegio social. “La supremacía del hombre, principio fundamental en el cual se basaban las convicciones sexuales, empieza a ser desafiada, mientras que la sumisión de la mujer dejó de ser algo incuestionable”⁵²⁰. En síntesis y propiciada por el puritanismo burgués, los siguientes factores determinaron el brote de misoginia que protagonizó el período de fin de siglo: Por un lado, y como hemos citado, el temor que supuso el nuevo papel de la mujer trabajadora. Segundo, la inquietud que supusieron los movimientos feministas. Tercero, la incipiente presencia de prostitutas en la sociedad, que tuvo como consecuencia la propagación de enfermedades venéreas como la sífilis. Y por último, la influencia que ejercieron numerosas teorías de carácter antifeminista, que pretendieron soportar científicamente y filosóficamente las actitudes misóginas. Entre ellos (Schopenhauer, Nietzsche, Nordau etc.). Pocas décadas después estarían en boga las teorías de Freud, que ayudaron a justificar el sentimiento de angustia ante la mujer, por el peligro de castración que ésta supone para el hombre. Con el fin de someterla y neutralizar así la amenaza, era necesario controlar la sexualidad femenina. Se impuso, por tanto, un prototipo de mujer piadosa, pasiva y sumisa, de rasgos angelicales, confinada en la esfera del hogar y la maternidad. El modelo contrario, el de la mujer orgánica, activa y sensual, que disfruta de los placeres del sexo, se consideró muy negativo. No hay que olvidar, sin embargo, que la doble moral de la época llevaba a los hombres a casarse con mujeres del primer tipo, por exigencias sociales, aunque luego acudían a las del segundo para satisfacer sus deseos más carnales. Se trataba de mujeres activas, vigorosas, fuertes y sexualizadas, que surgían en parte como respuesta a la amenaza que suponía el incipiente -y marginal- feminismo de la época. La representación artística en esta época procuró veracidad a dicha amenaza femenina, bajo los diversos rostros de la *femme fatale*.

519 DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

520 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Op. Cit. p. 16.

Las raíces de este arquetipo se pueden encontrar ya en la tradición mitológica de la Grecia clásica, donde podemos identificar diversos antecedentes de este tipo de feminidad perversa y seductora. Al igual que la religión judeocristiana con Lilith y Eva, también la mitología clásica atribuye a Pandora –de impresionante belleza y excesiva curiosidad– el origen de todos los males que azotaban al mundo al abrir la caja que le había entregado Zeus. J.M. G. Cortés describe así la monstruosidad de la *femme fatale*:

“Las Bellas atroces representan el misterio, la cara húmeda de la naturaleza, un peligro, una promesa un engaño, un oscuro objeto de deseo, un anhelo de fusión o de desvelamiento (...) Una potencia irrefrenable, una lascivia inagotable, un deseo mortal unifican a todos estos tipos femeninos que la mitología clásica nos ha legado”⁵²¹.

Las perversas seductoras de la mitología griega destacan por su carácter enigmático, y a menudo por ser mujeres voladoras y raptoras de almas masculinas, como promesa de la perdición de los varones. Entre ellas destacan las Esfinges, las Harpías, las Sirenas, las Estriges y las Lamias. Es posible que el carácter volador de estas figuras míticas determinara la cualidad que caracteriza al concepto de la bruja de la Edad Media.

Uno de los atributos más significativos en la seducción de la mujer residía en su carácter enigmático y la figura mitológica que encarna el enigma es la Esfinge⁵²². El poder fascinante del enigma fue uno de los atributos más admirados por los prerrafaelistas y la representación de la Esfinge fue rescatada en el arte finisecular por los simbolistas, convirtiéndose en uno de los grandes paradigmas representativos de la *femme fatale*. Pilar Pedraza sostiene en *La Bella, enigma y pesadilla* que la Esfinge de Éfeso es un ícubo femenino que mata abrazando a las víctimas, como su mismo nombre indica: *Esfinge* sería etimológicamente “la que oprime”⁵²³. Es de destacar que no aparecen representaciones griegas de mujeres víctimas de las Esfinges.

La Esfinge ha adquirido distintos significados según la época o el contexto cultural, pero siempre ha conservado la cualidad de *mujer-bestia portadora de enigmas*. De todas las Esfinges, la que más ha seducido y la que ha tenido mayor acogida en la literatura psicoanalítica es la relacionada con el mito de Edipo⁵²⁴. La Esfinge amenazaba a los ciudadanos

521 G. CORTÉS, J.M., Op. cit. p. 41.

522 En el antiguo Egipto la Esfinge era masculina y símbolo del poder de la vigilancia, representada en forma de león con cabeza humana. A dicha herencia le atribuyeron los griegos cabeza y pechos de mujer además de alas.

523 PEDRAZA, P. *La Bella, enigma y pesadilla*. Op. cit. p. 24.

524 Aparece formulada en una nota a las Fenicias de Eurípides, conocido como “*Resumen de Pisandro*”. La historia de Edipo comienza con su padre Layo, quien tuvo que abandonar Tebas en su juventud por razones políticas y fue acogido por un hombre llamado Pélope de Elide. Gozó de su asilo hasta que, llevado por un capricho funesto, se enamoró del hijo de su huésped, Crisipo. Layo lo raptó y después Crisipo se suicidó de vergüenza. Parece producirse cierta equivalencia entre el vínculo Layo-Pélope y Crisipo con el que relaciona a Nataniel y a Coppelius, huésped de su padre. Pélope maldijo a Layo pronosticándole que un hijo suyo (Edipo) lo mataría. Hera, por su parte, envió a Tebas a la Esfinge, como castigo divino por el pecado de Layo. Recordamos que Edipo, siendo rey de Tebas, se casa con Yocasta sin saber que es su madre. Cuando se descubre que Edipo es el asesino de su padre y el esposo de su madre Yocasta se suicida y Edipo se ciega a sí mismo.

de Tebas proponiendo enigmas y devorando a quienes no los resolvían. Edipo libra a la ciudad de la amenaza de la Esfinge al resolver el enigma⁵²⁵ y reconociéndose finalmente parricida e incestuoso. Pilar Pedraza sostiene que la Esfinge constituye símbolo de la monstruosidad del parricidio, y figuración del incesto de Edipo con Yocasta (su madre): “Las Esfinges se disipan ante el sol apolíneo del autoconocimiento que inaugura la victoria edípica del principio de realidad”. De este modo, podemos deducir que el autoconocimiento en Edipo se enjuicia positivamente, mientras que la sabiduría que encarna la Esfinge se concibe negativamente. En consecuencia, el saber femenino parece conceptuarse como una amenaza contra el sujeto masculino. Al comienzo del capítulo a propósito de la feminidad según Jung, éste establecía la Esfinge como encarnación del ánima negativa masculina, por su reto intelectual. De ahí quizá la concepción de las mujeres fatales no sólo como seductoras sino también enigmáticas: portadoras de un saber que las aventaja con respecto al hombre. Este se ve embriagado e impedido ante la fuerza estética y la sabiduría de la *femme fatale*, y representará en sus diversos rostros la amenaza que constituye la mujer fuerte, bella y sabia y, sobre todo, autosuficiente.

En el romanticismo encontrará también una eclosión esplendorosa bifurcándose en dos sentidos: la *Esfinge policía y académica*, y la *Esfinge húmeda*, cada vez más doliente para los varones. La esfinge húmeda iba a convertirse en “musa de estéticas envenenadas, diosa histórica que preside los altares de la cara oculta del siglo, un reverso del ferrocarril con aromas de adormidera”⁵²⁶. En la pintura simbolista será a menudo equiparada con la *femme fatale*⁵²⁷. La Esfinge iba a armonizar de forma ideal con la nueva estética de los simbolistas, seducidos por su naturaleza exótica, sus connotaciones esotéricas y su fuerte potencial erótico y enigmático.

La pintura de Maximilian Pirner muestra una esfinge fortalecida, de cuerpo musculado e iluminado que enmarca la parte superior del soporte, destacando su superioridad con respecto al varón que yace en el vértice inferior izquierdo. El formato estrecho y alto contribuye a subrayar la jerarquía entre las figuras. La esfinge mantiene el torso girado, ligeramente recostado hacia un lado, como si ocultara algo entre sus garras. Su rostro permanece prácticamente en penumbra, salvo por la nariz que queda iluminada al igual que el cuerpo. Destaca la oscuridad superior de sus alas y los trazos curvos que conforman su parte inferior. El dinamismo en la ejecución de las alas, y la direccionalidad descendente de su pierna ofician como vehículo de la mirada, uniendo a la esfinge con su víctima, marcando el carácter opresor

525 El enigma de la Esfinge residía en averiguar qué animal con voz tenía dos, tres y cuatro patas”, Edipo lo acertó con la siguiente respuesta: Escucha, aun cuando no quieras, Musa de mal agüero de los muertos, mi voz, que es el fin de tu locura. Te has referido al hombre, que cuando se arrastra por tierra, al principio, nace del vientre de la madre como indefenso cuadrúpedo y, al ser viejo, apoya su bastón como un tercer pie, cargando el cuello doblado por la vejez.

526 PEDRAZA, P. *La Bella, enigma y pesadilla*. Op. cit. p. 22.

527 Para más información ver: PEDRAZA, P., *La bella: enigma y pesadilla*. Op. cit. y BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Op. cit.

de esta sobre el otro: la mano del hombre se alza por encima de su cuerpo y casi coincide con la terminación del ala. Se produce un contraste entre la robustez del cuerpo en la parte superior y el dinamismo y ligereza que caracterizan a su parte inferior, así como una tensión de direccionalidades enfatizada por la inclinación del torso de la esfinge y la curvatura de la terminación del cuerpo (con las alas y la pierna) en dirección opuesta, señalando la presencia del hombre.



Maximilián Pirner. *La Esfinge*. 1890



Gustav-Adolph Mossa. *Las Esfinges*. 1906

El dibujo de las Esfinges de Gustav-Adolph Mossa muestra, por oposición, una agrupación en fila de Esfinges, de cuerpos estilizados, más esbeltos y alargados que el cuadro anterior. Destaca la repetición de las figuras que enfatiza su presencia amenazante. Contribuye a este efecto la disposición de derecha a izquierda de manera que conforman una masa oscura que parece avanzar hacia su lado opuesto, ahí donde puede apreciarse la presencia diminuta de diversas figuras en actitud dinámica, que subrayan por contraste la grandeza de las esfinges que se ciernen sobre la agrupación de calaveras, dejando entrever sus garras. Destaca la presencia de la forma indeterminada bajo sus cuellos, que contiene una reiteración de elementos minúsculos y parece expandirse sobre el fondo, provocando una relación aparentemente más amenazante entre la figura y la escena.

Las *Harpías* son también antecedentes del carácter fatalista de la *femme fatale*. Son aves femeninas mitológicas que habitan en los infiernos, donde las encuentra Dante -en un bosque espinoso y sin senderos- anidando en árboles retorcidos. Como doncellas voladoras, son emisarias del Hades (destino) y raptoras de almas, función que comparten con las Sirenas, con las que a veces se confunden cuando son representadas, llevando entre las garras a algún

hombre muerto⁵²⁸. El sentido que conserva la Harpía en la memoria colectiva occidental es el de *avariciosa famélica, insaciable devoradora de cuanto cae bajo su mirada de águila*⁵²⁹. No en vano, se emplea en la actualidad el término *harpía* para designar despectivamente -y casi exclusivamente- a las mujeres. De las harpías nacen las *Estriges*, descritas por Pilar Pedraza como *espantosas pajarracas ávidas de sangre humana, que tienen la cabeza grande, armada de pico curvo, ojos desmesurados, saltones y llenos de horrores; garras retorcidas y cuerpo cubierto de plumas blancas*. Según otros autores, su rostro y su pecho son de mujer, lo que las hace semejantes a las Harpías y las Sirenas. En la mitología griega las *Sirenas* son seres alados, relacionados con el simbolismo greco-romano de pájaros de mal agüero: son siniestras emisarias de presagios funestos. Posteriormente se les atribuye extremidad de pez, tal y como permanece en la concepción y representación actual. Su poder seductor se nutre de su hábitat líquido, envolvente, con la promesa erótica de lo acuoso, cuya ambivalencia puede provocar goce y prometer la disolución. Las Sirenas destacan no tanto por su belleza –sus cuerpos tienen forma animal–, sino por su canto, que hechiza a los navegantes. Las *Lamias* son también bellezas fatales que atraen a los hombres por medio de artimañas y seducciones, mostrándoles su faz bella y atacándoles después con su mitad serpentina:

“No tienen estas bestias alas ni hablan, y no tienen otra voz si no es el silbido (...) y atrapan a los hombres de este modo: quien las ve se torna deseoso de estar con ellas, e impulsado por tal deseo, va hacia ellas (...) las cuales como vergonzosas bajan los ojos a tierra sin enseñar las encorvadas garras, sino que cuando quien ha ido a ellas está muy cerca, entonces lo atrapan con ellas y no lo dejan antes de que la serpiente en que ellas mismas acaban lo haya matado con sus venenosos mordiscos, y luego se lo comen”⁵³⁰.

En la mitología vasca también denominadas *laminak* son genios mitológicos, descritos con torso de mujer, cola de pez y pies y garras de ave. Son de una belleza extraordinaria, y moran en los ríos y en las fuentes, donde acostumbran a peinar sus largos cabellos con peines de oro. Se dice que se enfurecen cuando les roban sus peines. Se cuenta también que han ayudado a los hombres en la construcción de dólmenes, crómlech y puentes. A veces se enamoran de los mortales, pero no pueden casarse con ellos, pues no pueden pisar tierra consagrada. En ocasiones tienen hijos con ellos. Otras dicen que no son más que la diosa *Mari*⁵³¹, la deidad

528 PEDRAZA, P. *La Bella, enigma y pesadilla*. Op. cit. p. 141.

529 Idem, p. 142.

530 JUNG, C.G. y VV.AA. *El hombre y sus símbolos*. Op. cit. p. 1995.

531 Mari o Maddi, personificación de la madre tierra, es reina de la naturaleza y de todos los elementos que la componen. Generalmente se presenta con cuerpo y rostro de mujer, elegantemente vestida (generalmente de verde), pudiendo aparecer también en forma híbrida de árbol y de mujer con patas de cabra y garras de ave rapaz, o como una mujer de fuego, un arco iris inflamado o un caballo que arrastra las nubes. En su forma de mujer aparece con abundante cabellera rubia que peina, al sol, con un peine de oro.

femenina de la mitología vasca precristiana, personificación de la madre tierra, que habita en todas las cumbres de las montañas vascas⁵³².

En las pinturas de *Lamia* y la *Sirena* de John William Waterhouse se aprecian los atributos seductores, la melena larga y envolvente con la que parecen entretenerse, los brillos de la tez pálida y húmeda y la sensualidad de sus posturas. La *Lamia* no ha sido representada con su extremidad inferior serpentina, sin embargo, encabeza dicho título. La concepción grecorromana terrible y sexual de las sirenas parece dar un giro a partir de la publicación de cuentos populares como los de Hans Christian Andersen, en los que la concepción de las sirenas parece asociarse al ideal de inocencia infantil.

Aunque el arquetipo de la *femme fatale* puede rastrearse hasta la antigüedad grecorromana, el cristianismo no ha sido mucho más benévolo en el tratamiento de la feminidad. La tradición hebrea contiene diversas mujeres que se ajustan perfectamente al prototipo negativo al que nos estamos refiriendo. *Lilith* fue la primera pecadora que se rebeló a Adán e incluso se atrevió a demandar la igualdad entre sexos. Su historia parece encarnar los más profundos temores masculinos sobre la impotencia, la debilidad, la ‘desenfrenada’ sexualidad femenina, su afirmación y su independencia. *Lilith* después se convertiría en bruja y raptaría y devoraría a niños, y engendraría más hijos adoptando la forma de un súcubo. Por ello se prefiguraría como antecedente de la vampira. Después de *Lilith*, Eva fue seducida por la serpiente, pecó al coger la manzana del árbol prohibido y arrastró con ella a Adán. Como castigo, ambos fueron expulsados del Paraíso: la mujer condenada a sufrir partos dolorosos y el hombre a ganarse el pan con su sudor. Sin embargo, la culpa recayó sobre Eva, quien la transmitiría a todas sus descendientes. La Iglesia consideraría a la mujer un ser “malo” por naturaleza y predicaría por ello su necesaria sujeción al varón, pues si bien el hombre puede incurrir en otros pecados, la mujer es la única capaz de tentar, y la tentación pertenece al Diablo. Ésta es la versión oficial, con la que se da paso a largos milenios de represión femenina.

La figura de *Lilith* nos permite enlazar con los orígenes de la misoginia. Actúa a modo de hilo conductor -enlazando con las nuevas circunstancias sociales y políticas de la segunda mitad del siglo XIX- encarnando la inseguridad y el temor que aparecen en la sociedad masculina ante la Mujer Nueva, en rebelión contra el viejo orden y su tradicional distribución de papeles. Estos sentimientos del hombre hacia la mujer, surgidos y desarrollados en un periodo de acusada sexofobia –especialmente en Inglaterra – se manifiestan a través de unas emociones conflictivas y polarizadas que oscilan entre la fascinación y el aborrecimiento, entre la atracción sexual y el pánico al abismo, resolviéndose en unas sorprendentes actitudes misóginas⁵³³.

532 Todavía en la actualidad subyace su nombre en la traducción de virgen al euskera: *Andra Mari*.

533 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Op. cit. p. 21.



John William Waterhouse. *Lamia*. 1909



John William Waterhouse. *Sirena*. 1901



Kenyon Cox. *Lilith*. 1892



John Collier. *Lilith*. 1892

La imagen de Lilith, con el extremo inferior de su cuerpo en forma de serpiente, parece indicar que se quiso establecer un paralelismo entre la culpa de ésta y la de Eva⁵³⁴ con el reptil bíblico. Dicha sugerencia animal nos recuerda a las Lamias griegas. Podemos apreciar esta asociación en la pintura de Kenyon Cox, *Lilith*, de 1892. En el fragmento inferior la parte inferior del cuerpo corresponde al reptil. A menudo fue representada como objeto de deseo peligroso, con el cuerpo desnudo y la melena larga y rubia, como en la pintura de John Collier del mismo año.

Lilith fue la primera, pero no fue la última en causar problemas a los hombres: Betsabé impactó con su belleza al rey David, que por ella cometió adulterio y ésta última mandó matar a su marido. Judith, aunque ocupe el puesto de heroína, degolló a Holofernes; Salomé logro la cabeza de Juan Bautista y Dalila utilizó sus encantos para reducir a Sansón, al que cortó el cabello, origen de su fuerza. Dalila encarna la figura de una mujer filisteas que es sobornada por su pueblo para arruinar a Sansón⁵³⁵, desvelando el origen de la inmensa fuerza de éste. Este tema ha servido para ilustrar el dominio de la mujer perversa y seductora sobre el hombre⁵³⁶ a quien traiciona como sagaz heroína. Salomé⁵³⁷ se conoce relacionada con la muerte de Juan el Bautista. Según se relata en el Nuevo Testamento⁵³⁸, su madre, Herodías, la mujer de Herodes Filipo, se casó de manera escandalosa con el hermanastro de éste, Herodes Antipas. La actitud de Herodes Antipas y Herodías fue muy criticada por el pueblo, ya que se consideró pecaminosa, y uno de los que más sobresalieron en su denuncia fue Juan el Bautista. Juan amonesta a Herodes: “*No te está permitido tener a tu cuñada por mujer*”⁵³⁹. Por esta razón Herodes lo hizo apresar. Según la tradición, Salomé, mujer de gran belleza, bailó para su padrastro Herodes Antipas, el cual, entusiasmado, se ofreció a concederle el premio que ella deseara. Pidió, siguiendo las instrucciones de su madre, la cabeza del Bautista, que le fue entregada “en bandeja de plata”. A menudo se representa a Salomé bailando o con la cabeza del Bautista en una bandeja. La historia de Salomé proporciona el argumento a una conocida obra teatral de Oscar Wilde, que se estrenó en París en 1896. En la obra de Wilde, Salomé siente una morbosa atracción por Juan el Bautista. Enfurecida por su rechazo, pide a su padrastro que sea ejecutado. Al final de la obra besa la cabeza del Bautista. Wilde publicó y estrenó la obra en Francia a causa de la prohibición existente en el Reino Unido de llevar a la escena argumentos bíblicos.

534 Sobre la leyenda de las relaciones Lilith-Eva, ver el epílogo que lleva el título “The coming of Lilith” en *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*, de R. Radford. Nueva York, 1974. pp. 341-343.

535 Sansón fue uno de los Jueces del Antiguo Testamento. La iglesia medieval lo consideró como una de las prefiguraciones de Cristo. Es prototipo de la fortaleza.

536 HALL, J. (1987). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza. p. 278.

537 Salomé fue una princesa idumea, hija de Herodes Filipo y Herodías, e hijastra de Herodes Antipas.

538 *Mateo* 14:6-12 y *Marcos* 6:21-29.

539 HALL, J., Op. cit. p. 184.

Salomé se emparenta a menudo con Judith "La judía". Judith es una viuda hebrea, patriota judía y símbolo de la lucha de Israel contra sus antiguos opresores. Cuando el ejército asirio había sitiado la ciudad judía de Betulia, Judith concibe un plan para salvar a los judíos. Con la falsa pretensión de ser una desertora de su pueblo, consigue tener acceso al general enemigo Holofernes, consiguiendo que se enamorara de ella. Tras un banquete en su compañía y estando ebrio el general, Judith lo degüella a golpe de espada en su tienda de campaña. Consigue así la victoria para Israel, ya que los asirios huyeron, perseguidos por los israelitas. La imagen de Judith se ha representado desde la Edad Media, aunque también aparece con frecuencia en el Renacimiento, donde su victoria aparece algunas veces formando conjunto con Sansón y Dalila. Este vínculo parece indicar que en aquella época el tema se consideraba, no tanto una apología de la heroica mujer sino como alegoría de las desgracias del hombre en manos de una mujer astuta. El episodio de esta historia más frecuentemente representado es aquél en que Judith se dispone a cortar la cabeza de Holofernes. También puede aparecer con su cabeza ya cortada, a menudo acompañada de su sirvienta, quien lleva un saco.

Arriba, en comparación con la versión de Caravaggio, en la pintura de Artemisia Gentileschi la figura de Judith es mucho más robusta y agresiva, no sólo por su fisonomía corpulenta sino también por su rotundidad. La de Artemisia parece decidida a llevar a cabo la decapitación, mientras que la Judith de Caravaggio, de rasgos más infantilizados, parece temerosa de lo que va a acontecer. Su cuerpo incluso parece alejarse del cuerpo masculino que yace a la espera de su sacrificio. Pese a que ambas pinturas parezcan pretender una cierta tensión compositiva, agitada, la de Artemisia logra este efecto de una forma más acusada, debido a la distribución de las figuras y a la expresividad de sus gestos. El cuerpo de Holofernes boca arriba, traza una línea diagonal descendente, creando una marcada tensión de direccionalidades entre las figuras. Este recurso desestabiliza cualquier sugerencia armónica y equilibrada. Por el contrario, la pintura se carga de agresividad y de una percepción más acusada de la acción: del acto previo a cortar la cabeza del oponente masculino. Ambas pinturas responden al claroscuro tenebrista propio de la época, describiendo la fechoría en un ambiente de penumbra, iluminando las figuras de un modo enigmático que propicia un aura siniestra.

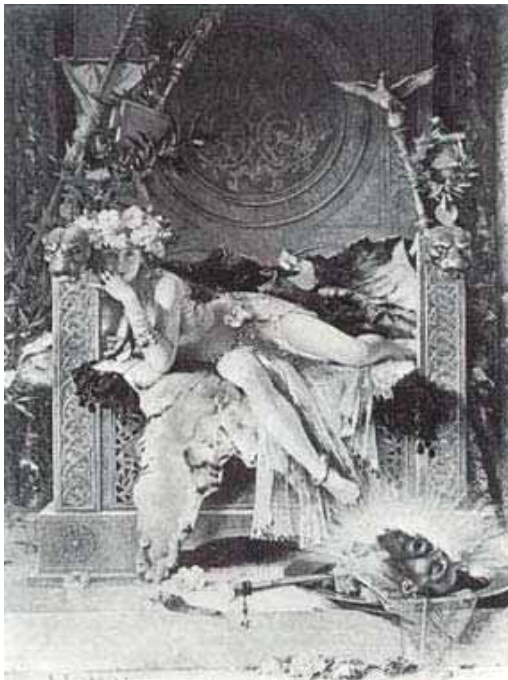
Abajo, La Salomé de Édouard Toudouze es representada como una preadolescente pícara, con la mirada curiosa y penetrante, con la cabeza del Bautista a sus pies. La versión de Franz Von Stuck incide en la sensualidad de su cuerpo -con la tez brillante y las transparencias de la falda- y en su baile cautivador. La cabeza decapitada ocupa también un segundo plano, pero queda envuelta en un aura luminosa.



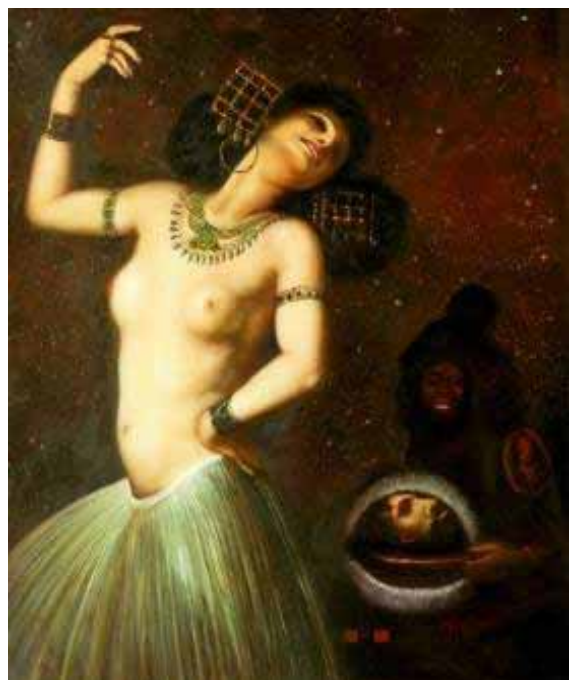
Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes*. 1620



Caravaggio. *Judit y Holofernes*. 1599



Édouard Toudouze. *Salome Triumphant*. 1886



Franz Von Stuck. *Salomé*. 1906

La literatura romántica y la pintura simbolista rescataron especialmente este arquetipo de mujer ardiente y cruel, a veces para representar a las heroínas mitológicas o de la tradición hebrea, en otras ocasiones para describir los rasgos de otras mujeres. La literatura romántica se hizo eco y portavoz de la obsesión del hombre de su tiempo por una concepción dualista del mundo. El sexo, la muerte y el mal fueron preocupaciones de primer orden. El Romanticismo recuperó así la concepción de la mujer *doble*, es decir, mujeres cuya belleza ofrece una ambigüedad manifiesta. La voluptuosa experiencia sensible que ofrecían era engañosa para el espíritu romántico, como también lo eran las figuras mitológicas griegas; emblemas de una feminidad destructiva que cristalizarían en el arquetipo de la *femme fatale* y en la representación de la mujer espectral y la mujer vampiro, devoradora de hombres⁵⁴⁰. El aspecto devorador que arranca en Lilith tiene similitudes con las leyendas de perversas vampiras de la novela gótica. La imagen de la *femme fatale*, al igual que la figura de la vampira y la mujer espectral simboliza el amor y el deseo carnal como algo maldito, como algo inalcanzable que oscila entre el placer y el dolor, el deseo y la crueldad, la traición y la repulsión. La sangre y la voluptuosa voracidad constituyen símbolo de la oscura sexualidad femenina, y adquiere fuerza poética en su estrecha vinculación con la muerte.

“La vampira será la metáfora del deseo y, al tiempo, su reverso, el temor; con ella, la fealdad de los seres monstruosos será sustituida por una belleza hermosa y terrible, seductora y ambigua”⁵⁴¹

E. T. A. Hoffmann con su cuento *vampirismo* inaugura en la literatura la figura de la mujer vampiro, que a través del siglo XIX es la más clara figura de la feminidad ambivalente; esta encarnación de un peligro físico y simbólico para el hombre se convierte también en la inspiración de diversos poetas, literatos y pintores, tales como Edgar Allan Poe (*Lady Ligeia*, *Berenice*), Théophile Gautier (*Clarimonda* de “La muerta enamorada”), Charles Baudelaire (*Las flores del mal*), incluso el propio Gustavo Adolfo Bécquer (*Los ojos verdes*). *La muerta enamorada* de Théophile Gautier es la historia de un monje que, el día de su ordenación, se enamora de la cortesana *Clarimunda*. Después de algunos encuentros furtivos, Romualdo, el monje, asiste a la muerte de Clarimunda. A partir de ese día, la mujer empieza a aparecer en sus sueños. Esos sueños tienen, por otro lado, una propiedad extraña: en lugar de formarse a partir de las impresiones de la jornada, constituyen un relato continuo. En sus sueños, Romualdo no lleva la vida austera de un monje, sino que vive en Venecia, entre fiestas ininterrumpidas. Y, al mismo tiempo, advierte que Clarimunda se mantiene viva gracias a su sangre, de la que se alimenta durante la noche. La pintura de Philippe Burne-Jones de la página

540 Para un magnífico estudio sobre la figura del vampiro, véase BALLESTEROS, A (2000). *Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Unaluna editores.

541 G. CORTÉS, J.M., Op. cit. p. 59.

siguiente, ilustra el carácter voraz de la vampira que seduce y atrapa a su presa masculina en la noche. En la imagen, la mujer se abalanza hacia su víctima, unidos por el dibujo caótico de las sábanas, el intenso claroscuro destaca las figuras recortadas sobre el oscuro fondo, que deja ver la sombra de la mujer-vampiro.

En la pintura finisecular del XIX, los pintores prerrafaelistas se hicieron eco de esta dicotomía, mostrando una especial fascinación por la mujer fatal, a la que representaban con una belleza turbia, perversa, sensual y orgánica, destructiva para el hombre; recuperaron historias mitológicas y bíblicas para representar dicha sensualidad ambivalente. Pero es la corriente simbolista la que da a luz una abundante imaginería de la feminidad destructiva, devoradora de hombres, fuente de deseo y temor. Una aproximación al porqué de esta dimensión negativa que ofrecen los simbolistas de la imagen femenina puede hallarse en su concepción dual del mundo - en sintonía con el romanticismo y el idealismo alemán- donde la verdadera esencia de las cosas reside en la idea de que se oculta detrás de las apariencias, a la que los símbolos pueden llevar gracias a su virtud sugerente, evocadora, mágica o mística. Para los simbolistas existe una división entre un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos⁵⁴². La mujer sería entonces la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo. Se trata de la perversa tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre al tentar a sus instintos, impidiendo su fusión con la esfera ideal o espiritual. Aunque la mujer puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza en la corriente pictórica finisecular. Todo ello iba a despertar en el artista simbolista una morbosa seducción por el sexo, pareja con un obsesivo temor por sus atractivos. La representación simbolista recupera las figuras mitológicas femeninas causantes del mal masculino como las Esfinges, las Sirenas etc. En la representación simbolista la *femme fatale* tiende a describirse como una mujer de belleza turbia, contaminada y perversa. Su cabellera es larga, abundante y sinuosa, como hemos visto en la pintura de Lilith de John Collier. La serpiente con la que se identifica, que puede envolver y atrapar a sus presas. En muchas ocasiones es rojiza, lo que le atribuye cierto carácter demoníaco. Su tez destaca por una palidez casi fantasmagórica, seduce enmarcada en un aura casi espectral pero de seductora luz y belleza. Normalmente se caracterizan por su rostro ambivalente, que les permite mostrarse como ángeles o demonios, según las ocasiones, pero su apariencia angelical esconde un interior perverso. En otras ocasiones, su rostro pétreo e impasible, la mirada penetrante que proviene de sus ojos entornados, su larga melena, sus curvas sinuosas y sus andares felinos la presentan como un volcán de sexualidad y erotismo. Su mirada es fascinante, seductora y asesina, como la de Medusa, hace sucumbir al hombre. A menudo se representa con verdes ojos felinos que muestran su fiereza oculta. En lo que concierne a los rasgos atribuidos a su psicología, destaca su carácter dominante, su frialdad y poder de incitación al mal, mediante la seducción y su carácter enigmático. Sobresale su sexualidad embriagadora, lujuriosa y felina que pone de

542 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Op. cit. p. 115.

relieve su proximidad con lo animal⁵⁴³. Su seducción puede alcanzar tintes hipnóticos y privar a la víctima de toda razón. Por ello, provocan en el hombre sentimientos de amor y odio al mismo tiempo. Como ejemplo, en la pintura de Franz Von Stuck titulada “El pecado” pueden verse claramente representados los rasgos que caracterizan a la *femme fatale*. Figurando en primer plano, y ocupando la mitad izquierda del cuadro, ostenta un perfecto busto, iluminado con una luz azulada que envuelve a la figura en un aura fría y sombría, mientras que su rostro permanece en penumbra, sugiriendo su carácter temible. La frialdad cromática sugiere la propia frialdad emocional de la figura: su presumible carencia de sensibilidad. La cabellera oscura envuelve su cuerpo subrayando el retorcimiento de la serpiente. Se establece un paralelismo entre ambas figuras, de modo que el carácter desafiante del reptil-cuya cabeza se apoya sobre su hombro-enfatiza el poder seductor y pecaminoso de la mujer, de mirada enigmática y perverso semblante. La fría seducción de esta mujer fatal contrasta con la superficie anaranjada del vértice superior derecho, que puede percibirse como sospecha de un ardiente placer, o como la promesa de un desenlace infernal, funesto, en caso de sucumbir a dicha tentación.



Philip Burne-Jones. *El vampiro*. 1897



Franz Von Stuck. *El pecado*. 1893

En la última década del siglo XIX, la mujer fatal y su enigma se convierten en un tópico baladí bajo el ímpetu de la expansión de las artes gráficas y de la publicidad. El mito de la *femme fatale* ha dado lugar a un sinnúmero de representaciones de la sensualidad femenina, y de su presumible perversidad envuelta en una fisionomía de irrefrenable atractivo. Esta figura ha sido especialmente retratada en el cine desde casi sus primeros orígenes hasta la actualidad. La vigencia de la *femme fatale* perdura hasta hoy bajo diversos rostros que podemos reconocer tanto en la representación artística, como en el imaginario cinematográfico. La mujer fatal tuvo una presencia notable en el cine negro americano, y en adelante en el imaginario publicitario incluso de los videojuegos.

543 BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Op. cit. pp. 114-115.

3.4.1.2.-1. LOLITAS

En el siglo XIX, la figura infantil *encarna el ideal de inocencia, de genio y de talento aún no contaminado por la civilización*⁵⁴⁴ derivando en una nueva imagen literaria y plástica de la infancia, a diferencia de siglos anteriores en los que la infancia no había gozado apenas de privilegios, en gran medida por la alta tasa de mortalidad infantil, peores condiciones vitales, de modo que los niños habían sido tratados como pequeños adultos a menudo corruptos, que la sociedad debía enderezar. Así vendría a definirse esta centuria como el “siglo del niño”⁵⁴⁵. Este vuelco por la infancia se produce manera notable en el arte victoriano, durante el reinado de Victoria I (1819-1901) en el Reino Unido e Irlanda. El influyente pensamiento de Jean Jacques Rousseau (Ginebra, 1712) postulaba que la naturaleza infantil era un estado de inocencia, que la sociedad luego se encargaba de corromper. Sin embargo, esta mutación cultural respecto a la infancia no se efectuaría repentinamente sino que iría unida a multitud de pequeños y decisivos matices y cambios paulatinos que desembocarían en la Revolución Industrial y en un mayor bienestar y riqueza⁵⁴⁶. En la segunda mitad del siglo XVIII la educación adquirió una función constructiva y moralizante. Repercutieron decisivamente en este cambio las aportaciones J. J. Rousseau -mediante su famoso ensayo “Emilio”⁵⁴⁷ (1762) donde escribía la célebre frase “El hombre es bueno por naturaleza”-; antes, John Locke (Inglaterra, 1632) ya postulaba que los infantes nacían con la mente “en blanco” y era responsabilidad de la educación convertirlos en futuros seres civilizados⁵⁴⁸. En el siglo XIX, la consideración de la figura infantil derivó a una nueva imagen literaria y plástica de la infancia. En este periodo, numerosos autores centraron sus relatos en la infancia y demostraron mayor admiración por las niñas. Destacaron literatos como Charles Dickens –autor de “Oliver Twist”- o Lewis Carroll⁵⁴⁹ famoso creador de “Alicia en el País de las maravillas”. Muchos de estos autores románticos crearon mundos de fantasía infantiles que satisfacían el sentimiento de nostalgia por la edad perdida⁵⁵⁰. La educación tradicional mantenía a las niñas en la ignorancia sexual propiciando el desarrollo de la afectividad familiar cara al matrimonio y a la maternidad. En el siglo XIX la perfecta feminidad estaba ligada a la prolongación de la inocencia infantil al estado

544 BARÓN, J. *La infancia en el arte. El siglo XIX*. Unicef y fundación de amigos del Museo del Prado. p. 115.

545 CUNNINGHAM, H. (1995). *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. London: Longham Group Limited.

546 Entre esos factores destacaron la transformación económica; el desarrollo de la ciencia y de la técnica, con la consiguiente racionalización y secularización del mundo; cambios en la institución familiar con el surgimiento del llamado “individualismo afectivo” que consistía en ejercer sobre el niño una protección y control individualizado; mejoras en urbanidad y desarrollo de la higiene, el retroceso de la tasa de mortalidad; la aparición de medidas anticonceptivas y muchas otras variadas causas

547 En el Emilio Rousseau expuso una nueva teoría de la educación, subrayando la importancia de la expresión antes que la represión para que un niño sea equilibrado y librepensador. Las opiniones poco convencionales de Rousseau le enemistaron con las autoridades francesas y suizas.

548 IGLESIAS, C., VV.AA. *La infancia en el arte. El siglo XVIII*. Op. cit. p. 106.

549 Seudónimo de Charles Ludwig Dogson.

550 SILVESTRE MARCO, M. (2007). *La imagen de la preadolescente y su representación en arte*. Tesis doctoral. U.P.V. p. 60

adulto, a la que se atribuía cualidades de debilidad y la pasividad, y creando un vínculo de dependencia respecto al adulto masculino que debía ejercer moralmente su protección sobre la eterna infancia femenina⁵⁵¹. La pintura victoriana representó ampliamente la figura infantil. Destacados pintores como John Everett Millais, Sophie G. Anderson, Charles B. Barber o Lionel P. Smythe legaron una amplia representación de esta concepción infantil arraigada en las ideas de Rousseau: sumisa e inocente. Las actitudes recatadas, las miradas dulces y los atuendos con vestidos y cofias, transmitían con claridad el ideal de pureza victoriano. De este modo, las niñas representaban el ideal de belleza femenina asociada a la inocencia, a la pureza y a la ingenuidad. Estas representaciones revelaban una promesa latente de su efímera condición virginal: “Las bellezas de rostro pálido, mirada perdida y enigmática, con el cabello largo cayendo sobre los hombros, casi espectral e inmaterial es el estereotipo de erotismo femenino más repetido una y otra vez por los artistas prerrafaelistas y victorianos”⁵⁵².

Una de las figuras infantiles femeninas más emblemáticas de la ficción literaria de la sociedad victoriana quizá sea la *Alicia* creada por L. Carroll. Su imagen ha trascendido hasta la actualidad, tanto en el género cinematográfico con versiones actuales de Alicia hasta en el imaginario de los videojuegos⁵⁵³. Lewis Carroll mantuvo una estrecha relación con los artistas prerrafaelistas y además de su famoso legado literario, en su afición por la fotografía llegó a desarrollar un particular icono de infancia femenina que trascendería a diferentes áreas como literatura, pintura, fotografía y cine desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Si para los pintores de su época el erotismo femenino se hallaba en la palidez, en la fragilidad y en la mirada enigmática, en Carroll este estereotipo se transforma en la apariencia de la infancia femenina. Su particular visión de las niñas -de clase alta- desprendía un cierto erotismo, condición por la cual su interés hacia las mismas y su legado artístico fue objeto de controversias. La polémica respecto a su vinculación hacia las niñas y su sexualidad ha dado como resultado opiniones diversas como la que nos ofrece Dijkstra, que especula respecto a la probabilidad de que Carroll se liberara de la represión y la frustración sexual mediante el trato con niñas, con sus juegos y con las fotografías que tomaba de ellas.

551 Idem. p. 19.

552 Idem. p. 68.

553 El relato de Alicia ha gozado de una intensa repercusión especialmente retratada de manera siniestra, incluso en el mundo de los videojuegos en *American McGee's Alice* de EA GAMES, que trata sobre cómo Alice está internada en un hospital psiquiátrico, después de sufrir el trauma de presenciar la muerte de su familia en un incendio, siendo ella la única superviviente, y quedando en estado de catatonía. La mente de Alice es el país de las maravillas. Una segunda versión es *Alice: Madness Returns* lanzada en el 2000. A pesar de que Alice está lo suficientemente curada para salir, tiene una recaída en su locura.



Lewis Carroll. *Alice Liddell como mendiga*. 1858



Lewis Carroll. *El reverendo C. Barker y su hija May*. 1864

En la fotografía aparece Alice Liddell, la niña amiga y vecina del autor, quien da nombre al personaje protagonista de sus narraciones, disfrazada de mendiga. Su expresión deja ver una mirada escrutadora, enigmática, a la vez que poseedora de un saber. Carroll la ha representado de modo que desprende cierta sensualidad, a la que contribuye su postura y sus ropajes rasgados, que pueden sugerir sutilmente cierta disponibilidad sensual: la insinuación de cierto carácter impulsivo, salvaje y pasional que trasluce tras su aparente recato infantil. En

la fotografía de la derecha, la joven dirige una mirada pretenciosa, mientras se apoya con actitud seductora sobre el cuerpo masculino, que aparece distraído, extrañamente recostado.

El erotismo que desprenden los numerosos retratos que Lewis Carroll realizó a niñas –algunas desnudas- causó polémica en una época de imperiosa represión sexual. No en vano, *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo* ha sido una de las obras más interpretadas posteriormente por el psicoanálisis freudiano, dando por resultado significados singulares completamente ligados al erotismo y al sexo, como que *Alicia* representa una batalla entre lo carnal y lo intelectual o que *Alicia* trata del parto de una mujer. El mundo subterráneo parece representar el mundo del subconsciente humano, de la ensoñación, en ocasiones de pesadilla kafkiana y de atmósfera claustrofóbica. Mediante la narración, tanto como a través de su cámara, entramos en el mundo “oculto” de las niñas, como *Alicia* lo hace a través de la madriguera del conejo blanco al mundo subterráneo. Alicia, junto a otros rostros infantiles que protagonizaron el legado fotográfico de Lewis Carroll, puede percibirse como una prefiguración del icono que posteriormente iba a conceptuarse como Lolita, precisamente por la ambigüedad entre inocencia y sensualidad –perversidad-.

Tras los estudios sobre la sexualidad infantil realizados por S. Freud a comienzos del XX (1901-1905), la ya interiorizada concepción de infancia ligada a la inocencia y a la bondad se vio de pronto rebatida por una visión caracterizada por la sexualidad, la perversidad y la crueldad. Esta nueva concepción repercutiría decisivamente en la representación de la infancia en el ámbito artístico⁵⁵⁴. La respuesta freudiana comprendía la infancia como “el escenario de la constitución del sujeto en y por el deseo ligado al ejercicio del placer”. Más allá de una inocencia, para Freud la infancia era “una edad de oro de la experimentación sexual en todas sus formas”⁵⁵⁵. La opinión popular coincidía en su negativa ante la existencia de pulsiones sexuales en la infancia aduciendo que éstas sólo despertaban en la pubertad⁵⁵⁶. Él afirmaba al respecto una especie de amnesia infantil llamada *período de latencia sexual*⁵⁵⁷ donde el cuerpo humano inhibía las pulsiones sexuales por medio de un proceso de *sublimación* biológico: es decir, la desviación de las fuerzas pulsionales sexuales de sus metas y su orientación hacia metas nuevas. En ese período se sentaban las bases anímicas de lo que posteriormente serían el sentimiento del asco y la vergüenza. Concluyó además los siguientes rasgos determinantes en la sexualidad infantil:

554 Recordemos que el arte en el siglo XX se caracterizaría por ser más libre que en los siglos anteriores, derivando en una eclosión de experimentaciones plásticas y temáticas.

555 BADIOU, A. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

556 FREUD, S. Obras Completas, Vol. VII. *Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora) Tres ensayos de teoría sexual y otras obras* (1901-1905) Op. cit. p. 157.

557 La designación de *período de latencia sexual* la toma de Fliess.

1. **Perversidad:** las mociones sexuales de esos *años* infantiles serían perversas: “partirían de zonas erógenas y sólo provocarían sensaciones de displacer”⁵⁵⁸.
2. **Autoerotismo:** el quehacer sexual se apuntalaría primero en las funciones primarias y sólo más tarde se independizaría de ellas. Por ello, las primeras se satisfacerían en el cuerpo propio.
3. **Disposición perversa polimorfa:** existiría cierta disposición del infante a practicar todas las trasgresiones posibles, que vendrían a ser rupturas del período de latencia⁵⁵⁹.
4. **Crueldad:** La crueldad según Freud sería “cosa enteramente natural en el carácter infantil (...) la capacidad de compadecerse, se desarrolla relativamente tarde”.
5. **Complejo de castración:** a decir de Freud, las niñas son presas de la envidia del pene que culmina en el deseo de ser varón. Deseo que según conjetura, provocará después esas perversiones⁵⁶⁰.
6. **Ambivalencia:** se refiere a los sentimientos opuestos que provocan las mociones sexuales: placer y repulsión simultáneamente⁵⁶¹.
7. **Angustia:** “Angustarse, estremecerse de miedo o espantarse cobran importancia para el estallido de manifestaciones sexuales y se conserva en gran número de seres humanos durante su vida adulta”⁵⁶².

Con toda probabilidad, el potencial de erotismo que ya despertaban las niñas en la sociedad puritana del XIX produjo -merced a las teorías revolucionarias sobre la sexualidad infantil- una eclosión en la representación de la sexualidad infantil femenina. Bajo la influencia de las ideas de Freud, para muchos artistas las niñas parecían asemejarse más a “*perversas polimorfas*”. Entre quienes dedicaron un espacio a este tema en sus lienzos podemos citar a Egon Schiele, Edvard Munch, Oskar Kokoschka, y especialmente a Balthus. Bajo estas líneas podemos apreciar las niñas seductoras configuradas mediante el dibujo sinuoso y expresivo de Egon Schiele, quienes bajo sus actitudes de aparente recato ostentan una seducción perversa.

Baltasar Klossowski de Rola, Balthus (1908-2001) comenzó a pintar niñas semidesnudas o desnudas alrededor de 1940. El erotismo y el misterio impregnaron desde el principio su obra. Pareció inspirarse en William Blake y Lewis Carroll, por quienes tenía admiración y compartía una concepción de la infancia romántica y post-romántica. Balthus consideraba de Carroll que

558 FREUD, S. *Fragmento de análisis de un caso de histeria*. En O.C. Op. cit. p. 162

559 Idem, p. 173.

560 Idem, p. 177.

561 Idem, pp. 180-181.

562 Idem, p. 185.

tanto en su libro de *Alicia en el País de las Maravillas* como en sus fotografías de niñas, había logrado captar lo desconocido, lo secreto, lo oculto, lo inocente y lo primitivo de la naturaleza infantil. Podríamos concluir que, de alguna manera, se sentía atraído por lo extraño y provocativo que podía habitar en la feminidad infantil⁵⁶³. Sus niñas dormidas, tumbadas, destacan por sus posturas provocadoras como la que se muestra en la página siguiente) no obstante, ha tendido a representar las figuras con cierta rigidez propia de los primitivos italianos, que se aprecia en las articulaciones angulosas de las extremidades y en la tendencia a las líneas rectas de los contornos. Este tratamiento guarda cierta semejanza con las pinturas de Ángeles Santos. Algunas de sus figuras tienden a esa rigidez cubista y, a menudo, interaccionan varios personajes femeninos creando escenas que entrañan cierta sensualidad misteriosa, en el límite de lo fantástico. Volviendo a la obra de Balthus, al igual que sucedió con Lewis Carroll, esa inocente complicidad sería objeto de conjeturas más o menos perversas. Las muchachas de sus escenas parecen esperar algo, mudas, ausentes, con entretenimientos infantiles casi aburridos, tumbadas sobre el sillón, leyendo en posturas insólitas, distraídas y envueltas en un silencioso ambiente de autoseducción, frente a un espejo o con el cuerpo semidesnudo, como anticipo de una escena perversa todavía por ocurrir.

La siguiente imagen de Fumie Sasabuchi, parece inspirada en las figuras de Balthus. Se muestra en primer término a una niña sentada en un espacio interior con un gato recostado a su lado. La escena parece representarse de noche u oscureciendo puesto que se aprecia un claroscuro contrastado y la luz no parece natural. El ambiente es frío pero recogido e íntimo. La figura se sitúa en un espacio pequeño e indeterminado, enmarcado por una tela o cortina, objeto que suele platearnos casi siempre la insinuación de algo oculto o que ocultar. Predominan tonalidades frías y en concreto azules y en algunas zonas violáceas, por lo que la sensación térmica y atmosférica tiende a resultar desapacible. A ello contribuye también el contrastado claroscuro que resalta los volúmenes de las figuras describiendo las formas misteriosamente. La luz penetra diagonalmente y recae en el rostro de la muchacha, centrando la atención de la escena directamente en ella.

563 SILVESTRE MARCO, M. Op. cit. pp. 217-223.



Balthus. *Thérèse Dreaming*. 1938



Fumie Sasabuchi. *Untitled*. 2004

La figura parece una niña preadolescente, de tez clara, cabello oscuro, y complexión fina. Se aposenta sobre una mecedora de aspecto antiguo y formas curvas con una postura claramente erótica. Su cuerpo traza una curva y destaca la flexión de una pierna, dejando a la vista la parte oscura de la entrepierna. Mira de reojo, lo que implica cierto retraimiento pero finalmente vencido porque sí mira. Su mirada parece desconfiada y recelosa, y ligeramente hacia arriba, por lo que es presumible cierto matiz de inferioridad o sumisión con respecto al observador, lo cual contrasta con el tono receloso y quizás algo desafiante de su expresión general. Con un brazo sujeta una de sus piernas, con el otro acaricia el gato a su lado. El carácter suave del pelaje del animal, de tacto sedoso y cálido conduce el erotismo de la escena. La niña juega a acariciar al animal, como una presunta invitación. Viste ropa veraniega y peinado infantil, sin embargo sus piernas y brazos muestran tatuajes que no son propios de una niña sino más bien de una joven adolescente, a menudo, transgresora. Los motivos de los tatuajes son florales que bien podrían insinuar un jardín, quizá en promesa de un paraíso. Es significativo que se haya representado descalza, ya que puede sugerir el comienzo de la acción de desvestirse, pudiendo interpretarse como desenlace posterior el desnudo de la niña y, quizá, la posterior maduración sexual. Parece una paradoja semántica con respecto al rol de la figura: la niña parece desconfiada pero sexualmente curiosa, pudiendo expresar cierta perversidad. A diferencia de las niñas retratadas por Balthus (que suelen mirar distraídas hacia otro lado), ésta sí parece consciente de su erótica provocación. Nos demuestra, sin escrúpulos, su dominio sobre el gatito. Parece poseedora de un saber que escapa a su edad infantil, que promueve su interés por vincularnos en la escena. Cabe cuestionarse entonces ¿qué promueve el interés de la niña en nosotros?; ¿por qué nos mira?; ¿qué quiere? El posible carácter siniestro de esta imagen se debe, en gran medida, a la ambigüedad entre su carácter infantil y adulto, perverso y seductor. La belleza de la niña nos atrae y su postura resulta sugestiva, sin

embargo deparamos en los datos que sugieren su carácter oscuro, pues puede parecer querer hacernos cómplices de un crimen o bien de un pecado. Esta ambigüedad nos hace recordar aquella reflexión de Trías en la que relacionaba lo bello con lo siniestro, alegando que lo bello es el comienzo de lo terrible, no siendo ello ajeno al deseo:

“En lo bello reconocemos un rostro familiar (...) pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales”⁵⁶⁴.

Una de las obras que encarnó y extendió el estereotipo de seducción infantil es la novela “Lolita” de Nabokov, escrita en 1955 que narra la extraña relación de fijación y deseo entre un hombre adulto (Humbert) y Lolita, la niña preadolescente. Quizá debido a la adaptación cinematográfica de Kubrick en 1962, parece haberse convertido en uno de los paradigmas del mito, que recibe su propio nombre. A partir de dicha conceptualización de Lolita como niña seductora de oscuras intenciones, las alusiones a dicho icono son notables tanto en las artes plásticas como en el imaginario cinematográfico⁵⁶⁵. Un ejemplo fotográfico que nos remite a este mito de Lolita puede apreciarse en la siguiente fotografía de Sally Mann, donde el afán de seducción propio de este icono reviste un carácter de hostilidad, en gran medida debido a la expresión madura y seria de la niña del centro, que a pesar de parecer interpretar un rol de jugar a ser mayor, no delata una expresión de contento infantil. Al contrario, dirige una mirada concedora, incluso intimidatoria, segura de sí misma, sujetando firmemente el carrito de muñeca y elevando el cigarro con el brazo opuesto. A su lado, la niña menor imita su postura, con el rostro parcialmente cubierto por las gafas, intensificando la intención de involucrar al espectador en su juego de adultas.

564 TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*, Op. cit. p. 52.

565 En 1997 Adrian Lyne dirigió otra versión de Lolita.



Sally Mann. *From Immediate Family*. 1984-1991

El mito de Lolita llega hasta la actualidad, también en el ámbito cinematográfico, donde podría destacarse una nueva Lolita en la película *American Beauty* dirigida por Sam Mendes (1999), que seduce al padre de su amiga. Su imagen, con la belleza rubia e infantilizada sobre la superficie de pétalos de rosas, es representativa de dicha fijación por la sensualidad de la colegiala, que termina por desenterrar críticamente algunos tabúes de la doble moral americana. Podríamos citar, asimismo, la fuerza siniestra que emana de concursos de miss infantiles, especialmente en la sociedad americana, donde las niñas juegan a seducir a los espectadores desde su más temprana edad con la pretensión de alcanzar la fama, a través de su belleza y sólo quizá mediante algún que otro talento. Un ejemplo paradigmático de ello es “Little Miss Sunshine”, dirigida por Jonathan Dayton y Valerie Faris en 2006. A pesar de tratarse de una sátira de tono cómico podemos apreciar en la siguiente imagen del film la inquietante extrañeza de la agrupación de niñas-modelo sonrientes. Su inocencia e ingenuidad inquieta ante el afán de aspirar a ser “miss”. La imagen posee cierto poder perturbador debido a la artificiosidad de sus expresiones con las forzadas sonrisas, con los cuerpos bronceados y con sus atributos sexuales aún sin desarrollar, con el exagerado maquillaje y peluquería y a la idéntica postura con una pierna adelantada, de modo que parecen mujeres adultas –*barbies*- en miniatura. El aparente entusiasmo ingenuo de las niñas subraya de manera más acusada la perversión que lleva implícita dicho concurso, perversión que parece instarse en la propia mirada del espectador. En el centro del grupo, Olive, la protagonista y aspirante a Little Miss Sunshine, es la única figura de la que parece emanar un atisbo de naturalidad infantil. El atrezzo con los focos de luz de colores cálidos subraya la artificiosidad de la escena. Con la

inclusión de la película *Little Miss Sunshine*, parecen rebasarse los límites de la figura de la Lolita, o la niña seductora, de los márgenes de la ficción. La aspiración a convertirse en adolescentes deseadas, y por ello poderosas, es un fenómeno social real. Como ejemplo, en Japón, en la actualidad, las femme infantiles o Lolitas son reales.



Izda. Fotograma de *Little Miss Sunshine* (Pequeña Miss Sunshine), dirigida por Jonathan Dayton y Valerie Faris en EEUU, en 2006. Dcha. Fotografía de un grupo de Sweet Lolitas en las calles de Tokio.

Existe un movimiento social en el que las chicas jóvenes juegan a parecer muñecas seductoras de aparente ingenuidad. Al parecer dicha actitud se origina hacia los años 70 como movimiento social, ideológico y estético, en respuesta o rebelión a la sociedad conservadora japonesa, y al papel tradicional de la mujer como buena esposa, dependiente de su marido. Esto implica que el concepto Lolita oriental difiere del que se le atribuye en occidente. Para las jóvenes japonesas, la estética de Lolita, que aúna estilos actuales con reminiscencias barrocas y victorianas, es una forma también de manifestar su espíritu libre, aunque paradójicamente su indumentaria resulta amañecada, y sus actitudes sugieren ambigüedad entre recato, ingenuidad y seducción. Pudiera ser su poder de atracción lo que las inste a experimentar esa sensación de independencia, pero parece que esa libertad depende nuevamente de la mirada masculina. La estética Lolita japonesa distingue varias sub-estéticas entre las que podemos encontrar la Lolita clásica (Classic Lolita), la Lolita Gótica (Gothic Lolita), la Lolita dulce (Sweet Lolita) y otros estilos mezclados como Punk Lolita, Cyber Lolita o Horror Lolita. En la fotografía sobre estas líneas se muestra un grupo de adolescentes japonesas acorde al estilo Sweet Lolita, o Lolitas dulces. Por lo general, su vestuario se caracteriza por colores apastelados: rosáceos y azulados. Los vestidos recuerdan a las niñas victorianas, ceñidos en la cintura y con ornamentos (lazos). A menudo llevan estampados de motivos fantásticos inspirados en cuentos de hadas. Visten medias blancas, zapatitos rosas y destaca la cabellera rubia, abundante, ondulada y enmarcada por un enorme lazo a juego del vestido. La influencia de la estética occidental es tan plausible como la artificiosidad de sus indumentarias que las caracteriza como muñecas a escala natural. No en vano, podrían recordarnos a *Alicias*, cuya estética parece perdurar hasta hoy.

3.4.1.-3. MONSTRUOSAS CASTRADORAS

Una clasificación tipológica de figuras de la misoginia no podría excluir la monstruosidad femenina, ampliamente extendida y a menudo, ligada a los peligros sexuales y, especialmente, al de la castración. Si nos remontamos a la historia, hasta mediados del siglo XVII existía la creencia masculina en la gestación de monstruos, los cuales nacían del cuerpo de las mujeres. Los médicos afirmaban que los excesos amorosos y las relaciones durante las reglas producían monstruos, señal del temor creciente a la mujer, y ello en la cultura erudita europea⁵⁶⁶. Según Ambroise Paré, “el hijo concebido durante el flujo menstrual se nutre y crece, estando en el vientre de la madre, de una sangre envenenada y corrompida”. En el fondo parece tratarse del peligro que conlleva la sexualidad de la mujer cuando cumple su función natural puesto que “ella engendra monstruos si no se limitan sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el deber de procreación dictado por Dios”⁵⁶⁷. Se creía que el hombre corrompía su naturaleza al depositar su semen en el vientre de las *bestias*, siendo la mujer la que cometería la transgresión más espantosa al llevar luego en ella el híbrido que resulta de esa unión. Los contemporáneos expresaban así su temor a la sexualidad devoradora de las mujeres, y su angustia ante este cuerpo femenino *abierto a la inmensidad del universo*⁵⁶⁸. R. Muchembled afirma que “la proliferación de monstruos fue la versión mítica de las prohibiciones sexuales extendidas a todos, pero sobre todo a las mujeres”⁵⁶⁹.

En *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, José Miguel G. Cortés sostiene la tesis según la cual “la existencia de *monstruos femeninos* dice más de los miedos masculinos (entre otras cosas porque han sido los hombres quienes los han creado) que sobre los deseos de la mujer o la subjetividad femenina”⁵⁷⁰. Distingue dos temores masculinos ante la sexualidad de la mujer: por un lado, la presunción de que la mujer pueda engendrar monstruos; por otro lado, el terrible temor a su posible castración, de acuerdo con la teoría de Freud: “El pavor que siente a que su falo pueda ser *engullido* por la mujer, ha suscitado miedos atávicos y temores no totalmente erradicados”⁵⁷¹.

566 Robert Muchembled sostiene que los monstruos no plantean solamente un problema estético sino que sirven para reafirmar la frontera entre el hombre y el animal, pero también los límites entre lo masculino y lo femenino en el orden de la humanidad.

567 MUCHEMBLE, R. (2004). *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra. p.112.

568 Ibidem.

569 MUCHEMBLE, R., Op. cit. p. 113.

570 G. CORTÉS, J.M. Op. Cit. p. 41.

571 Idem, p. 27.

“Es el hombre el que ha ido construyendo (mediante leyendas, mitologías, textos, obras plásticas o películas) una representación de la mujer como ser devorador, imagen que no se encuentra en relación con el cuerpo femenino (ni en sus necesidades ni en sus deseos), sino en el inconsciente (que conforma los miedos más íntimos) del hombre. [...]La vagina dentada, la mantis religiosa, la mujer caníbal son creaciones masculinas cuya función es mitigar los propios demonios, creaciones de hombres que ven a la mujer como amenaza, como lo otro, lo desconocido, el reflejo monstruoso que nos interroga y puede llegar a cuestionarnos nuestra relación con el mundo y con el propio cuerpo”⁵⁷².

Trías considera el cuerpo despedazado como uno de los grandes paradigmas de lo siniestro, cuya base mitológica remite a *Dionisos que es despedazado por los titanes y Orfeo, por las ménades*⁵⁷³. Una de las figuras míticas más significativas que ha unido el temor por la amputación y la paralización es la figura de Medusa. En la mitología griega se describe como una de las tres hermanas –las Gorgonas–, que poseía una admirable belleza. Siendo sacerdotisa de Atenea, Medusa es tomada forzosamente por Poseidón y, presa de envidia, la diosa la convierte en Gorgona, castigándola a su monstruoso aspecto, como el de sus hermanas. Ésta tenía los ojos desorbitados, los colmillos afilados, la lengua le caía hacia fuera y sus cabellos los conformaban vitales y repulsivas serpientes. La maldición incluía que todo aquél que se atreviera a mirarla se convertiría en piedra. Medusa fue finalmente decapitada por Perseo, quien se valió del espejo de un escudo para evitar mirar a su rival, de modo que la Gorgona se enfrentó a su propio reflejo y éste consiguió vencerla. El mito de Medusa parece encarnar el carácter siniestro de la amputación que el psicoanálisis freudiano asoció a la castración. Para Freud la cabeza de Medusa sustituye los genitales femeninos aislando su efecto terrorífico de su acción placentera, lo que define como un acto de ostentación *apotropeico*, ya que, en palabras del autor “lo que despierta horror en uno mismo también ha de producir idéntico efecto sobre el enemigo al que queremos rechazar”⁵⁷⁴. Según su teoría las serpientes serían un sucedáneo del pene debido a que concibe la multiplicación de símbolos fálicos como equivalente de la castración, por lo que el terror que inspirara Medusa significaría, según Freud, ese mismo terror:

“El terror a la Medusa es, pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo [...] En las obras de arte suele representarse el cabello de la cabeza de la Medusa en forma de serpientes, las cuales derivan a su vez del complejo de castración. Es notable que, a pesar de ser horribles en sí mismas, estas serpientes contribuyan realmente a mitigar el horror, pues sustituyen al pene, cuya ausencia es precisamente la causa de ese horror”⁵⁷⁵.

572 Idem, p. 91.

573 573 Cita extraída de la entrevista de TVE2 “Lo siniestro. Debate entre Eugenio Trías y Jorge de los Santos” en “Para todos la 2” En <http://www.youtube.com/watch?v=sYv7eehVz54>

574 FREUD, S., (1981). O. C., Op. cit. (1922) *La cabeza de Medusa*. CXXIII p. 2697.

575 Idem, p. 2697.

El mito de Medusa parece llevar implícito el poder maléfico femenino de la petrificación, a través del poder de la mirada y la vista. Se trata del *mirar* como equivalente de *matar* que trae consigo “no mirar” algo que puede ser mortal. En los cuentos populares las heroínas tienden a ser petrificadas o congeladas para justificar una muerte transitoria, consecuencia de transgredir las consejas. Dicho castigo podría producirse también, en concordancia con la idea freudiana, a consecuencia de una inversión de dicho temor, dada la extensa representación de figuras inmóviles que abundan en el arte, especialmente desde el Romanticismo y a finales del XIX. De acuerdo con esa acción *apotropéica*, a la monstruosa Medusa capaz de petrificar se le vuelve contra sí misma su amenaza, a través de la mirada, que adquiere en este mito una significación fundamental como vehículo de poder y amenaza de muerte. Medusa se convierte, por lo tanto, también en víctima: primero con la maldición, segundo con la decapitación. En el arte, y especialmente a través de la pintura, ha tendido a ser representada en el momento de su muerte, en un instante en que su mirada parece conservar aún su fuerza petrificadora, y las serpientes parecen evocar aún un aparente movimiento vital⁵⁷⁶. En la pintura de Caravaggio se aprecia la expresión aterrada de Medusa, con la boca abierta como un oscuro abismo, e inscrita en un formato circular que parece aludir a la circularidad del escudo presentándose como su siniestro reflejo.



Caravaggio. *La Cabeza de Medusa*. 1597



P. P. Rubens. *Cabeza de Medusa*. 1618

En la pintura de Rubens, a diferencia de la de Caravaggio, la cabeza yace inerte sobre el suelo, ocupando un espacio sombrío y rectangular. Destaca la palidez fantasmagórica del rostro, con los ojos muy abiertos, dirigiendo la mirada muerta hacia abajo (vértice inferior derecho). Las serpientes, de viscosas y brillantes texturas, iluminadas sobre la oscuridad del fondo, parecen retorcerse efusivamente, creando una atmósfera de acción amenazadora que contrasta con la parálisis del rostro crispado. La serpiente ha sido representada como animal ambivalente: siendo tradicionalmente asociada a la seducción, también provoca repulsión. Por su ambivalencia parece haber simbolizado la peligrosa sensualidad femenina pero también su lado más repelente y mórbido, como en la Medusa de Rubens. En esta, los detalles más

576 HALL, J., Op. cit. p. 212.

sanguinolentos han sido representados con minuciosidad, especialmente el corte del cuello inundado de larvas u otras crías reptiles.

Si Medusa adquiere el poder de convertir en piedra a quien la mire, a la vez que se le niega su belleza femenina, parecen tornarse incompatibles feminidad (belleza) y poder. Esta imposibilidad deriva también de la propia rivalidad femenina que se concentra en el mito: recordamos que el maleficio es producido por Atenea, quien atenta contra la belleza primera de Medusa, por lo que observamos cómo interviene la rivalidad ligada a la conquista del hombre. De forma paradójica, el peligro para el varón culmina con la decapitación por parte de Perseo, tras la cual se convierte entonces la cabeza en un símbolo protector. En consecuencia, el mito parece asociar el poder femenino con lo nefasto y monstruoso – que debería ser por ello asesinado– y el poder masculino con la heroicidad vencedora. Por otro lado, se relaciona el poder de Perseo con la razón o la astucia y el poder de Medusa con la naturaleza, lo animal y salvaje. Primero es violada por Poseidón, después es asesinada por Perseo en un rito que recuerda a dicha violación, y finalmente es convertida en un objeto fetiche (la cabeza) utilizado por Perseo en beneficio de la sociedad griega. En los tres casos parece subyacer la idea de que la mujer monstruosa debe ser controlada por el hombre en beneficio de la sociedad: podría concebirse como una parte del *Ello* colectivo que es externalizado y finalmente vencido por la fuerza colectiva del *Superyó*.

La creación de monstruos ha sido una fuente artística continuada. A pesar de que existen otros monstruos femeninos, Medusa ha sido uno de sus emblemas, en parte debido a su simbolismo asociado a la castración, por lo que podría considerarse uno de los iconos representativos de la misoginia. Además de Medusa, en la mitología clásica abundan multitud de monstruos femeninos, como hemos tenido oportunidad de exponer en el apartado de la *femme fatale*, cuando ostentan una cara apolínea y seductora. A grandes rasgos, en esos mitos en que aparecen las sirenas, las harpías, las esfinges y las gorgonas se detecta el reflejo de un modelo de criatura femenina irracional, salvaje, impulsiva y malvada, extremadamente peligrosa para los hombres por su presunta autonomía y capacidad de acción, pero cuya maldad y hechizo pueden ser contrarrestados mediante la inteligencia y la razón masculina. Como sociedad estrechamente vinculada al mar, consciente de los peligros que éste supone, la Antigua Grecia parece encarnar dichos peligros en las sirenas y las harpías, asociando así la amenaza del mar con la amenaza femenina. Atribuye a cada una de las criaturas un arma principal con el que atraer, aturdir, atacar o incluso matar a los hombres, siendo de especial relevancia el uso del canto en el caso de la esfinge y las sirenas. La caracterización de los monstruos femeninos permite entrever la pertinencia del género femenino al ámbito salvaje de la naturaleza, especialmente asociada al agua y a la oscuridad –cuya relación hemos podido poner de relieve gracias al estudio de Durand– en contraposición al género masculino, cuyo entorno, según transmiten las fuentes clásicas, no es otro que el de la civilización y la racionalidad.

La contradicción que supone en el imaginario griego ser mujer y a la vez independiente parece constituir la flagrante ambigüedad que encarnan estos monstruos. Esta es la idea que subyace al estudio de varias autoras en la universidad de Barcelona publicado bajo el título *El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo*⁵⁷⁷, que plantea el análisis de los mensajes que la mitología clásica transmite a través de los monstruos femeninos en relación a la cuestión de género. Dicha monstruosidad no viene determinada necesariamente por su aspecto físico sino por su comportamiento transgresor, que quebranta el esquema de sumisión femenina propio de la antigua Grecia. Los mitos clásicos parecen reflejar los axiomas de las sociedades en que fueron creados y además parecen transmitir ciertas normas de comportamiento mediante un mensaje moral. La definición de la monstruosidad femenina en la mitología griega permitiría deducir, según dicho estudio, la moraleja de que las mujeres poderosas y activas serían seres que, sin el control de un hombre, podrían poner en peligro a los mismos y, por extensión, a los fundamentos patriarcales de la *polis* griega; y que los impulsos de las mujeres siempre podrán ser vencidos por la razón masculina. De este modo, la ficción mitológica permitiría sublimar un temor extendido bajo la forma *del Otro como monstruo*, a través de la gratificación que provoca después su castigo y muerte.

Los monstruos femeninos tendrán su continuidad a lo largo de la historia, y especialmente en el mundo medieval, con la poderosa creencia en las brujas, que teñirán el imaginario monstruoso posterior, llegando bajo diversos rostros hasta nuestros días. Más allá de la asociación de lo físico con lo moral (o de la maldad con la fealdad), el peligro de su monstruosidad radicaría en su ambivalencia física y ética-como las *femme fatales* griegas- y en la creencia de que las brujas podrían transfigurar su fisionomía, de manera que una bella mujer podría ocultar una faz horrenda. Al igual que la ambivalencia contenida en el reptil, seductor y repulsivo, como lo es la cabellera femenina a la que se asocia, a menudo las referencias a la monstruosidad femenina poseen una doble cara: una parte atractiva, seductora, y otra temible. A menudo su peligro reside en su propia belleza -que puede poner en suspensión al hombre que la desea y provocar la envidia femenina- pero lo que en el fondo parece castigarse es su capacidad de acción. Esta dualidad ha tendido a expresarse a través de una conversión física en multitud de mitos, leyendas y cuentos. La monstruosidad femenina más destacadamente siniestra sería aquella que rebosa ambigüedad: sería aquella que se muestra atractiva, joven, dulce, incluso inocente, pero puede adquirir otra faz repulsiva, vieja, monstruosa, como la *bruja*, que podría considerarse como la monstruosa *ancestral*. Sirva como ejemplo actual la narración de una escena filmada por Stanley Kubrick en "El resplandor", que

577 VV.AA. (2011). *El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo*. Artículo publicado en *Estrat Crític*. 5 vol.3. pp. 198-205. Universitat de Barcelona.

primero describe Stephen King en su novela, en la que una hermosa mujer bella se convierte repentinamente en una monstruosa anciana: en su forma atractiva se dispone a salir de la ducha. El protagonista queda fascinado ante su belleza desnuda. Ella se aproxima a él y lo besa y, en ese instante, su aspecto sufre la transformación en una horrenda anciana, que se concibe como una alucinación, producto de la imaginación perturbada del protagonista.

Este ejemplo sirve para subrayar que el concepto de lo monstruoso depende, casi siempre, de una normalidad al respecto de la cual es diferente, y depende, por lo tanto, también de un sujeto o colectivo dominante. La monstruosidad necesita ser creada para después expulsarla y castigarla, aliviando así las restricciones que imponen tanto la sociedad como la razón. De este modo, los distintos monstruos femeninos caracterizados por su poder de fascinación y repulsa proceden, por lo general, de la imaginación masculina, los cuales parecen haber conformado nuestro imaginario cultural de la feminidad en clave negativa, en concordancia con la cita de J.M. G. Cortés que daba inicio a este apartado.

3.4.1.-4. MUERTAS Y FANTASMAGÓRICAS

La representación de la muerte femenina posee un carácter ambiguo que relaciona los estados de sueño y muerte, por lo que pareció un motivo tan admirado como temido por los románticos, ya que la contemplación de la belleza inerte puede despertar también la sospecha o recelo de lo espectral. Por otro lado, podemos destacar la representación de figuras de apariencia autómatas que, como *Olimpia*, encarnan un temor similar y que tendremos oportunidad de exponer como colofón de este apartado de las figuras de la misoginia. En definitiva, ambas figuras, las muertas y fantasmagóricas como las autómatas parecen estar de un *otro* lado que se oculta tras su enigmática inmovilidad, que constituye el *límite* de lo siniestro. Estos motivos han sido representados casi siempre en clave femenina, lo que delata la ambivalencia que suscita su imagen cuando, inerte o inmóvil, parece poder tornarse incontrolable o gobernada por fuerzas sobrenaturales. El Romanticismo incidiría en la representación de la muerte femenina joven y atractiva, lo que parece evidenciar el tipo de deseo oculto que encubre, asociado a la necrofilia que ya había desvelado Todorov al respecto de los temas *tabú* que implican los motivos fantásticos de la literatura de dicho género.

A propósito de las causas que operan en el despertar siniestro, ya nos habíamos referido a cuanto está relacionado con la muerte, los cadáveres, los espíritus y los espectros. Al respecto decía Freud:

“Difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, como en el de nuestras relaciones con

la muerte. Nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad. [...] Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia”⁵⁷⁸.

Todo rechazo a lo relativo a los muertos (incluso a los viudos) pretende, según la reflexión freudiana, evitar la muerte en sí misma. Freud había citado a R. Kleinpaul, quien había llegado a la conclusión de que los muertos intentan atraer a los vivos con respecto a los cuales abrigan intenciones homicidas: “Los muertos matan”, he ahí el carácter ambivalente y siniestro del cuerpo inerte. “Los salvajes no intentan disimular, en efecto, el miedo que les inspira el posible retorno del espíritu del difunto y recurren a multitud de ceremonias destinadas a mantenerlo a distancia y expulsarle. El acto de pronunciar el nombre de un muerto les parece constituir un conjuro cuyo efecto no puede ser otro que el de provocar la presencia del espíritu del mismo”⁵⁷⁹. Tal y como abordaría Freud para referirse al carácter siniestro de los muertos y los fantasmas, Karl Rosenkraz sostiene en “*Estética de lo feo*”, III (1853) que “la contradicción de que el muerto esté aún vivo constituye el horror del miedo a los espectros. La vida muerta en sí no es espectral: podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitara el sudario o la luz oscilante desdibujara sus rasgos, la idea pura y simple de la vida en el muerto (...) tendría en sí algo de espectral”⁵⁸⁰.

La sugerencia de lo espectral se ha conseguido, a menudo, a través de la fotografía, aunque aquí apuntaremos algunas referencias de figuras inertes y fantasmagóricas tanto de literatura como de la pintura y el cine. Expondremos únicamente algunos ejemplos para demostrar la ambivalencia y la misoginia subyacente, cuando se trata de la muerte en femenino. Al respecto de lo fantasmagórico de la fotografía, Barthes señala en *La cámara lúcida* (1980) que el “*punctum*” *pinchazo o herida* de la imagen capturada resulta de su carácter espectral, congelado, que señala “*esto va a haber sido*” en un futuro, como antesala de lo que será muerte algún día, y en tanto que “*recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye (...) una `doble` realidad*”⁵⁸¹. Luego la cámara parece tener el poder de congelar el presente convirtiéndolo inexorablemente en pasado, y ello como antesala de lo futuro: la muerte. Sin embargo, además de ser una siniestra señal de lo percedero, la fotografía también sirvió de vehículo para inmortalizar a los muertos: el fenómeno romántico, que parecía deleitarse ante visiones espantosas, se puso de relieve con el gusto victoriano por la fotografía *post mortem*. La fotografía *post mortem* fue una práctica muy común entre los siglos XIX y XX, que consistía en retratar a los fallecidos. Debido a que entonces la mortalidad era considerablemente mayor

578 FREUD, S. *Lo siniestro*. Op. cit. p. 2498.

579 FREUD, S. *Totem y Tabú*, Op. cit. p. 1784.

580 ROSENKTRANZ J. K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero. (*Aesthetik des Hässlichen*, 1853).

581 BARTHES, R. (1999). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós. p. 22.

a la actual, el propósito habitual era conservar su imagen. Dan Meinwald⁵⁸² explicaba que “la fotografía post mortem es como la embalsamación, la preservación del cuerpo a la mirada del espectador”⁵⁸³.

Cuando se trataba de la única fotografía que se iba a conservar del difunto los familiares podían demandar que se le representara con los ojos abiertos, con el fin de dar a su semblante una impresión de vida, como podemos apreciar en la fotografía de los padres con su hija. “Podía también suceder que la fotografía se realizara al difunto con los ojos cerrados y posteriormente se pintara sobre la copia abiertos. Hoy en día las imágenes de difuntos los muestran casi sin excepción con los ojos cerrados, de hecho lo primero que se hace ante un cadáver es cerrarle los ojos de manera que el cadáver no parezca mirarnos”⁵⁸⁴. Se deduce de esta idea que la mirada entraña cierto poder y nos remite a las palabras de Benjamin “Percibir el aura de un objeto que miramos significa otorgarle la habilidad de mirarnos a su vez”⁵⁸⁵. En el momento en que creemos que el muerto, así como sólo su imagen, puede mirarnos, podemos experimentar la impresión de lo siniestro. Despierta la misma impresión la mirada ausente de Olimpia: la creencia de que algo está vivo aunque esté en el fondo muerto (como la muñeca) es tan siniestra como la creencia de que algo muerto pueda cobrar vida. Lo muerto se convierte en espectral cuando, contra su naturaleza, reaparece como viviente. El horror del miedo a los espectros se basa en la creencia de que, en realidad, lo muerto sería aún viviente.



Niña muerta



Padres posando con su hija fallecida, simulando vida

582 MEINWALD, D., (1990) *Memento Mori: Death in Nineteenth-Century Photography*. Riverside: University of California, p. 8.

583 PRAZ, M., Op. cit. pp. 68 y 69.

584 FRANCO IRADI, J.M., AT REST. La fotografía para el recuerdo en el siglo XIX. *Mnemosine*. 2011 p. 10

585 BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Iluminaciones II*, op.cit. Citado por Hal Foster en *Belleza Compulsiva*, p. 310.

Al hablar de la fotografía *postmortem*, suele destacarse el legado fotográfico de Julia M. Cameron (1815-1879), cuyas figuras, especialmente femeninas, desprenden un aura de belleza fantasmagórica. La propia técnica fotográfica podía adquirir a veces impresiones etéreas según el tiempo de exposición empleado, que tendía a desdibujar las formas de las figuras creando veladuras y sensaciones vaporosas, espectrales, como puede apreciarse en la fotografía de la niña muerta bajo estas líneas. Estas figuras reflejaban la belleza del sueño fundida con el patetismo de la muerte. En palabras de Trías, “en esta ambivalencia de lo divino, en la más pura belleza sobrenatural se comienza a presentir el horror y la tiniebla”. En la imagen del retrato *postmortem*, lo bello de la imagen durmiente es rebatido por la sensación siniestra que deriva de su carácter espectral. Si en origen la fotografía *postmortem* servía para “alimentar la memoria, resguardarla del olvido” en la actualidad, descontextualizadas del ámbito familiar para el que fueron realizadas se vuelven siniestras, temibles, inquietantes, porque en el fondo no hemos dejado de creer en el carácter animista de lo inanimado, de lo inmóvil y de lo inerte⁵⁸⁶.

Más allá del carácter siniestro de lo espectral que podemos apreciar en las fotografías de fallecidos, queremos ahora profundizar en el sentimiento ambivalente que tales imágenes pueden provocar. Vamos a abordar, a continuación, la ligazón del tabú con la muerte femenina. El temor ante los muertos, como ya hemos expuesto con anterioridad, está arraigado en un sentimiento de ambivalencia. A decir de Freud, toda prohibición ha sido motivada por un deseo que permanece en el inconsciente. Dentro de todas las prohibiciones predominaban dos temas tabú fundamentales: las relaciones incestuosas y las relaciones con los muertos, de modo que el cuerpo muerto sería objeto ambivalente. Por un lado, puede ser promesa de consentimiento (aunque en el plano consciente tal idea pueda producir repulsión) y asimismo temor ante el lado desconocido que habita el muerto –convertido en Otro– que antes era familiar y la muerte lo ha vuelto extraño. En palabras de Freud y respecto a la ambivalencia del tabú: “El cadáver, el recién nacido y la mujer en sus estados de enfermedad son susceptibles de atraer, por su indefensión, al individuo que acaba de llegar a la madurez y ve en ella una fuente de nuevos goces. Por tal motivo son tabú todas estas personas y todos estos estados, pues no conviene favorecer ni alentar la tentación”⁵⁸⁷.

La feminidad muerta y fantasmagórica ha sido representada en el arte como objeto ambivalente para la mirada masculina, despertando simultáneamente temor y deseo en el hombre. Se emparenta así con la *femme fatale*, sólo que el temor de la mujer fantasma no proviene de su temible sensualidad voraz, sino de su siniestra quietud y de la lógica espectral del *otro lado* de la vida. Como han señalado Bram Dijkstra, Mario Praz, Elizabeth Bronfen y Pilar Pedraza, la modernidad y los cambios que se produjeron en el siglo XIX trajeron consigo

586 FRANCO IRADI, J.M. *AT REST. La fotografía para el recuerdo en el siglo XIX*, Op. cit.p.13.

587 FREUD, S. *Totem y tabú*. Op. cit.p. 1768.

una nueva dirección y esplendor en las representaciones de la misoginia, entre ellas “una novedosa delectación en el cadáver de la mujer joven y hermosa”⁵⁸⁸. Y es que el cuerpo inerte es objeto ambivalente: puede ser añorado y procurarle piedad a la vez que suscitar profundo temor ancestral. En el caso de la mujer, dicho temor parece implicar una acusada ambivalencia –en relación a la citada idea de Freud- ya que su carácter inerte también implica consentimiento, puesto que no puede negarse.

El psicoanálisis relaciona la figura de la mujer muerta con el proceso de individuación, es decir, con el enterramiento simbólico de la madre que implica la autonomía del niño o la niña con respecto a ella⁵⁸⁹. La semióloga y estudiosa del psicoanálisis Elisabeth Bronfen (Múnich, 1958) postula en “Over her dead Body” que las representaciones artísticas de la muerte son atractivas porque ocurren en terreno imaginario - de igual modo que lo siniestro puede ser gozado en un plano de ficción-, y porque el placer proviene de la confrontación con la muerte del Otro, que es la mujer⁵⁹⁰. Pilar Pedraza, al hilo de la tesis de Bronfen, añade: “Representar el cadáver bello, joven, femenino o materno es una manera de desactivar su virulencia y de acentuarla placenteramente, ya que la belleza y la ternura incrementan en el contemplador el deseo sádico de la destrucción o la fusión”⁵⁹¹.

El cine y la representación contemporánea se han nutrido profundamente del arte prerrafaelista y simbolista, que demostró su fascinación por el erotismo fúnebre donde las muertas yacen como inquietantes objetos de deseo, envueltas en velos góticos. Sobre su representación literaria y cinematográfica destaca el ensayo de Pilar Pedraza “*Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*”⁵⁹², en cuyo exhaustivo estudio podemos apreciar desde las muertas sublimes de Edgar Allan Poe hasta las muertas del cine de Luis Buñuel. Pensamos que en la representación de la muerte y la congelación del cuerpo femenino suelen converger simultáneamente las esferas estéticas de lo sublime, lo siniestro y lo abyecto: por un lado, lo sublime de la belleza efímera y el patetismo por el amor que la muerte vuelve irrealizable, bañado del deseo (necrófilo) que el cuerpo inerte permitiría satisfacer. Por otro lado, lo siniestro del cuerpo inmóvil, enigmático y espectral. Finalmente, lo abyecto del cadáver en proceso de desintegración que inaugura los límites de lo morboso y repulsivo. Podemos diferenciar a partir del estudio de Julia Dómenech “*La Belleza pétrea, la belleza*

588 PEDRAZA, P. (2009) en VVAA edición de NAVARRO, A. J., *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine: “De Poe a Buñuel: la amada en la cripta”*. Madrid: Valdemar. p.144.

589 KRISTEVA, J. (1987). *Soleil noir. Depression et mélancolie*. Paris: Gallimard.

590 BRONFEN, E. (1992). *Over her dead body. Death, Femininity and Aesthetic*. University Press. Manchester.

591 PEDRAZA, P. (2009) en *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Op. cit. p. 147.

592 PEDRAZA, P. *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Op. cit.

*líquida*⁵⁹³, tres estados que destacan en la representación de la feminidad inerte: la muerte *pétreo u onírica*; la muerte *líquida* y la representación de la muerte *etérea o fantasmagórica*. En la muerte *pétreo*, la ambigüedad se concentraría en la duda entre viva o inerte. Cuando es retratada con los ojos abiertos como en los retratos postmortem, su carácter siniestro está íntimamente relacionado con el que despiertan las figuras de apariencia autómatas, o la enajenación en estado de ausencia. La ambivalencia que suscita el cuerpo femenino inerte originaría así una extensa imaginería literaria y pictórica de mujeres siniestras. Al respecto señala Pilar Pedraza: “La historia y los avatares de sus iconografías tienden a convertirse en excusa para ofrecer un cuerpo que la muerte vuelve más deseable, en los linderos del sueño”⁵⁹⁴.



John Collier. *La muerte de Albine*. 1895

En el arte victoriano, ello se debe especialmente a la represión sexual imperante y a su doble moral, que derivaría en una fuerte fascinación por las fémimas oníricas, en el limbo entre el sueño y la muerte, ambos recursos muy admirados especialmente entre los prerrafaelistas. Bram Dijkstra señala que el sueño actúa como metáfora de la virginidad⁵⁹⁵ en una sociedad en la que la pasividad femenina era vista como virtud dentro de los valores victorianos: dormir traería consigo un abandono físico, y ello sería asociado a la vulnerabilidad sexual⁵⁹⁶. Como consecuencia, se demuestra a través de la pintura una morbosa atracción hacia la figura femenina difunta. Esta representación estaría íntimamente ligada a la figura de las durmientes.

593 DOMÉNECH, J. (2010). *La Belleza pétreo y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.

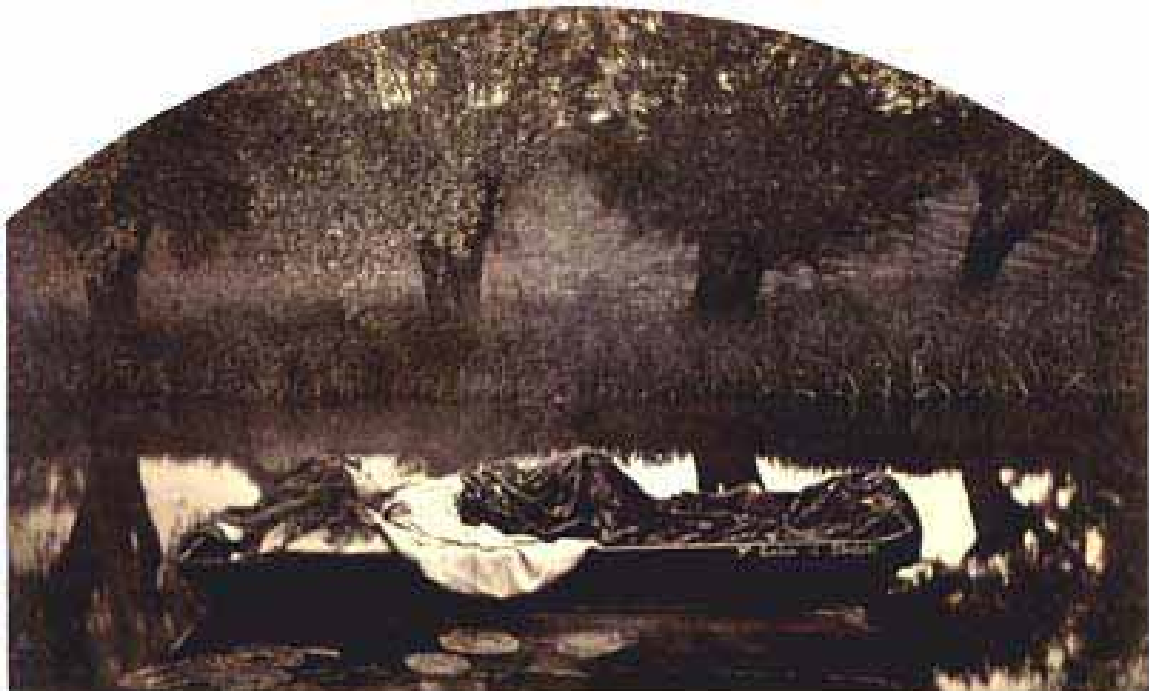
594 PEDRAZA, P. en *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Op. cit. p. 144.

595 SILVESTRE MARCO, M., Op. cit. p. 29.

596 DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

La imagen del sueño femenino desprendería una belleza sublime al insinuar cierto consentimiento y, por lo tanto, intensificación de sus atributos sexuales. A medio camino entre el deseo carnal y necrófilo, lo espectral y lo inmaterial se vuelve una promesa de deseo temible. Como ejemplo, la fotografía de *la muerte de Albine* de John Collier muestra a la figura que yace sobre el lecho mortuorio, adornada con un manto de flores. Lo sublime del sueño femenino se tiñe de siniestra fantasmagoría por saber que el cuerpo carece de vida.

Al respecto del gusto por la *muerte líquida*, la representación de mujeres muertas en el agua no es un tema posmoderno, sino que sus raíces se remontan a la antigüedad clásica. Su carácter siniestro parece deberse a la ambivalencia que envuelve: al ser fuente de vida y poder vincularse al útero materno, el psicoanálisis relaciona el simbolismo del agua con la mujer cerrando el ciclo con la muerte, tal y como habíamos descrito en relación al estudio de Durand. El mar es también de donde nace Venus y las *Sirenas* se ocultan en la seducción de las aguas. El agua se ha relacionado simbólicamente con la sexualidad femenina, de modo que parece incidir en la ambivalencia: se presenta como un elemento seductor, como promesa de placer en la siniestra serenidad de las aguas mansas que pueden envolver y engullir a su presa. De esta ambivalencia se produciría el gusto romántico por la muerte femenina líquida. Ejemplos paradigmáticos son las diversas representaciones de *Ofelia*, como la de John Everett Millais - que parece icono de la contemplación de la muerte como recreo y goce, adornada con todos los encantos prerrafaelistas- o las representaciones de *La dama de Shalott* de Waterhouse, cuya pose erótica, de aspecto espectral e inmaterial, parece teñir la tragedia de una seducción mística y necrófila. Podemos apreciar la similitud entre la pintura de Millais de *Ofelia* y la fotografía de la *Dama de Shalott* de Henry Peach Robinson, como si se tratara de una cita visual.



Fotografía de Henry Peach Robinson. *La dama de Shalott*. 1861



W. Waterhouse. *The Lady of Shalott*. 1888



John Everett Millais. *Ofelia*. 1852

Quizá por su carácter inmaterial, los ejemplos más destacados de la *muerte fantasmagórica o etérea* los encontramos en la literatura. El gusto por la muerte y lo fantasmagórico alcanza su apogeo en el Romanticismo y el en gótico. El carácter enfermizo y espectral de la mujer tiende a sensualizarse, y en ello son especialmente significativas las aportaciones de algunos autores románticos como E. T. A. Hoffmann, Charles Baudelaire o E. A. Poe, así como también Bécquer y otros tantos autores más que no podríamos abarcar. La relación entre mujer, muerte y erotismo ha sido uno de los grandes temas de la literatura y en la obra de los citados autores se consignan de modo magistral los rasgos enigmáticos y fantasmales de la feminidad. En el Romanticismo la belleza parece asociarse con la palidez tuberculosa y la *traviatta*, ocultando a menudo una esencia maligna, lo cual evidencia la misoginia a la que nos referimos. No en vano, Todorov, como hemos manifestado, en concordancia con las ideas de Penzoldt, reconoce en la *necrofilia* uno de los temas tabú que se ocultan en la literatura fantástica, y que puede reconocerse a través de la ambivalencia que suscitan las representaciones de muertas y mujeres vampiro. Antes hemos citado cómo a decir de Freud los grandes temas tabú se concentraban en la necrofilia y en el incesto. Pilar Pedraza sostiene en “Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine” que la representación de la muerta alcanza iniciativa desde el siglo XX, de modo que el objeto inerte pasa a ser sujeto temible –resucitado–: es la *revenante* (que revive), según el término que emplea Pilar Pedraza. Posee el carácter siniestro de lo fantasmagórico y puede arrastrar a los vivos a la muerte, de acuerdo con la creencia animista y luego supersticiosa. La leyenda de la muerta es una historia de vampiros de tradición clásica. Pilar Pedraza indaga en sus orígenes clásicos, que encuentra en la historia de la Empusa contada por Filóstrato. Posteriormente tiene una larga tradición en la literatura fantástica del siglo XIX que la autora recoge en el citado ensayo. El Romanticismo, especialmente literario, demostró admiración por la muerte femenina de un rol familiar determinado: la novia o prometida y esposa. Abordaremos el tema de la muerta como una de las figuras siniestras del entorno familiar en el siguiente apartado (3.4.2.-4).

Pilar Pedraza plantea lúcidamente la siguiente cuestión en relación a la insistencia del arte y el cine en representar a la mujer muerta, donde la veremos como esposa fantasmagórica, o víctima flotando sobre las aguas. Dice: “¿Qué tendrá, de tan fascinante, la imagen de un cadáver para que ni el arte ni el cine hayan podido prescindir de él a lo largo de toda su historia? Sea cual sea la respuesta, existe una esencial diferencia de género en la representación. El código Hays, promulgado en 1930 y vigente hasta 1966 en EE.UU., prohibía dar un aire seductor a la figura de una muerta”. Freud ya postulaba con anterioridad que toda prohibición se debía primero a un deseo. Con el recuerdo de la mujer muerta se inaugura el ensayo de Pilar Pedraza “Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine”. Tal y como comenta la autora, “nadie como el perro puritano para olfatear perversiones”. Y una de las más inquietantes, parece la que rodea a la seducción y la muerte. Sin embargo, “el cadáver siempre es fascinante, y por eso, ante la regulación del erotismo necrófilo, convertido en sospechoso de inmoralidad, el cine alimentará una serie de válvulas de escape entre las que

destaca, sobre todo, el cine fantástico⁵⁹⁷. En el capítulo 2 (*Lo siniestro*), al respecto de la compulsión de destino explicábamos cómo en determinadas películas como en *Vértigo*, la mujer se prefigura como señal siniestra de muerte y establecíamos, apoyándonos en Trías, un paralelismo entre *Olimpia* de *El hombre de la Arena* y *Madeleine* de *Vértigo*, que serían ambas señales siniestras del deseo prohibido. Hitchcock afirma que la fantasía que subyace a la ambivalencia es el deseo necrófilo de Scottie. En palabras de Trías “lo que Scottie fantasea, como dice tajantemente Hitchcock, es “hacer el amor a una muerta”⁵⁹⁸. Su imagen es la de una mujer muerta; también la de una escultura marmórea y yacente como Olimpia.

Vemos en los siguientes ejemplos cómo pintura y cine han incidido en la seducción del cadáver femenino y joven: en “El anatomista” de Gabriel Von Max (1840-1915), puede apreciarse cómo el forense con gesto pensativo aparta la sábana dejando al descubierto su pecho desnudo haciéndonos partícipes de la extraña atracción que puede ejercer el cuerpo femenino inerte de una joven⁵⁹⁹. Una composición similar puede encontrarse en *Twin Peaks*, concretamente, en la escena del reconocimiento de Laura Palmer. Es significativa la tonalidad azulada y fría de la estancia y que las figuras masculinas se representen en penumbra, de manera que su inocencia queda en suspenso, enfatizándose la presumible atracción necrófila hacia la joven difunta, intensamente iluminada por el haz de luz cenital.



Fotograma de *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch en 1990.



Gabriel Von Max. *El anatomista*. 1869

Julia Kristeva dice que el cadáver es el *colmo de la abyección*, cuando el *yo* no es el que discrimina y expulsa, sino que es expulsado.

597 PEDRAZA, P. *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Op. cit. p. 13.

598 PEDRAZA, P. *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Op. cit. p. 13.

599 TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 104.

En palabras de Pilar Pedraza,

“la muerte es la condición *sine qua non* de la inmortalidad, entre el género masculino. (...) La muerte no hace sino añadir una nueva abyección a la que ya sufrieron en vida. Muerta se convierte en un objeto de contemplación, en un desecho que flota en las aguas del albañal o yace entre las hojas y las ramas como fruto podrido”⁶⁰⁰.

Más allá de la ficción cinematográfica, en el dominio de la creación artística, un ejemplo del deseo por el cuerpo inerte insta sin mediación a la provocación del espectador en la obra de Marcel Duchamp *Etant donnés*, de manera que éste puede verse atraído por dicha pasión necrófila, mientras que su conciencia puede alertarle con repulsión e indignación ante la mirada sádica a la que se ve obligado a identificarse. La instalación consiste en una puerta a través de cuyo orificio puede verse la ilusión de realidad de la escena, que está construida espacialmente mediante distintos planos separados en profundidad que se unen en la mirada. El cuerpo desnudo se despliega en primer plano, marmóreo e inmerso entre hojarasca y largas ramas punzantes. Su rostro permanece oculto. Puede intuirse cierto simbolismo en el acto de sujetar el farolillo, cuya luz se recorta sobre el paisaje otoñal del fondo.



M. Duchamp. *Etant donnés*. 1946-66.



Fotografía de la instalación

Al hilo del carácter voyeurista que anticipa la instalación de Duchamp, Pedraza sostiene que entre los años 70 y 80 se produce en el cine europeo y americano independiente un florecimiento discreto pero notable de películas en las que el cuerpo femenino se utiliza como objeto “no ya del deseo sexual sino de algo más profundo e insaciable: del ojo que mira –a través de la cerradura, de un orificio tras un cuadro en la pared, del sadismo de la cámara o del

600 PEDRAZA, P. (2007). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuaderno de Mangana nº46. Curso La novela española de nuestro tiempo.

dispositivo voyeurístico que es propio del cine”. Pilar Pedraza dice: “Acabar siendo carne de psicópata o de fetichista es la conclusión lógica de la carrera de éxitos de Galatea, y desde ahí se resbala hasta el contenedor, el albañal o la trituradora”⁶⁰¹. Así podemos apreciar cuerpos inertes flotando en el agua en películas como *Frenesí* de Albert Hitchcock, o la famosa serie televisiva *Twin Peaks*, entre multitud de referencias cinematográficas y televisivas que han demostrado ese gusto necrófilo por la muerte líquida de la feminidad. “El cadáver de Laura Palmer es una excusa para mostrar los secretos que se refugian en nuestro subconsciente”⁶⁰². Laura Mulvey sostiene en *Visual pleasure and narrative cinema* que la mujer se configura en el cine como objeto sádico y necrófilo, destinado a la mirada del espectador masculino. Podemos concluir que la fascinación de la muerte es ambivalente: se convierte en atractivo pues implica consentimiento pero es repelente por mórbido. Este tipo de figuras pueden provocar paralización, helarte, convertirte en piedra, como la Medusa que se insinúa en el rostro difunto de Laura Palmer en *Twin Peaks*. Con el pelo enmarañado, se asemeja a los reptiles de la figura mítica. La frialdad de la iluminación, de tonalidades azules, y el efecto de la rugosidad del plástico alrededor de la bella figura crea un efecto de movimiento envolvente y de sugerencias líquidas. En el caso de Medusa, Perseo evita su mirada con un escudo-espejo. Se trata de no mirar directamente esa cabeza horrible con serpientes. A diferencia de la fealdad de Medusa, en el cadáver de Laura Palmer se sugiere una belleza gélida. En el citado mito, el rechazo misógino a la mujer subyace de manera evidente. En estas representaciones la misoginia reviste un carácter ambivalente de mayor sutileza, en el umbral de lo sublime. Los ensayos de Elisabeth Bronfen y Pilar Pedraza nos aclaran cómo la representación de la muerte en el imaginario occidental tiene género diferenciado: se trata de la muerte femenina.



Imagen de la serie *Twin Peaks*, dirigida por David Lynch en EEUU, en 1990.

601 PEDRAZA, P. *Máquinas de Amar, Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 257.

602 ALONSO GARCÍA, L. El territorio y la frontera del cine: entre la vacuidad y la plétora de Carretera perdida (David Lynch, 1996). *Banda Aparte*. Número 11. Mayo 1998. p.19; HISPANO, A., (1998) David Lynch. *Clarusculo americano*. Barcelona: Ediciones Glénat. p. 24.

3.4.1.-5. AUTÓMATAS

“Mujeres artificiales mejores que las reales y más hermosas abundan en el siglo XIX por influencia del mito de Pigmalión. El hombre de la arena de E. T. A. Hoffmann es un buen ejemplo de fabricación de la hija y novia, en la forma de una autómatas, y de las malas consecuencias que acarrear⁶⁰³”.

Vamos a destacar el carácter siniestro del automatismo para después incidir en la feminización de este motivo siniestro y en la misoginia que subyace a él. A propósito del carácter siniestro de autómatas como *Olimpia*, hemos expuesto con anterioridad la idea de que el umbral de lo inorgánico y lo inanimado produce en muchas ocasiones el efecto siniestro. Esto se debe a la ambivalencia que suscita la inmovilidad: la congelación se experimenta de manera hipnótica como vehículo siniestro. Contrariamente, la repetición compulsiva (mediante el movimiento mecánico) puede producir también un singular efecto siniestro próximo al de las crisis epilépticas, tal y como vaticinaba Jentsch. Las figuras de apariencia inerte parecen ocultar dicha impresión siniestra de repetición, como los autómatas que repentinamente pueden comenzar a efectuar un movimiento reiterándolo compulsivamente. Por este motivo, lo siniestro también resulta de una suerte de desplazamiento: la compulsión a la repetición se traduce en una siniestra congelación. Dicha inmovilidad parece contener la quiebra o captura del tiempo, como un instante suspendido en el que podemos sentir que las leyes naturales, también las de espacio-tiempo, pueden verse desafiadas. Podemos temer el poder que se oculta en el estado enigmático de aparente ausencia, del mismo modo que los seres humanos primitivos sentían fascinación y temor por los estados como el sueño y la muerte, preguntándose dónde quedaba el alma en dichos momentos.

Los psicólogos anteriores a Freud, como Jentsch, consideraban que una de las circunstancias que podía resultar siniestra o inquietante para un sujeto era asistir a la animación de lo inorgánico. Ernst Jentsch destacó en su publicación sobre la psicología de lo siniestro (1906), como caso por excelencia de lo siniestro, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”, aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas “sabias” y los autómatas. “Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones”, escribía Jentsch, “consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que

603 PEDRAZA, P. (1998) *Máquinas de Amar, Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit.

dispararía fácilmente su estado emotivo especial (...). La teoría de Jentsch viene a ser el germen de la teoría del japonés Hashiro Mori, conocida como “*El valle inquietante*”: en una curva se refleja la impresión de familiaridad de un cuerpo en función de la semejanza. Cuando la semejanza se acentúa, la familiaridad incrementa pero en el punto en el que se hace imposible reconocer si la figura es real o una réplica, entonces se produce el encuentro siniestro, o lo que denomina como “*Valle inquietante*”: un momento de inquietud e incertidumbre. Dicho instante puede disiparse por ejemplo, ante un acontecimiento como el cruce de manos, un hecho que nos responda ante la naturaleza real o artificial de la figura. Pasado el susto, la impresión de familiaridad se restablece⁶⁰⁴.

“Sobre todo, nos sobrecoge en las figuras de imagen robótica la ausencia de sentimientos o emociones, la mirada sin alma de sus ojos, el gesto mecánico y compulsivo, que recuerda el miedo a los espíritus que, como los muertos vivientes, tienen también esta misma “vida afectiva” nula o atenuada; la mirada del muerto es siempre una mirada obsesiva, una fijación, un vacío⁶⁰⁵.

Los antropólogos han demostrado que la mente humana tiende a ordenar sus categorías por *oposiciones binarias* (Ej. frío/calor, honor/deshonra, etc.). Lo que ocurre es que en el campo del arte estas oposiciones no son siempre tan claras como pudieran parecer a simple vista. Y una de ellas es, justamente, animado/no animado, que es lo que parece distinguir la mayor parte de los seres, pero que entra en colisión cuando se trata de diferenciar entre seres que, como una persona y un autómatas, hacen cosas muy semejantes⁶⁰⁶. Por ejemplo, *belleza* y *fealdad* parecen conceptos antagónicos, pero en la historia literaria y artística no siempre funcionan así, no son uno el reverso simple y puro del otro, sino que más bien forman parte de una *polaridad* o *gradación de apreciaciones estéticas*. En la contemplación estética hay siempre un elemento de *siniestro* o *desorden* hasta en lo más bello y proporcionado, y a la inversa. Esa misma sensación de ambivalencia la suscita un robot, una muñeca que sonríe, se levanta o baila, y va también de la admiración al espanto.

La *figura automática* es pariente cercano del *muerto-viviente* y de todos sus sucedáneos artificiales modernos más o menos híbridos (robots, cyborgs, etc.) En definitiva, seres artificiales a caballo entre lo orgánico y lo mecánico, y asimilado al *autómata* en tanto que materia inanimada que puede cobrar vida de forma misteriosa: “envolturas” de una fuerza más o menos desconocida pero oculta, que podría encerrar un ser perverso y siniestro o uno beneficioso y protector⁶⁰⁷. La literatura en torno al *autómata* y figuras similares es muy

604 GÓMEZ PIN, V. (2006). *Entre lobos y autómatas*. Madrid: Espasa.

605 GARCÍA RIVERA, G. *El tema de los autómatas: de la leyenda a la literatura infantil*. Dpto. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Facultad de Educación. Universidad de Extremadura. p. 9.

606 Recuérdese que en la primera infancia no se distingue entre seres animados e inanimados. En uno de sus estudios sobre la mente infantil, Piaget preguntó a varios niños qué entendían por un ser vivo y éstos decían que era todo aquello que se movía

607 GARCÍA RIVERA, G. *El tema de los autómatas: de la leyenda a la literatura infantil*. Op. cit.

extensa. En parte porque el concepto de *autómata* deviene desde tiempos inmemoriales, ya que lejos de circunscribirse a la tecnología moderna, se usaba ya en la antigüedad para describir ciertas máquinas que imitaban los movimientos de los seres animados. Se decía que el herrero Dédalo, que estaba al servicio del Minos, construyó maravillosas figuras móviles que había que atar para que no se escaparan. En un curioso pasaje de la *Ilíada*⁶⁰⁸ se refiere también Homero a unas figuras femeninas forjadas en su fragua por el dios Hefesto, quien las utiliza como servicio doméstico. Pero había construido previamente unos trípodes con capacidad de automoción. Si los trípodes son quizá la segunda evocación literaria de un caso de automatismo⁶⁰⁹, con las figuras de las sirvientas tendríamos la primera evocación conocida de un robot⁶¹⁰. Pigmalión usó su habilidad artística para satisfacer una fantasía privada sobre la mujer ideal. Decepcionado por las imperfecciones del sexo opuesto, Pigmalión creó a Galatea a partir de un bloque de mármol enamorándose después de ella y actuando como si fuera real hasta que Venus respondió a su plegaria dando vida a la estatua y eliminando, de hecho, el límite entre realidad e ilusión. Más tarde la mujer autómatas sería rescatada por el impulso romántico, gustoso de moverse entre los límites mismos de la realidad y la ilusión, lo real y lo delirante, lo racional y el mundo de las pesadillas. Ya en el siglo XVIII, se elaboraron complejos juguetes mecánicos que ponían en juego todo tipo de engranajes, muelles, palancas, etc. y que, por ese aspecto tan perfecto y a veces siniestro, levantaron la curiosidad de escritores como E. T. A. Hoffman quien creó a su afamada y siniestra *Olimpia*. En *Los Autómatas* (1814) Hoffmann consigue mediante unos artilugios mecánicos (que imitan perfectamente los movimientos humanos) sembrar los interrogantes sobre la vivificación de dichas criaturas y el automatismo de los hombres, subrayando la proximidad de la muerte. Con el paradigma de *Frankenstein* como autómatas masculino, comenzaría una cadena de representaciones automáticas predilectamente femenina, que sería representativa de la misoginia.

“En la literatura romántica de principios del siglo XIX, las figuras mecanizadas se convierten en dobles demoníacos del peligro y la muerte (los cuentos de Hoffmann son sólo los ejemplos más obvios). Además, una vez codificadas como demoníacas, se las ubica dentro del género femenino. De esta manera, la ambivalencia social respecto de las máquinas- que vacila entre una dominación soñada y la ansiedad por perder el control- se enlaza con una ambivalencia psíquica, que vacila entre el deseo y el temor respecto de la mujer”⁶¹¹.

608 Canto XVIII, v. 376.

609 La primera se encontraría en un canto anterior de la propia *Ilíada* (v. 749) y describe unas puertas automáticas (*autómatai pyloi*).

610 Casi tres años antes de que Karel Čapek utilizase por vez primera, en su obra de teatro *R. U. R.* (1920), el término *robot*, neologismo inventado entre él mismo y su hermano Joseph, escribe el profesor Domínguez, precisando que “robot es una palabra acuñada a partir de *robot*, que en checo designaba el trabajo obligatorio que el campesino tenía que hacer para su señor, (...) por otro lado se denominaba *robótika* al campesino que estaba sometido a la prestación de esos trabajos (...) es decir, el *robótika* era poco menos que un esclavo”.

611 FOSTER, H. *Belleza compulsiva*. Op. cit. p. 221.



El escribano y la clavecinista de Jacket-Droz. Museo de Neuchâtel. Suiza

Pilar Pedraza recoge y reflexiona sobre las mujeres artificiales, muñecas autómatas y replicantes en el cine y otras artes en *“Máquinas de Amar: secretos del cuerpo artificial”*. A través del mito de Pigmalión, creador de la mujer ideal, Pilar Pedraza pasa revista a las bellas y peligrosas autómatas antiguas y modernas, desde los ilustres autómatas de Neuchâtel y Monte-Carlo -como *El escribano* y *La clavecinista* que viven una vida enigmática escribiendo y tocando tras los cristales de sus vitrinas, que podemos apreciar en las imágenes mostradas, e investiga en qué grado de evolución se encuentra la mujer ideal y su reverso: la *mujer basura*, producto de la contaminación industrial y mediática. El ensayo se inaugura con la siguiente cita: “Hay una fantasía en nuestra cultura desde hace siglos: la de que el hombre creó a la mujer. Y otra aún más osada: la de que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres, con las que puede sustituir a éstas (...). Este libro (*Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*) trata de esa falacia, y de cómo a menudo toma formas seductoras o siniestras”⁶¹². Además del ensayo de Pilar Pedraza, el libro *“De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina”* editado por Fernando Broncano y David H. de la Fuente, recoge diversos estudios y reflexiones sobre la construcción de la mujer ideal en forma de autómata, que arranca con la Galatea de Pigmalión. Las mujeres de apariencia autómata han encarnado el deseo de dominación masculina y la ambivalencia derivada del temor ante su presumible sublevación. Además de constituir una de las representaciones fundamentales de la misoginia, el automatismo (la apariencia de autómata) encarna uno de los paradigmas de lo siniestro femenino. En la imagen de la película basada en Los cuentos de Hoffmann vemos la admiración que provoca Olimpia en sus creadores que se debaten por ella, y el consiguiente espanto que se producirá después ante su desmembración provocando la ruptura de la ilusión de realidad de Nataniel.

612 PEDRAZA, P. *Máquinas de amar, secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 19.



Fotograma de la película *The Tales of Hoffmann* (*Los cuentos de Hoffmann*) dirigida por Michael Powell y Emeric Pressburger en 1951, basada en la opereta de Jacques Offenbach.

Ya en el siglo XX y en pleno auge del maquinismo y del culto estético a la máquina, las estatuas y autómatas fueron sustituidas por creaciones tecnológicas como los robots, nacidos de la imaginación de los años 20, donde puede destacarse la novela R. U. R. de Karel Capek. En cine, la citada robot Futura de *Metrópolis* es la creación cinematográfica pionera de la mujer fatal concebida como figura sin alma o más bien perversa. El término “*androide*” fue mencionado por primera vez por Alberto Magno en 1270. Es la denominación que se le da a un robot antropomorfo que, además de imitar la apariencia humana, imita algunos aspectos de su conducta de manera autónoma. Etimológicamente “*androide*” se refiere a los robots humanoides de fisonomía masculina, a los robots de apariencia femenina se les llama ocasionalmente “*ginoides*”, principalmente en las obras de ciencia ficción, aunque en el lenguaje coloquial el término “*androide*” suele usarse para ambos casos. Fue popularizado por el autor francés Villiers en su novela de 1886 “*L'Ève future*” (La Eva Futura). Al estilo romántico, entre lo ideal y lo fantasmal, la historia narra el desamor del protagonista (Lord Ewald), que desesperado y al borde del suicidio, recurre a un amigo inventor (Edison) para que entre los dos puedan sustituir artificialmente a la mujer que no le ha correspondido. *Alicia*, bella pero moral e intelectualmente detestable para él, es sustituida por *Hadaly*, un autómata que iguala a su referente físicamente, bella como una Venus y además es un clon moral e intelectual de su amo. *Hadaly* se parece a *Olimpia* pero en esta historia, como *Galatea*, adquiere alma y autonomía, y esta presunta entidad acaba constituyendo una amenaza para el protagonista, temeroso de su rebelión, confuso de lo que es verdaderamente real o fruto de una ilusión. “*¿No me reconoces? Soy Hadaly...* -El estupor de lord Ewald da paso a una especie

de conmoción y a una terrible duda acerca de la posible o imposible entidad de Hadaly. Lord Ewald corrió finalmente hacia ella, la rodeó con los brazos y dijo:

“Fantasma, fantasma Hadaly. No tengo gran mérito por preferir tu temible maravilla a la huera, falaz y fastidiosa amiga que la suerte me deparó. (...) ¡Resuelvo encerrarme contigo ídolo tenebroso! [...] Ahora percibo que, puestas una al lado de la otra, es ella, la viviente, quien es un fantasma”⁶¹³.

La fascinación temida por la ciencia y la industrialización se equipara al deseo misógino de dominación, bañado de temor por su presunta ingobernabilidad. La historia narrada por Felisberto Hernández bajo el título “*Las Hortensias*” se nutre también de una ambientación romántica que desdibuja los límites entre lo deseado y lo temido, lo real y la ensoñación en los rincones de una mansión. Trata de cómo las autómatas que colecciona el matrimonio protagonista acaban siendo objeto de obsesión y de celos entre ambos, alimentando sus fantasías y sus más temibles pesadillas⁶¹⁴.

Podemos destacar la presencia de mujeres ideales y autómatas en las adaptaciones cinematográficas como *Los cuentos de Hoffmann* (Michael Powell y Emeric Pressburger, 1951), *Die Puppe* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1960), *El fantasma de la libertad* (Luis Buñuel, 1973), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), o *Batman* (Tim Burton, 1989) –entre otras- donde parece citarse la escena de *El hombre de la Arena* cuando Nataniel, al descubrir el verdadero carácter de Olimpia, se revela en plena disputa entre sus creadores gritando: *Hermosa muñequita de madera, baila... baila...!*» En la escena rodada en *Batman*, Jocker, que haría las veces de *El arenero*, arrastra a la impasible figura de Vicky (Olimpia) en un siniestro baile que comienza así: “¿Has bailado alguna vez con el diablo a la luz de la luna?”. El objeto mujer, convertido en un siniestro maniquí, cosificado y despojado de subjetividad, de voluntad y de capacidad de defensa, se construye y se destruye también en el cine de Buñuel (“*El fantasma de la libertad*”) y en películas como la de Bigas Luna “*Bilbao*” (1978) y en “*Tamaño natural*” (1973) de Berlanga⁶¹⁵. En la actualidad, en la serie televisiva “*Mentes criminales*” (título original “*Criminal Minds*”) dirigida por Anna Foerster, aborda en su decimoquinto capítulo de la segunda temporada el tema del “Valle inquietante”. La asesina, que padece un trastorno en la infancia, suministra a tres mujeres unos fármacos que impiden su movilidad, transfigurándolas en tres muñecas que fueron significativas en su infancia. Las tres mujeres secuestradas sufren por un determinado periodo una parálisis consciente, siendo reducidas a objetos, dominadas como muñecas. En la imagen, las tres mujeres-muñecas en la hora del té.

613 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., (1998) *La Eva futura* (1ª ed. 1886) Madrid: Valdemar, p. 280.

614 HERNÁNDEZ, F. (2009). *Las hortensias*. Argentina: El cuenco de Plata.

615 En PEDRAZA, P. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p.257.



Fotograma de la serie *Criminal Minds* (Mentes Criminales), Capítulo XV. 2ª temporada: *Valle Inquietante*.

En la imagen fija sucede que toda figura puede parecer un autómata, puesto que la imagen paraliza las figuras. No obstante, los recursos plásticos (forma, textura, luz etc.) icónicos y narrativos (miradas, expresiones, sugerencia de acciones) interactúan conjuntamente generando la impresión de ausencia de vitalidad, más allá de la congelación de toda imagen. Las figuras de apariencia autómata tienden a representarse hieráticas, distantes, a menudo frías por su cromatismo y expresión faciales. La frialdad y la claridad transmiten connotaciones sobre el futuro tecnológico y la deshumanización. El carácter siniestro que en mayor o menor medida consiguen transmitir, especialmente en las técnicas híbridas entre fotografía y pintura digital, se relaciona estrechamente con el concepto de *hiperrealidad*⁶¹⁶, en tanto que, en palabras de Baudrillard, la copia (imagen) o la figura presuntamente artificial vendría a sustituir al referente real. Esta noción ambigua entre lo falso y lo auténtico, la paradoja entre lo real-ficticio y lo ficticio que se tiene por real, se vincula de nuevo con la ambigüedad entre realidad y fantasía que destacaba Freud como paradigma de lo siniestro.

El concepto romántico del autómata que vacila entre la fascinación y el espanto se convierte en la actualidad en *ciborg* (denominación creada por las agencias espaciales para referirse al enriquecimiento tecnológico protector de los astronautas con vistas a misiones especialmente duras), es en el que se une lo inorgánico cibernético con la carne viva para configurar un ser híbrido⁶¹⁷. En la actualidad, con el desarrollo que ha supuesto la electrónica, los ordenadores, la biología etc. aparece una generación distinta de autómatas, con funciones más

616 BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

617 PEDRAZA, P. (2007). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Op. cit. p. 39.

especializadas -cerebros electrónicos o brazos mecánicos-, y con una mayor diversidad de formas, tanto en la ficción como en la realidad. El cyborg está presente en muchas creaciones artísticas, literarias y cinematográficas de las últimas décadas del siglo XX, y también en el llamado “posthumanismo”, nueva filosofía que augura para la humanidad una transformación profunda gracias a la fusión perfecta de la carne con la tecnología. Hay un feminismo donde podemos destacar a la teórica Donna Haraway⁶¹⁸ que enlaza con estas ideas: el “ciberfeminismo”, que ve en la tecnología un aliado para saltar a un estadio en el que, no siendo ya necesaria la reproducción biológica, se abolirán las diferencias que han mantenido en pugna a hombres y mujeres y no habrá géneros. Si la figura del autómatas es representativa de la misoginia especialmente desde el romanticismo, también el cyborg sería, según el ciberfeminismo, la contrarrespuesta a la desigualdad anterior. Como ejemplo, la imagen de Loretta Lux, responde a un soporte fotográfico posteriormente manipulado digitalmente. La textura es en principio análoga a una imagen tomada de la realidad, donde posteriormente se han eliminado impurezas. Carece también de claroscuros y contrastes tonales. Destaca el contraste entre el fondo vacío y plano y el vestido lleno de motivos decorativos minuciosos y su actitud estática, con rostro inexpresivo, contrapuesta a un fondo claro e inmaculado.

3.4.1.5.-1. COSIFICADAS

El surrealismo no cambió sustancialmente el panorama misógino que caracterizaba al arte y a las vanguardias artísticas de la modernidad. Por el contrario, el surrealismo escultórico fue en gran parte fabricante de muñecas y, sobre todo, de fetiches y fragmentos de cuerpos femeninos, reciclados más tarde por el Pop Art. Podemos destacar los autómatas y los maniqués de Man Ray y Hans Bellmer, entre otros. Pilar Pedraza sostiene que “Éste (el *Pop art*) convirtió a la máquina hembra y al maniquí blasfemo en mujer objeto, golosina, muñeca hinchable y mueble”⁶¹⁹. Hal Foster postula que el surrealismo, como las muñecas de Bellmer, parece estar comprometido con ese punto donde los opuestos se unen, con ese *punctum* de lo siniestro, de acuerdo con el concepto de Roland Barthes. Foster las describe como “imágenes que evocan un cuerpo erógeno y desmembrado a la vez, escenas que sugieren juegos inocentes y agresiones sadomasoquistas”⁶²⁰.

La obra de Hans Bellmer puede considerarse como paradigmática de la misoginia que subyace a estas creaciones monstruosamente cosificadas, por lo que nos ceñiremos a ella en este

618 HARAWAY, D. (1985). Un manifiesto cibernético: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. *Revista Socialist Review*.

619 PEDRAZA, P., *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 24.

620 FOSTER, H., Op. cit. p. 179.

apartado. Las autómatas y muñecas de Hans Bellmer fueron realizadas a base de madera, metal, pedazos de yeso y juntas esféricas. Fueron manipuladas de maneras extremas y fotografiadas en diferentes posiciones. “Die Puppe” contiene diez imágenes de la primera muñeca (1933-1934) y un conjunto de dieciocho fotografías fue publicado en Minotaure nº6 (invierno de 1934-1935) bajo el título “*Variations sur le montage d’une mineure articulée*” [Variaciones sobre el montaje de una menor articulada]⁶²¹. Esta publicación estimuló el uso de maniqués por parte de muchos otros surrealistas.

Las muñecas de Bellmer nacieron de su fascinación por el relato de Hoffmann y la muñeca *Olimpia*, de ahí que esté justificado destacar sus esculturas como paradigma de la representación misógina de la mujer-objeto o cosificada. Respecto a Bellmer y sus muñecas podemos ubicarlas, en parte, en relación a la pasividad de figuras pasivas y muertas y también con la idea gore de la amputación, del sadomasoquismo: el deseo de hacer con ellas cualquier cosa, que implicaría de nuevo dominación y temor ante la presunta rebelión del monstruo “víctima”. Es el objeto dominado, sometido, agredido que puede rebelarse como un fantasma amputado y abyecto contra su creador: de ahí su profunda ambivalencia y su creación como Otredad. Bajo estas líneas, en la izquierda se muestra una fotografía del autor con su muñeca, de modo que puede apreciarse el tamaño de la misma. En la imagen de la derecha, la muñeca ostenta unas proporciones deformadas donde los volúmenes abultados y redondeados casi se yuxtaponen. Se le otorga una importancia significativa a los atributos sexuales que casi ocultan su andrógino y retraído rostro. El carácter fetiche de estas muñecas se pone de relieve ante los elementos ornamentales como el lazo que destaca por su dimensión en esta fotografía.



Hans Bellmer. *Autorretrato con la muñeca*. 1934



Hans Bellmer. *Die Puppe*. 1935

621 Ibidem.

El ciclo completo de muñecas está compuesto de maniqués tridimensionales y alterables, pintados y ataviados de distintas maneras, dispuestos en cambiantes entornos. Con su intensiva dedicación a la escultura, Foster sostiene que Bellmer sublima el atractivo erótico que ejerce sobre él su prima Ursula, de quince años. Según Bellmer, estas variaciones producen una mezcla volátil de “alegría, exaltación y miedo”, una ambivalencia intensa que parece fetichista. Según ha sugerido Rosalind Krauss, cada versión nueva es una “construcción como desmembración” que implica tanto una castración (por la desconexión de las partes respecto del cuerpo) como una defensa fetichista frente a la misma (la manipulación de estas partes como sustitutos fálicos)⁶²².

La psicología entiende el objeto no como objeto en sí mismo, sino como sustituto de otra cosa. Winnicott aduce al respecto que el juguete es el primer símbolo que sustituye a la madre. Freud encontraría en el citado juego Fort-da un indicio de la ambivalencia responsable de contradecir su teoría primera del principio del placer. Parece evidente que las muñecas de Bellmer son objeto de proyección de innumerables fantasías sexuales, que se hacen “realidad” en la materialidad de la ficción artística. Las *Pupples* de Bellmer son, en palabras de Hal Foster “confusiones siniestras entre figuras animadas e inanimadas, intersecciones ambivalentes entre formas asociadas a la castración y a los fetiches, repeticiones compulsivas de escenas eróticas y traumáticas, difíciles entramados de sadismo y masoquismo, de deseo, disolución y muerte. Lo surreal y lo siniestro se cruzan en las muñecas de las maneras más difíciles y de-sublimatorias”⁶²³. Foster sostiene que la belleza convulsiva entremezcla el deleite y el espanto, la atracción y la repulsión: “En el surrealismo como en Kant, este placer negativo es representado a través de atributos femeninos: es una intuición de la pulsión de muerte, recibida por el sujeto patriarcal al mismo tiempo como una promesa de éxtasis y como una amenaza de extinción. La belleza convulsiva involucra al sujeto patriarcal en la imposibilidad de desenredar deseo y muerte”⁶²⁴. Podemos deducir, de acuerdo con la idea de Foster, que si detrás del fantasma de la mujer castradora que se castiga en las muñecas acecha la figura de un padre castrador, ello estaría sugerido por el hecho de que estuvieran inspirados en parte por el cuento de Hoffmann. Foster cita también a Freud, quien sostiene que las asociaciones de castración y fetichismo se reúnen alrededor de la muñeca *Olimpia*, pero detrás de ella acecha *Coppellius*, la figura del padre malvado. En general, en Freud, la amenaza de castración para el sujeto masculino puede estar representada por el cuerpo femenino, como sucede con la cabeza de Medusa, pero sólo está garantizada por la figura del padre⁶²⁵.

622 KRAUSS, R. (1985). *Corpus Delicti*, en *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. Washington y Nueva York: Abbeville. p.86.

623 FOSTER, H. Op. cit. p. 177.

624 Idem, p. 79.

625 BRUN, J., *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer* (Deseo y realidad en la obra de Hans Bellmer). Citado en FOSTER, H. Op. cit. p. 199.



Hans Bellmer. *Die Puppe*. 1938



M. Duchamp. *Etant donnés*. 1946-66

Como podemos apreciar en las esculturas de Bellmer, el cuerpo femenino es objeto de múltiples amputaciones y repeticiones de extremidades que provocan figuras imposibles y monstruosas: desafía el concepto de unicidad y confunde los límites entre realidad y ficción. En la fotografía sobre estas líneas, el cuerpo duplicado, carente de tronco y constituido por cuatro extremidades yace inerte sobre la hierba como un objeto insólito y abyecto: el erotismo que parece pretender la doble apertura de piernas, disponible además en su horizontalidad, se mezcla de terror fascinado ante el desafío estético que supone -frente a la normalidad de un cuerpo ordinario-, a la vez que nos puede posicionar éticamente frente a dicho abyecto ofrecimiento. La muñeca yace como una víctima inerte y físicamente monstruosa: constituye un desafío a lo real y a lo artificial, a la forma estandarizada del cuerpo para reivindicar un cuerpo informe que puede evocar la imagen de un insecto: (¿araña o mantis religiosa?). La disposición del cuerpo nos puede recordar al erotismo voyeurista que se desprende en la obra de Duchamp “*Etant Donnés*”, realizada casi una década más tarde, donde veíamos la disponibilidad de un cuerpo que yace sobre la vegetación y, como el de Bellmer, también carece de rostro. Con reminiscencias románticas por el paisaje otoñal, la imagen parece instar al deseo sublime tornándose perverso en su exposición brutal, ubicándonos en el punto de vista de un psicópata o un sádico *voyeur*. La oferta sexual perceptible en ambas representaciones parece instar a un deseo necrófilo, dada su apariencia inerte o inanimada como muertas o muñecas monstruosas, que parecen construidas sobre la base conceptual y estética de la ambivalencia. Vemos así que las figuras objeto se formulan como promesa erótica sadomasoquista y su ambivalencia radica en que el deseo aparece bañado de temores restrictivos: es la promesa del deseo monstruoso, la amenaza castradora y vengativa y las restricciones morales las que parecen fundamentar parte de los fantasmas de la misoginia.

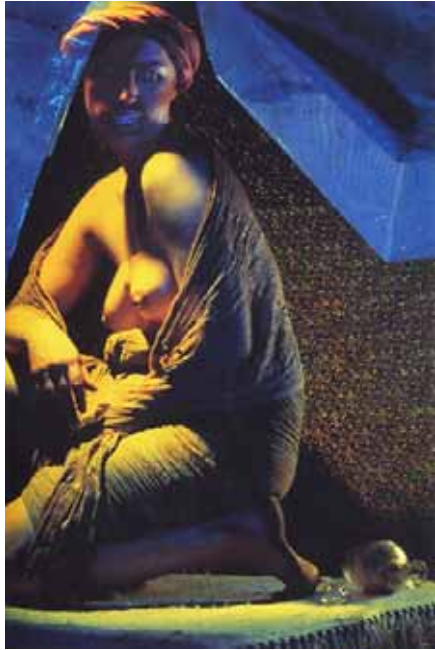


Hans Bellmer. *Die Puppe*. 1936



Hans Bellmer. *Die Puppe*. 1936

Observamos cómo las muñecas de Bellmer ostentan una exageración de volúmenes en sus atributos sexuales: los recursos de amputaciones, duplicaciones y desproporciones configuran cuerpos monstruosos que resultan al tiempo víctimas y presuntas agresoras. Esto se debe, en gran medida, a que se sugieren, a través de la puesta en escena y mediante interacción con otros elementos, actitudes contradictorias, exhibicionistas y ocultas, seductoras y simultáneamente retraídas. Atraen y repelen a un tiempo. Como ejemplo, la *Puppe* de la izquierda ha sido fotografiada al pie de una oscura escalera, pudiendo evocar cierta impresión de avance, que no se efectúa del todo, por una parte por la congelación de la imagen, por otro, por su aparente retraimiento debido a que oculta parcialmente el rostro tras la barandilla. En la imagen de la derecha, el cuerpo abyecto, con parte de la superficie de la cabeza carente de pelo y sin un brazo, se representa apoyada contra una pared, volviéndose tímidamente hacia el espectador, con una postura que pudiera calificarse de sensual. En la condición inerte de los maniqués se confronta el deseo de poder, de controlar totalmente a la mujer como objeto pasivo, y cierta repulsión ante ese mismo carácter inanimado. Deseamos, en este punto, anticipar que la creación femenina posterior dará a luz nuevos fantasmas femeninos, empleando estéticas siniestras y grotescas en parte como estrategia irónica para satirizar esta herencia misógina. Podemos destacar, entre otras, las representaciones abyectas de Cindy Sherman, como las que mostramos a continuación, a modo de comparativa con las fotografías de Bellmer:



Cindy Sherman. *Untitled # 146*. 1985



Cindy Sherman. *Untitled # 155*. 1985

Observamos cómo los cuerpos se representan a medio camino entre lo real y lo artificial, lo vivo e inerte, a través de sustituciones de fragmentos del cuerpo. Ella misma se autorretrata, a través de la transfiguración mediante diversas prótesis de plástico jugando a parecer víctima y monstruo. En la imagen de la izquierda, la luminosidad tenebrosa que incide sólo sobre el busto desnudo de la figura, relegando su rostro a la sombra, evoca su iniciativa temible, subrayada por el gesto de la boca y la mirada de reojo. En la fotografía de la derecha el cuerpo femenino desnudo, aparece ubicado sobre la hierba como en la primera imagen de Bellmer. En ésta adopta una postura de invitación sexual, ocultando su rostro entre la hojarasca, mostrando unas nalgas de plástico. En las imágenes mostradas vemos cómo a diferencia de los rostros impassibles y deshumanizados de Bellmer, las muñecas de Sherman ostentan en sus expresiones una vitalidad perversa, presuntamente vengativa.

Con el apartado de las mujeres cosificadas se acaba el recorrido por estas figuraciones temáticas de la misoginia, que abarcaban los temores supersticiosos con la brujería y la histeria; la ambivalencia sexual con las mujeres fatales y Lolitas, así como también con las muertas que implican temor espectral y deseo necrófilo; los terrores edípicos relacionados con las monstruosas castradoras; las creencias animistas sobre la animación de lo inorgánico con las autómatas y, por último, las cosificadas, que aúnan la temática del automatismo y el peligro sexual. Hemos visto cómo las mujeres han sido objeto de múltiples fantasías siniestras motivadas por distintos temores que se han manifestado visual y narrativamente. Lo que debe señalarse también es que, en todos ellos, la amenaza ambivalente se resuelve mediante su dominación y muerte. A continuación, abordaremos una nueva tipología de personajes siniestros referidos a sus roles familiares.

3.4.-2. FIGURAS VINCULADAS A ROLES FAMILIARES Y AL ENTORNO COTIDIANO

Habiendo concluido lo siniestro femenino de la narrativa popular, y de la iconografía de la misoginia, salimos ahora de la ficción para inmiscuirnos en el dominio de la cotidianidad, retratada en siniestras historias de la literatura posterior. Proponemos en este apartado una aproximación tipológica a los roles femeninos siniestros que se encuentran en el ámbito de la realidad familiar: en sus mansiones y salones, habitaciones y sótanos, a medio camino entre la realidad y la ensoñación, donde el interior puede parecer encantado y los personajes familiares adquieren una extraña significación.

Dada la extensión de la literatura que describe historias siniestras en el ámbito doméstico, subrayando allí la presencia de la feminidad, escogeremos determinadas referencias de novelas o relatos literarios que nos permitan determinar las cualidades inherentes a los tipos de personajes femeninos siniestros más significativos. Describiremos sus rasgos psicológicos y estéticos en imágenes provenientes de diversas adaptaciones cinematográficas, como proyección visual de esas historias narradas. Estableceremos relaciones entre los arquetipos descritos del imaginario popular con algunos de estos tipos de mayor actualidad. Ya habíamos deducido cómo detrás de lo siniestro afloran los deseos censurados y los temores esotéricos relacionados con la superstición: el poder desconocido que habita en lo esotérico del mundo es equiparable al poder desconocido que habita en el ser humano. Estos temores incrementan proporcionalmente a la familiaridad y verosimilitud de las situaciones y escenarios que los provocan. La sospecha de lo fantástico se inmiscuye en lo real instando así a la incertidumbre. Lo siniestro es efectivo sólo en el dominio de lo familiar o reconocible.

En relación a lo siniestro-femenino *cotidiano*, debemos resaltar que la feminidad ha padecido históricamente una mayor represión que el hombre, que no se limita a una represión individual sino que es, además, social. Esto implica que la mujer haya podido concebirse como un ser enigmático y que haya sido motivo de temas siniestros, especialmente vinculados al entorno familiar y cotidiano, puesto que es el escenario que ha habitado durante siglos.

Si lo siniestro es aquella amenaza que se camufla en lo cotidiano, entonces la feminidad siniestra se oculta tras los roles familiares y del entorno cercano. La madre, la esposa, la mujer embarazada, la hija, la hermana o compañera, la anciana, la criada o la vecina, se han representado en diversos casos, como potenciales figuras siniestras que ocultan un saber y presuntas intenciones.

TIPOLOGÍA DE FIGURAS FEMENINAS DEL ENTORNO FAMILIAR

- NIÑAS DEMONIO Y ADOLESCENTES PERVERSAS
- HERMANAS Y COMPAÑERAS: COMPLICIDAD- RIVALIDAD
- .ESPOSAS EN EL HOGAR: SERVIDUMBRE CONYUGAL
- NOVIAS Y ESPOSAS MUERTAS O RESUCITADAS
- MUJERES EMBARAZADAS: GESTANDO AL DEMONIO
- VÍRGENES SUICIDAS
- MADRES REPRESORAS Y REPRIMIDAS VENGATIVAS
- CRIADAS, VECINAS Y VIUDAS SOLITARIAS

3.4.2.-1. NIÑAS DEMONIO Y ADOLESCENTES PERVERSAS

Se ha dicho anteriormente que la concepción serena y segura de la familiaridad se perturba en lo siniestro. La amenaza se inscribe en el marco de acción de la vida cotidiana, de ahí que las figuras y roles familiares vengan cargados de extrañeza. La infancia ha sido tradicionalmente asociada a la inocencia y a la dulzura, pero dicha concepción se contradice en su representación siniestra. Algunos rasgos de perversidad latente se unen con la sugerencia de ciertos omnipoderes, de manera que las niñas pueden actuar de algún modo como brujas o como súbditas de alguna fuerza maligna, pero dicha fuerza queda oculta en un rostro bello, dulce e infantil. La paradoja respecto a la puesta en duda de la inocencia infantil, ha sido con toda probabilidad más destacada en la representación femenina, quizá porque haya sido asociada en mayor medida a cualidades sensibles y dóciles en la infancia, a diferencia de la tendencia a la agresividad que puede detectarse en los niños varones. Muy próximas a esta tendencia siniestra serían las figuras femeninas del autorretrato familiar de Franz Von Lenbach, donde destaca la perversidad latente de la mirada de la hija menor. Apreciamos también las expresiones desafiantes en ligero picado, de rasgos sutilmente deformados.



Izda.: Lewis Carroll. *Agnes Grace Weld as Little Red Riding Hood* (Agnes Grace Welds como Caperucita Roja). 1857. Dcha.: F. Von Lenbach. *Franz von Lenbach mit der Familie*. (Autorretrato con la familia). 1903.

La fotografía de Lewis Carroll es quizá un ejemplo paradigmático de la fusión entre la inocencia infantil y la sugerencia de la perversidad, en este caso felina, que late tras la mirada de la niña. Pero, a su vez, la dualidad indiferenciada nos remite al arquetipo de las heroínas populares (en este caso *Caperucita Roja*) que dábamos en denominar como figura *ánimus* puesto que, a diferencia de las princesas, poseen iniciativa y capacidad de acción. Debido quizá a esa fuerza femenina que la aleja de las princesas pasivas, se presiente la dualidad entre *Caperucita-Lobo*, *inocencia-perversidad*. Lo que es determinante en esa atribución de cualidades contradictorias

es especialmente la mirada, con el gesto inclinado de la cabeza en ligero picado, similar a la niña del retrato familiar. Parecen los ojos del propio lobo mirándonos desde la figura de una niña que se descubre misteriosa entre el follaje, amenazadora incluso sexualmente, con la cestita destapada, mostrando su contenido sugerentemente.

No es extraño que se tendiera en ciertas ocasiones a representar la feminidad infantil de manera enigmática y siniestra, especialmente en una época de fuerte represión como fue la época victoriana en el Reino Unido, contexto al que pertenece esta fotografía. La edad infantil era una época dorada e idealizada, y la fuerte represión padecida volvía a las niñas un blanco significativo en la proyección de deseos reprimidos, en ocasiones representadas de manera sensual, a veces rozando lo fantasmagórico. En este caso concreto, lo siniestro de esta Caperucita se debe a la presumible perversidad que se vislumbra tras esa fisonomía inocente.

La iconografía de la feminidad siniestra infantil ha sido especialmente relevante en el ámbito del cine, como hemos anticipado en líneas anteriores. No nos detendremos a analizar cada referencia, sino a destacar aquellos detalles delatores de dicha ambigüedad entre inocencia y perversidad. La apariencia de estas niñas siniestras suele responder a una belleza aria, de pelo rubio, que tiene connotaciones de pureza, de manera que se relaciona con el arquetipo de princesas populares caracterizadas por la inocencia, la castidad y la ingenuidad. Rostros bellos de facciones simétricas pero que ostentan una cierta dualidad: pueden sugerir una mirada amable y paradójicamente, una perversa. La ambigüedad de dichas niñas incrementa con la recurrencia a indumentarias victorianas, cargadas de ornamentos, o con ropa íntima o de cama, sugiriendo sutilmente su carácter sensual. Tendrían algo de las Lolitas, pareciendo seguras de su condición diferencial, conscientes de su poder de seducción. De ahí que podamos apreciar miradas de recelo de reojo junto a una ligera sonrisa, como puede comprobarse en el fotograma del cortometraje *Toby Dammit* de Federico Fellini (1968) inspirado en Edgar Allan Poe⁶²⁶. Toby es el fantasmal protagonista de la historia, al estilo de los personajes atormentados de Poe, para quien esta niña pícara encarna el diablo, y siente por ella una profunda atracción. El carácter cariñoso tradicionalmente asociado a las niñas se pervierte, dejando de ser vulnerables, para adquirir caracteres carentes de emoción y de sensibilidad, como podemos apreciar en la imagen de la película “La mala semilla” de Meryn LeRoy. Este es un claro ejemplo de un monstruo apolíneo que adquiere la apariencia de una niña bella, de facciones angelicales, que sin embargo es perversa. Uno de los indicadores de su monstruosidad apolínea es la mirada en el vacío que señala su carencia emocional y que paradójicamente se opone al gesto de acariciar la cara de la mujer.

626 *Toby Dammit* es el tercer episodio de la película *Tres pasos en el delirio* (También llamada *Historias extraordinarias*), de 1968, donde tres directores fueron reunidos para homenajear a Edgar Allan Poe: *Metzengerstein* de Roger Vadim; *William Wilson* de Louis Malle y *Toby Dammit* de Federico Fellini, inspirado en el relato de Poe “No os apostéis la cabeza con el diablo”.



Izda.: Fotograma de *The Bad Seed* (La mala semilla), dirigida por Mervyn LeRoy en EEUU, en 1956. Dcha.: Fotograma de *Toby Dammit*, dirigida por Federico Fellini en Italia, en 1968.

La figura infantil femenina ha sido también fuente de incertidumbre en torno a su carácter real o sobrenatural. En el caso del vampirismo, se proyecta sobre la figura cierta empatía por ser víctima de una conversión, y también por la crudeza de tal estado caníbal. Pero la sugerencia siniestra que emana de ella responde a la misma razón que las niñas anteriormente descritas. Entre las niñas angelicales pero endemoniadas o vampíricas del imaginario artístico, una de las últimas adaptaciones cinematográfica es “Déjame entrar”, dirigida por Tomas Alfredson, cuyo título en la versión original sueca es “Låt den rätte komma in” de 2008. La película ostenta una estética fría, azulada y realista de manera que la extraña vecina del protagonista resulta ser vampira, sin embargo dicha naturaleza es representada con apariencia verosímil, y la trama estriba en la ambivalencia de sentimientos que la extrañeza de *Eli* (la niña) suscita en su amigo y vecino, junto al extrañamiento del espectador ante los hechos que se van aconteciendo.

La caracterización de esta niña-vampiro actual no es de rasgos arios, como hemos visto en representaciones anteriores. A pesar de que la niña vive en un ambiente frío y hostil de una ciudad sueca, su fisionomía es latina, cálida, morena, de ojos negros y abiertos. Ese contraste enfatiza dicha inversión enfatiza la extrañeza de la relación con su amigo, rubio, de tez pálida, mirada fría, en definitiva, un niño también en cierta manera enigmático, de pocos amigos.

Entre otras referencias cinematográficas en las que se halla representado este rol de niña “mala” podríamos citar “Mandrágora” dirigida en Alemania, en 1927 por Henrik Galeen. En esta película, un médico insemina a una prostituta con el semen de un delincuente para engendrar a una niña que será la encarnación del mal. Otras referencias cinematográficas de niñas siniestras podemos encontrarlas en *The Ring*⁶²⁷, *Ruby*⁶²⁸, *La muchacha del sendero*⁶²⁹, *Dolls*⁶³⁰, *Embryo*⁶³¹ o *Las diabólicas*⁶³².

627 *The Ring*, dirigida por Gore Verbinski en EE.UU., en 2002.

628 *Ruby*, dirigida por Curtis Harrington en EE.UU., en 1977.

629 *La muchacha del sendero*, dirigida por Nivolas Gessner en EE.UU., en 1976.

630 *Dolls*, dirigida por Stuart Gordon en EE.UU., en 1987.

631 *Embryo*, dirigida por Ralph Nelson en EE.UU., en 1976.

3.4.2.-2. HERMANAS Y COMPAÑERAS: COMPLICIDAD- RIVALIDAD

Las relaciones de complicidad y rivalidad entre mujeres jóvenes del imaginario artístico y cinematográfico tienen un antecedente paradigmático en el folklore y los cuentos populares en *La Cenicienta*, como ya hemos descrito con anterioridad. La crueldad y la envidia son, según Freud, sentimientos comunes a los niños y son los afectos que oponen a la buena Cenicienta de sus pérfidas hermanastras. Esta dualidad entre la buena Cenicienta y las hermanastras se manifiesta como extrapolación de las dimensiones psíquicas y éticas del bien y el deber, y el deseo (los sentimientos egoístas). Estas historias de enfrentamientos rivales ayudan a la maduración de los niños y niñas, como ya dedujera Bettelheim, pues contribuyen a superar los sentimientos primarios ambivalentes y a reforzar la esfera del superyó. No obstante, estos impulsos son inherentes al ser humano, por lo que pueden manifestarse a cualquier edad, especialmente cuando las barreras de la censura están debilitadas, por la vejez y por la amenaza de demencia. Un ejemplo significativo de este tema es “¿Qué fue de Baby Jane?” (*Whatever happened to Baby Jane*), dirigida por Robert Aldrich en 1962.



What Ever happened to Baby Jane?, (*¿Qué fue de Baby Jane?*), dirigida por Robert Aldrich en EEUU, en 1962.

Las hermanas Jane y Blanche Hudson fueron ambas estrellas infantiles de Hollywood, pero sus carreras siguieron trayectorias muy distintas. Mientras que Jane gozó de la fama siendo la niña “Baby Jane”, al crecer fue olvidada por el público. Sin embargo, Blanche se convirtió en una actriz de éxito. Tras un misterioso accidente de coche -en el que se sospecha que pudo haber sido su hermana Jane la causante-, Blanche queda postrada en una silla de ruedas al cuidado

632 *Las diabólicas*, dirigida por L.H. Clouzot en Francia, en 1955.

de su hermana Jane que disfruta atormentándola. La tensión de la trama irá aumentando conforme avanza la película. Uno de los factores significativos potenciadores de lo siniestro es que la temática de la rivalidad entre hermanas se aproxima a su representación en el estadio infantil al abordarse en la tercera edad. La envidia por el éxito se refleja en una edad desamparada por la amenaza de la demencia, el deterioro y una mayor proximidad con la muerte, etapa que paradójicamente parece constituir reflejo o una mayor similitud con los impulsos perversos del primer estadio infantil.



Izda. Fotograma de *Single White Female* (Mujer blanca soltera busca), dirigida por Barbet Schroeder en EE.UU. en 1992. Dcha. Fotograma de *The dark mirror*, dirigida por Robert Siodmak en EE.UU. en 1946.

Otro ejemplo marcadamente siniestro de la relación de rivalidad entre compañeras se muestra en la película “Mujer blanca soltera busca”. En esta película, una ejecutiva de Nueva York pone un anuncio en el periódico buscando a alguien para compartir piso tras haber echado a su infiel novio. La nueva inquilina intenta suplantar la identidad de su compañera, proceso que conlleva una serie de acciones y tramas siniestras, donde la amenaza está instalada en el hogar, y se mezcla con la temática del Otro como doble en forma de amiga y compañera de piso. En contraposición a la relación de rivalidad, como ejemplo de complicidad, podemos señalar el *Doppelgänger* femenino y cómplice en *The dark mirror* (1946) dirigida por Robert Siodmak y basada en la novela de Vladimir Pozner. Es un thriller policial psicológico sobre el tema de dos gemelas idénticas: Terry y Ruth. Tras un homicidio en el que las gemelas se ven implicadas, los testigos comprueban con estupor cómo no son capaces de diferenciar a una de la otra. Las gemelas mientras tanto juegan al desconcierto con el Inspector, quien se ve maniatado ya que según las leyes estadounidenses esta situación las hace inmunes a cualquier acusación que no esté basada en pruebas indudables contra una de ellas en concreto, lo que motivará una investigación más psicológica que policiaca. En contraposición a estas siniestras hermanas, la película Tú a Boston y yo a California nos ofrece una versión dulcificada de esta complicidad, en una afamada historia que tiene como fin restaurar la familia. Para terminar, podríamos citar otras referencias que abordan las relaciones de siniestra complicidad entre hermanas y compañeras como, por ejemplo, la película “Hermanas”, (Sisters) dirigida por Brian de Palma en EE.UU. en 1973. Esta temática también nutre la creación plástica, como veremos en el posterior capítulo analítico, especialmente en la obra fotográfica de Anna Gaskell.

3.4.2.-3. ESPOSAS EN EL HOGAR: SERVIDUMBRE CONYUGAL

Una de las primeras evocaciones de un robot lo encontramos en un pasaje de la *Ilíada*⁶³³. Ahí se refiere Homero a unas figuras femeninas forjadas en su fragua como servicio doméstico por su capacidad de automoción. El mito de Pígalión y Galatea, anteriormente citado, desvela el empeño del hombre por crear a la mujer perfecta para disponer de ella enteramente, para lo cual debía carecer de vitalidad. Son numerosos los mitos y fantasías en torno a la dominación de la feminidad y su confinamiento en los límites del escenario doméstico, que de ningún modo han permanecido sólo en el dominio de la ficción. La institución del matrimonio se ha considerado para la historia de las mujeres, en gran medida y como explicaba Simone de Beauvoir, muchas veces como su única vía de subsistencia, que conllevaba también su pérdida de libertad. La literatura mantiene vivas multitud de historias en las que la independencia y libertad de las mujeres termina en el momento en que son entregadas en matrimonio para desempeñar el cometido de la maternidad. Son especialmente significativas las aportaciones de las novelas victorianas de las hermanas Brönte o Virginia Wolf, entre otras, que expresan estas y otras inquietudes que acuciaban a las mujeres de aquellas generaciones que vivieron en una sociedad marcadamente represora y desigual. *Jane Eyre* puede considerarse una de las historias paradigmáticas en las que se retrata con heroicidad el empeño de la protagonista por labrarse su propio destino individual, lo que trae consigo una vida sumida en obstáculos.

El camino opuesto, el de la resignación a aceptar una vida subordinada a la las atenciones del matrimonio (impuesto) ha sido, especialmente antaño, equiparada a una forma de esclavitud en el ámbito familiar. La fantasía de dominación masculina que ha dado vida a las mujeres máquina o autómatas, que hemos podido esclarecer en las figuras de la misoginia, lleva implícita una contrapartida: el deseo fascinado hacia ellas aparece bañado de temor ante su presumible sublevación. Las figuras inertes y robotizadas del imaginario de la misoginia atraen y repelen a un tiempo. La sospecha de su presumible rebelión, unida a la promesa de dominación (y disposición sexual) las convierte en figuras siniestras: ambivalentes y limítrofes entre lo vivo y lo inerte, lo humano (sensible) y lo inhumano (insensible), lo atractivo y temible o siniestro. Este temor ha sido manifestado a través del automatismo de las mujeres, que nos retrotrae a las figuras a las que se refiere Homero, como siniestras autómatas del hogar.

Un ejemplo actual donde se rescata esta sumisión en el hogar lo encontramos en la película “Las mujeres perfectas”, basada en la novela de Ira Levin⁶³⁴, que ha sido llevada a la pantalla cinematográfica en dos ocasiones: la primera, en 1975 dirigida por William Goldman y la

633 Canto XVIII, v. 376

634 LEVIN, I. (1995). *Las poseídas de Stepford*. Barcelona: Plaza & Janés.

segunda, en 2004, bajo la dirección de Franz Oz. La historia narra cómo un matrimonio descubre que las mujeres de la ciudad de Stepford, todas ellas muy eficientes y perfectas amas de casas, no son sino robots. La subordinación de las esposas a sus maridos se proyecta en forma de una esclavitud inducida por parte de éstos, que inventan el modo de robotizarlas, indignados ante el éxito profesional de sus cónyuges. Éstos sienten que han sido relegados a un segundo plano, eclipsados por las carreras de sus mujeres y desean recuperar el ideal de esposa y ama de casa, dedicado exclusivamente a las labores del hogar y a los cuidados de la familia. Los primeros indicios de que algo extraño pasa en la familiaridad del vecindario, radica en las extrañas actitudes coordinadas y simétricas de las mujeres y en sus extravagantes atuendos para insignificantes situaciones como podemos apreciar en la fotografía bajo estas líneas. El comportamiento sincronizado de las mujeres viene ligado a otros desvíos de su naturalidad como, por ejemplo, rígidas posturas y sonrisas artificiosas en combinación con miradas ausentes que denotan su falta de emociones, como puede apreciarse en el fotograma de la adaptación protagonizada por Nicole Kidman.



Fotograma de *The Stepford Wives* (Las esposas de Stepford), dirigida por Bryan Forbes en EE.UU., en 1975.

Puede establecerse una vinculación temática con la serie de televisión *Mujeres desesperadas*⁶³⁵, que narra las vivencias de un grupo de mujeres vecinas y amas de casa de un barrio acomodado de EE.UU. De forma similar a las mujeres de Stepford, parecen representar el estereotipo de la mujer perfecta, preocupada por las apariencias como su aspecto joven, el *brunch* de los domingos o el “qué dirán”, y por sobresalir en todo aspecto que evidencie su

635 *Mujeres desesperadas* (Desperate Wives). Mark Cherry. Estudios ABC y Cherry Productions. 2004-2012

éxito personal, de acuerdo al *american way of life* o “sueño americano”. Sin embargo, se proyecta una doble cara turbia en esta pretensión, pues todas ellas esconden secretos y fracasos que conciernen a las relaciones humanas. La serie comienza con el suicidio de una de las vecinas, dato que anticipa el contenido siniestro latente en la serie, que transmite en la misma medida que dosis de comedia y humor satírico. El extrañamiento siniestro de lo familiar lo encontramos sólo de puertas para adentro: se concentra en la paradoja que entraña la pretensión de una vida “perfectamente” femenina, (que es lo que a toda costa se persigue incluso rivalizando entre sí), pero tras la que acechan constantes conflictos afectivos reprimidos o secretos como, por ejemplo, sospechas de infidelidad, problemas con alcohol, falta de comunicación con los hijos o no encontrar una pareja. Conforme estos secretos se ocultan, se alimenta lo siniestro latente, pero manteniendo el tono tragicómico. No queda claro hasta qué punto el adjetivo “desesperadas” obedece a una crítica irónica respecto a este rol de perfecta esposa y madre pero, puede pensarse que el hecho de que sus pretendidas aspiraciones se desmoronen parece señalar la artificialidad de dicho estereotipo y las consecuencias que puede acarrear en un plano más profundo que las apariencias. Merece apuntarse también que el término inglés no es *women* sino *housewives* que, a diferencia del castellano “mujeres”, especifica “amas de casa”.



Fotograma de *The Stepford wives* (Las mujeres perfectas), Franz Oz. EE.UU. 2004.



Imagen de “Mujeres desesperadas”.

En el capítulo 4 veremos cómo esta temática del automatismo femenino en el dominio del hogar familiar es representado también en las imágenes artísticas, especialmente fotográficas, por algunos artistas que trasladan ese empeño por la perfección y el orden estrictos, a través de una estética hiperrealista. Podemos citar, como ejemplo, imágenes y cortometrajes como los creados por Erwin Olaf, así como también las obras de Loretta Lux, Gregory Crewdson o Miles Aldridge, entre otros.

3.4.2.-4. NOVIAS Y ESPOSAS MUERTAS O RESUCITADAS

En el apartado anterior de las figuras de la misoginia hemos puesto de relieve la fascinación que ha ejercido el cadáver femenino dentro de los márgenes de la representación artística, tanto literaria como cinematográfica y plástica. Señalábamos, citando a Pilar Pedraza y Elisabeth Bronfen especialmente, y vinculando la teoría del tabú de Freud con la de Todorov sobre los motivos de la literatura fantástica, que la muerte de la mujer produce esa ambivalencia en la ficción porque, por un lado, la distancia que oficia la representación permite la sublimación de esos deseos ocultos que nacerían de una pulsión necrófila. Por otro lado, porque la muerte no sería, según la idea de Kristeva, más que una segunda abyección, de un género que ya es representado como un Otro para el espectador masculino general. Pilar Pedraza estudia las figuraciones de la amada muerta en su citado ensayo “Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine” donde aborda el estudio de distintas temáticas extrayendo ejemplos de literatura y de cine, entre las que se destacan las muertas de los cuentos de Edgar Allan Poe. En palabras de la citada autora,

“La Muerta es en realidad inmortal y está plena de una vida siniestra que bulle en la cripta y se desborda. Su desmayo definitivo en brazos del amante sirve de metáfora de la guerra de los géneros y de la gran derrota del género femenino”⁶³⁶.

Entre los múltiples ejemplos que se recogen en el ensayo, podemos citar a Goethe, quien recogió dicho tema en su balada *La novia de Corinto*, el propio Hoffmann en el relato breve de *Vampirismo*⁶³⁷ y Von Kleist en el poema *Lamia*. Aunque quizá uno de los más conocidos exponentes de la novia muerta sean *Carmilla* (1872) de J. Sheridan Le Fanu⁶³⁸ y *La muerta enamorada* (1836) de Théophile Gautier, donde Romualdo -el sacerdote- se enamora de la muerta Clarimonda viviendo cada noche una aventura pasional con ella, en el limbo entre la razón y la enajenación, el sueño y la vigilia, el pecado y el deber moral. Estos relatos parecen haber sido inspirados en *Vampirismo* de E.T.A. Hoffmann, cuyo protagonista, tras tocar a una muerta viviente, experimenta sensaciones similares a las que se despiertan en Nataniel:

“Tomó la mano de la Baronesa pero la respiración y el habla se le cortaron, al tiempo que un frío enorme le recorría el cuerpo. Sintió que su mano era apresada por unos dedos rígidos, helados como la muerte, y le pareció como si la enorme y huesuda figura de la

636 PEDRAZA, P., *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Op. cit. p. 25.

637 *Vampirismo* forma parte de los Cuentos de los hermanos de San Serapio de Hoffmann. Cuentos 2. Alianza editorial, edición de Carmen Bravo Villasante, Madrid, p. 90.

638 PEDRAZA, P., *La bella, enigma y pesadilla*, Op. cit. p. 138 y ss.

Baronesa-que le contemplaba con ojos sin visión-estuviese envuelta en la espantosa vestimenta de un cadáver”⁶³⁹

En la obra de Edgar Allan Poe es constante el tema romántico del amor necrófilo hacia la esposa muerta: algo en ellas es desconocido, inmaculado e insondable como en *Berenice*, *Morella*, *Eleonora*, *Ligeia* y la misteriosa mujer del retrato oval y, especialmente, en *La caída de la casa Usher* que Pilar Pedraza analiza en relación a la representación de la mujer muerta en “Sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine”⁶⁴⁰. Entre los temas que se encuentran en su obra destaca la mujer muerta, la *revenante* o la resucitada, la mujer del cuadro, el entierro prematuro etc. En *La caída de la casa Usher*, el narrador llega una noche a la casa Usher, llamado por su amigo Roderick Usher quien le pide, aquejado por una enfermedad, que lo acompañe durante un tiempo. Roderick tiene una hermana que está gravemente enferma y muere unos días después de que el narrador llegue a la casa y los dos amigos, en lugar de enterrarla, colocan el cuerpo en uno de los sótanos. Transcurren algunos días; durante una noche de tormenta, ambos se encuentran en una habitación en la que el narrador está leyendo en voz alta una antigua historia de caballería. Los sonidos descritos parecen entremezclarse con los ruidos que provienen de la casa. Por fin, Roderich Usher se pone de pie, y dice: “¡La enterramos viva!”. En ese instante, la puerta se abre y aparece la hermana en el umbral. Roderick y su hermana se abrazan y caen muertos. El narrador huye de la casa, justo a tiempo para verla desmoronarse⁶⁴¹. La caída de la casa Usher fue llevada al cine por Jean Epstein en 1928. En *Ligeia* (1838), una mujer de extraña belleza muere de imprevistas causas. Su marido, desesperado, se casa con otra mujer, la cual enferma, y estando a punto de morir parece recobrar vida. Sin embargo, en palabras del narrador: “Estos son los grandes ojos, los ojos negros, los extraños ojos de mi perdido amor, ¡Los de Lady Ligeia!”. Ligeia, como una vampira, ha tomado posesión que era el cuerpo de Rowena, la segunda esposa. Ligeia, como otras muchas muertas románticas parece proyección del sadismo y la necrofilia, y es antecedente de las muertas de Hitchcock como *Rebecca* y *Madeleine* de “*Vértigo*” -que hace un guiño a la *Madeleine* de Poe- así como otras muertas de Buñuel como, por ejemplo “*Viridiana*” o *Catalina*, en su adaptación de *Cumbres Borrascosas* titulada “*Abismos de pasión*”. En las imágenes siguientes, se muestran dos amadas muertas de “*La tumba de Ligeia*” y de “*Viridiana*”. En la primera apreciamos el cuerpo de la mujer, que cuelga ingrávido de los brazos de su enamorado. Es una imagen ampliamente repetida por el cine. En la imagen de *Viridiana*, su bello perfil y la intensidad con la que es abrazado el cuerpo inerte, evidencian su erotismo y el deseo necrófilo que despierta en Don Jaime. La temática romántica de la muerte femenina como recreo y goce es rescatada entre otros artistas y directores actuales de cine como Tim Burton, que integra a su siniestro mundo de dibujos de animación a la “*Novia Cadáver*” (2005).

639 PEDRAZA, P., *Máquinas de Amar. Secretos del cuerpo artificial*. Op. cit. p. 78

640 NAVARRO, A. J., (2009) VV.AA. *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid: Valdemar.

641 POE, E. A. (2009) *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.



Fotograma de *La tumba de Ligeia*, dirigida por Robert Corman en EE.UU., en 1964.



Fotograma de *Viridiana*. Dirigida por Luis Buñuel en España, en 1961.

3.4.2.-5. MUJERES EMBARAZADAS: GESTANDO AL DEMONIO

Robert Muchembled expone en *Historia del Diablo*⁶⁴² cómo hasta mediados del siglo XVII existía la creencia masculina en la capacidad de las mujeres de engendrar monstruos, lo que hacía temer también las relaciones sexuales, especialmente durante la menstruación y, sobre todo, cuando escapaban a la función de reproducción, creyendo que el deseo sexual desmedido podía acarrear la gestación de monstruos. La ambivalencia ante el sexo se multiplicaría ante el temor de dar a luz, o el miedo a la maternidad: a ese monstruo que se está gestando en el interior del cuerpo de la mujer. J.M. G. Cortés sostiene en *Orden y Caos* que cada vez que contemplamos formas monstruosas, nos definimos como aquel que hubiera podido nacer con dicha apariencia. No sólo hubiéramos podido haber venido al mundo como monstruos, sino que “cada vez que nace un niño, un monstruo potencial está en camino”. La película de Roman Polanski *La semilla del diablo* (1968) podría constituir un ejemplo paradigmático de esta amenaza que proviene del vientre de la mujer. De este temor ancestral a la procreación de seres de aspecto monstruoso deriva posiblemente la representación artística de madres que engendran seres sobrenaturales, a veces monstruosos no sólo por su fisionomía, sino por su fealdad interior. En esta figura-tipo parece presentárenos una contrafigura de la Virgen María, responsable de traer al mundo al demonio. La concepción inmaculada que caracteriza a María no se representa en la encarnación del demonio, cuyo embarazo y parto dolorosos señalan la llegada del mal.

Como ejemplo, en la novela de Ira Levin “La semilla del diablo”, dirigida después por Roman Polanski, el diablo está aún por venir al mundo y los implicados en ello están camuflados en la aparente cotidianeidad. De hecho, viven al otro lado de la puerta de la vivienda de la pareja protagonista. Son los estafalarios vecinos, cuyo comportamiento va extrañándose conforme avanza la película. Son los encargados de elegir a la protagonista como vehículo para dar a luz a la criatura. El aspecto de la mujer va enfermando, y comienza a temer a la pareja vecina que poco a poco ha ido implicándose en sus vidas. El siniestro proceso del embarazo invita al espectador a dudar de si lo sobrenatural está inmerso en la cotidianeidad de la narración, o si se trata únicamente de los fantasmas de la mujer embarazada, que parecen haberse apoderado de su imaginación. En la imagen de la página 356 se muestra un fotograma de la película donde aparece encogida, manifestando su dolor, iluminada lateralmente por un haz de luz azulada que proviene de la televisión, como un umbral de luz tenue y fría que puede remitir a la anunciación, emparejándose por contraste por su iluminación tenue y ambientación lúgubre. El carácter siniestro de la película se concentra precisamente en la ocultación de lo temido y sospechado, en la presunción de que lo fantaseado (como el

642 MUCHEMBLE, R., (2004) *Historia del diablo*. Madrid: Cátedra. p. 112

momento en que se engendra el cuerpo de ella) pueda esconderse en lo real; que, en efecto, una de las puertas de la casa pueda comunicar con *el otro lado*: el infierno instalado en la vivienda contigua, y su propio marido, como un *Fausto* implicado en tal pesadilla de apariencia verosímil.

David Lynch, en *Eraserhead* (Cabeza Borradora) sugiere la capacidad femenina de engendrar monstruos abyectos como el bebé al que la joven pareja se preocupa por sacar adelante en la atmósfera sórdida y oscura de una ciudad decadente. Dicho engendro nos revela una cabeza que parece aún un embrión. Su cuerpo, viscoso e informe, es una masa envuelta en vendajes. No posee extremidades ni parece humano, sino fruto de la imaginación más perversa: su boca es un siniestro abismo que chilla sin cesar con sonidos chirriantes, enfrentándonos con su perturbadora alteridad. En la imagen que se muestra en la página siguiente, la mujer, con aspecto infatigado parece retraerse de su hijo, sentándose a una notable distancia frente a él, mirándolo con gesto temeroso. Éste parece despertar en ella sentimientos ambivalentes. La escena es extraña debido también a la precariedad de la habitación, de escasos y viejos muebles y paredes de hormigón. Destacan la fachada de ladrillos tras la ventana, que intensifican el carácter opresivo de la estancia. La ambientación lúgubre, se debe especialmente al claroscuro, que ilumina las figuras y proyecta una sombra recta y oblicua que une a la madre con el hijo.

En *El pueblo de los Malditos* (*The Village of the Damned*) dirigida por Wolf Rilla en 1960, dos meses después del “tiempo muerto” en que todos los habitantes de la aldea quedan inconscientes, todas las mujeres y las niñas que se encontraban en la zona afectada descubren que están embarazadas, provocando diversidad de acusaciones de infidelidad. Las acusaciones se desvanecen al descubrir la naturaleza extraordinaria de los embarazos, ya que todas las mujeres dan a luz el mismo día, y todos los niños tienen el mismo aspecto: cabello rubio casi cano y luminosos ojos. Los niños crecen después a una velocidad que cuadriplica el desarrollo normal de crecimiento, se comportan como un grupo de adultos, pero carecen de conciencia y afecto, a modo de agrupación de autómatas. En lugar de eso, ostentan una siniestra frialdad emocional, a la vez que poderes telequinéticos. De alguna forma, estos seres, nacidos del vientre maldito, son la encarnación plural del mal. Otro ejemplo de mayor actualidad donde se engendra a un ser maligno o sobrenatural reaparece en la penúltima película de la saga “Crepúsculo” (*Amanecer*, 2011), donde *Bella*, la protagonista, abandona su vida terrenal por amor al vampiro, con quien tendrá una hija que será, por consiguiente, mitad humana y mitad vampiro. Bella es descrita como una belleza romántica, con todos los atributos de la época: languidez, aura enigmática y mirada ausente. El amor que les une culmina en dar a luz a dicha criatura que parece describir a Bella como una reencarnación de la Virgen que queda libre de pecado por haberse casado anteriormente, y por haberlo hecho por amor verdadero. El amor se vuelve sublime y peligroso, en los linderos del sueño y la amenaza de muerte, lo que consigue atraer al público adolescente. Podemos señalar que en la película subyace como destino en

Bella el amor y la maternidad, que conlleva rechazar una vida terrenal y un destino propio, ajeno a la figura masculina.



Fotograma de *Rosemary's Baby* (La semilla del diablo), dirigida por Roman Polanski en EEUU, en 1968.



Fotograma de *Eraserhead* (Cabeza borradora), dirigida por David Lynch en EEUU, en 1977.

3.4.2.-7. MADRES REPRESORAS Y REPRIMIDAS VENGATIVAS

A propósito de la rivalidad edípica, exponíamos cómo a decir de Freud se produce una debilitación de los lazos amorosos hacia la madre por haberla traído al mundo sin pene, trocándose así el amor en hostilidad. La hostilidad en la niña hacia su madre no es una consecuencia implícita del complejo edípico, sino que se origina en el complejo de castración. Freud describe la existencia de una rivalidad entre madre e hija que se gesta desde un “tiempo primordial”, alegando que es la madre quien inhibe o pone en suspenso la sexualidad de la hija, y lo hace porque la madre posee poderosas motivaciones inconscientes originadas desde su infancia. Esto no sólo sería aceptado socialmente, sino que tendería a transmitirse de generación en generación.

Con toda probabilidad haya multitud de narraciones que hayan abordado el tema de la madre represora y su lucha contra las preadolescentes de deseo incipiente, que han de reprimir su atracción por el sexo y lo amenazante. Nos remitiremos a una de las novelas más significativas en torno a este tema, titulada “Carrie”, escrita por Stephen King en 1974 y llevada al cine por Brian de Palma en 1976.



Imagen portada y fotograma de *Carrie*, dirigida por Brian de Palma en EE.UU., en 1976.

Carrie es una niña que vive únicamente con su madre, una mujer recta, nada permisiva y ultra religiosa. Los compañeros de la escuela excluyen a Carrie de sus actividades y círculos amistosos. Un día hace un intento de integrarse con motivo de un baile de final de curso, pero su madre le prohíbe acudir, y Carrie termina transgrediendo la norma impuesta por su madre, a modo de Caperucita. Lo que Carrie no sabe es que sus compañeros le han preparado una trampa para humillarla, y a su vez estos desconocen que Carrie tiene poderes telequínéticos

mediante los que podrá vengarse de ellos. Carrie regresa del baile y su madre la espera oculta para darle el merecido necesario -en este caso la muerte- por haber desobedecido su palabra y la supuesta buena conducta cristiana de una señorita.

La madre represora de la protagonista muere finalmente a manos de su hija tras un forcejeo. En su muerte es representada por la cámara como una mártir que fallece en su cruz rodeada de velas. Una imagen cuya fuerza siniestra reside quizá en la propia contradicción. Morir por una idea moral, religiosa, símbolo de la esfera ideal del *Superyó*, previo intento de asesinato a su propia hija, que nos recordaría al sacrificio de Isaac. El espectador ante esta imagen se identificaría probablemente con la protagonista, lo que provoca sentir la ambivalencia de sensaciones ante una madre que comporta tal siniestra dualidad.

En las imágenes de la página siguiente se muestra, arriba, un gesto afectivo paradójico entre la madre e hija que aunque parezcan abrazarse, el rostro de Carrie es oprimido contra el pecho de su madre, rodeándola con el brazo mientras alza con la otra mano un cuchillo. La intensificación de la luz desde abajo-izquierda intensifica la mirada ascendente de la madre en una escena que pudiera recordarnos al sacrificio de Isaac. En la fotografía de la fila inferior se muestra el aspecto que adquiere la víctima cuando se convierte en monstruo. El propio contenido líquido de barro y otros desechos que ha sido vertido por sus compañeros para burlarse de la protagonista adquiere por su color rojizo un carácter sanguinolento, que evidencia su nuevo poder. Carrie se detiene junto a una valla blanca y puntiaguda que intensifica su carácter agresivo, debido a su sed de venganza.

A pesar de que nos hemos servido del ejemplo de esta película para abordar la temática siniestra de la represión materna, debemos señalar que existen multitud de ejemplos entre los que cabe citar "Psicosis"⁶⁴³, donde el germen de la trama es una conflictiva relación entre madre-hijo varón. Escrita por R. Bloch y dirigida por A. Hitchcock en 1960, narra la historia de un crimen que se comete en el motel Bates, lugar donde se refugia una mujer fugitiva por robo. Se establece una extraña relación entonces con el encargado del motel (Norman Bates) cuya obsesión por la mujer culmina con la conocida escena del asesinato en la ducha. Pero lo que conviene subrayar es que es precisamente la ausencia de su madre, unida a su represión infantil la que desata su locura misógina, que se transforma en su madre muerta cuando lo amenazan los sentimientos sexuales. A diferencia de los escenarios propios de las novelas góticas, al igual que en Carrie el terror se instala en un escenario de actualidad y los "malos" no son seres sobrenaturales, evidenciando la relación de familiaridad de lo siniestro. En ambas películas se mezcla lo sexual, la represión y la enajenación. Observamos cómo las teorías del psicoanálisis sobre las relaciones del ello y superyó, y la ambivalencia con la madre (como ya hemos expuesto a partir de algunos apuntes extraídos de la teoría de Freud) puede motivar

643 PLANES PEDREÑO, J. A. (Ed.). (2012). Regreso al motel Bates. Un estudio monográfico de Psicosis. Bilbao: Mensajero

sentimientos contrapuestos que, en determinadas ocasiones, pueden derivar en siniestros desenlaces.



Fotograma de *Carrie*, dirigida por Brian de Palma en EEUU, en 1976.



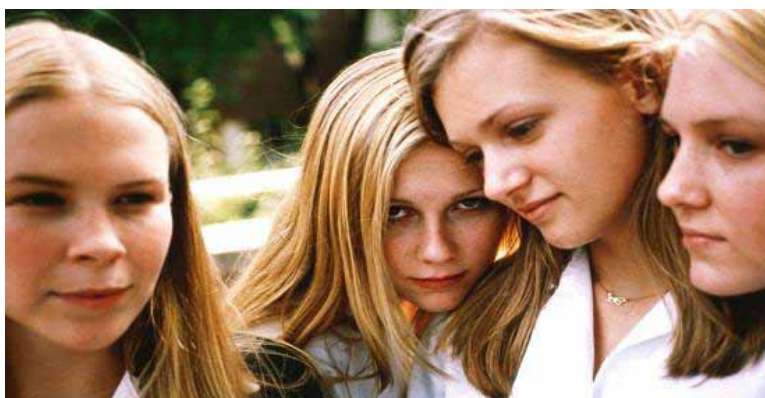
Fotograma de *Carrie*, dirigida por Brian de Palma en EEUU, en 1976.

3.4.2.-6. VÍRGENES SUICIDAS

La contrapartida a estas madres represoras puede encontrarse en novelas como la escrita por Jeffrey Eugenides titulada *The virgin suicides*⁶⁴⁴, donde la represión padecida culmina en la desgracia romántica del suicidio, a la manera de Ofelia. La película se desarrolla en los años setenta en la vida de una familia tradicional, los *Libson*, que residen en un barrio tranquilo y residencial de una ciudad estadounidense. Pero, la poca permisibilidad de los padres y un entorno familiar rígido, conducen a reprimir los impulsos del deseo en la pubertad de las hijas Libson, lo que culmina en una mayor tentación y voluntad de transgredir la norma que culminará finalmente en el suicidio de las rubias hermanas.



The virgin suicides (Las vírgenes suicidas), dirigida por Sofía Coppola en EEUU, en 1999.



La película “Las vírgenes suicidas” ostenta su herencia romántica en la representación de la espiritualidad de las muchachas, con sus cuerpos y posturas lánguidas y mediante silencios enigmáticos, luces anaranjadas y misteriosas del atardecer y amanecer. El drama latente queda envuelto en una atmósfera embriagadora pero desgarradora que parece hipnotizar a las protagonistas, como vemos en la expresión de la figura de la fotografía superior derecha.

644 EUGENIDES, J., (2001) *Las vírgenes suicidas*. Barcelona: Anagrama.

Como las doncellas admiradas por los prerrafaelistas, las hermanas vírgenes se suicidan al no poder ver consumado su amor ante una familia y una sociedad estadounidense puritana y represora. En la fotografía, entre las figuras distraídas e iluminadas destaca la mirada escrutadora de la figura central, que delata el carácter siniestro de lo oculto.

3.4.2.-8. CRIADAS, VECINAS Y VIUDAS SOLITARIAS

Cuando nos referimos al carácter siniestro de criadas, vecinas y viudas solitarias, estamos incluyendo en este grupo a aquellas figuras femeninas que en las diversas narraciones escritas o filmadas, muestran un carácter sospechoso y solitario. Estas figuras poseen, en general, conocimientos ocultos y suelen ser personas entradas en años. Por un lado, es el saber de su larga experiencia vital, por otro, parecen esconder temibles secretos, sólo sugeridos por un brillo de la mirada, una sonrisa torcida o un gesto sospechoso. Por otro lado, se trata de figuras familiares (o vinculadas de alguna forma a la familia) pero en cierta medida también son extrañas, su relación de familiaridad no es del todo natural, siempre hay una distancia que las separa. Por ejemplo, suelen ser figuras como una criada, que aunque parezca “como de la familia”, en realidad es una extraña que tiene un pasado oculto, o una vecina que aunque resida al otro lado del descansillo, y siempre se muestre amigable, no sabemos qué se oculta tras el umbral de su puerta. De igual modo, figuras que por diversos motivos residen dentro del ámbito familiar y doméstico o relacionadas por parentesco familiar cercano, podrían tener cabida en este grupo: entre ellas, las citadas viudas o solteras solitarias. Estas cualidades, que nos resultan familiares, revelan que se trata de figuras que adquieren el rol de “ayudante” y tras las cuales lo que se oculta no es otra cosa que el arquetipo de la bruja. A pesar de la relativa actualidad de múltiples historias en las que podemos encontrar este tipo de figuras, lo que sí parece evidenciarse es que las tramas fundamentales y los arquetipos implícitos no varían sustancialmente. El caso de la bruja actualizada, despojada de gorro y nariz, es un ejemplo de ello, aunque podría apuntarse irónicamente que no prescinde del todo de la escoba en algunos casos, ni tampoco de la fealdad. A menudo se revela algún extraño rasgo físico que funciona como un desvío responsable de inducirnos la sospecha sobre sus verdaderas intenciones. Si recordamos el cuento de Hoffman, ahí aparecía la figura de una niñera como el origen de los males que sufre Nataniel después. En este caso, el conjuro de la supuesta bruja era conocido y repetido: el cuento en que amenazaba con la llegada del arenero como mesías de los cuervos que arrancarían los ojos de los niños a picotazos. Habíamos deducido que esta niñera aparecía como la primera malhechora, desencadenante de los males posteriores, pudiendo asociarse por ello con las figuras de Lilith y Eva, mientras que Olimpia nace artificialmente como la personificación de la femineidad pasiva y virginal, devota y abnegada pero enigmática.

Cuando pensamos en la perversidad de la bruja arquetípica, podemos entonces plantearnos a quién iría dirigida ese conocimiento y poder esotérico. En realidad, si retrocedemos la vista a los mitos clásicos y a las narraciones y leyendas populares, recordaremos que a menudo, o casi siempre, las rivales de las brujas no son otras que las mujeres bellas y jóvenes, que poseen todo de cuanto las brujas carecen, a excepción de su sabiduría. No obstante, existen con probabilidad multitud de narraciones en las que este tipo de mujer atenta con sus engaños y artificios contra algún varón. Proponemos a continuación una selección de imágenes a modo de ejemplo para profundizar en los datos representativos de esos caracteres. Pensamos que más allá de los argumentos de las historias, las imágenes poseen los recursos necesarios para evocar estos caracteres sospechosos a través de elecciones relativas al color, a la indumentaria, a la expresividad de los gestos y acciones etc. Las imágenes que se muestran han sido extraídas de dos películas: la primera, de “La semilla del diablo” y la segunda (derecha) del mismo director Roman Polanski “El quimérico inquilino”.

Ambas figuras obedecen en los dos filmes al personaje de la vecina sospechosa: la mujer de “La semilla del diablo” y su marido, son falsamente amables con los inquilinos de al lado puesto que, en realidad, son los siervos más poderosos encargados de hacer nacer al nuevo demonio. Al tratarse de una historia que en principio rechaza lo fantástico, lo siniestro se concentra precisamente en esa sospecha. La vecina es insistente y atosiga a la protagonista con distintas excusas y ungüentos en beneficio de la llegada del elegido. Su carácter extraño se concentra en recursos relativos al color en la indumentaria y maquillaje, que contrastan con la sobriedad de los escenarios y con la seriedad de sus expresiones. El fotograma elegido, desde la mirilla de la puerta de la protagonista, evidencia la sensación de sentirse acosada. Con la mirada que se eleva por encima y la seriedad de su expresión, se presenta como una amenaza al límite de rebasar el umbral de la propia seguridad. Cabe señalar otros ejemplos de novelas y películas en las que vemos cómo una figura femenina, a menudo una criada, es la “madre” del demonio. Un ejemplo paradigmático es “La Profecía” (The Omen), dirigida por Richard Donner en 1976, y que ha sido actualizada en posteriores versiones. La película arranca con el espectáculo del suicidio de la primera criada, que se cuelga desde el balcón, ante la multitud que se encuentra reunida en la fiesta de cumpleaños del niño que es, también, la encarnación del diablo. Tras la pérdida de la primera niñera, la nueva criada cómplice y el pequeño Lucifer se comunican a través de poderes telequinéticos, dirigidos por hipnóticas miradas.

El fotograma de la derecha muestra la imagen de la vecina de “El quimérico inquilino”, quien cree que la hostilidad de los vecinos, incluida la de esta mujer, tienen como objetivo final inducirle al suicidio. En la imagen se sospecha su presunta perversidad ante la torcida sonrisa y la escudriñadora mirada, con una ceja ligeramente más elevada.

Mostramos este fotograma de la película *Rebecca* de la fila inferior como un ejemplo en el que la mujer siniestra, que sirve en la mansión del varón viudo, utiliza sus poderes para deshacerse de la nueva esposa. La imagen evidencia este enfrentamiento por detrás. La joven es instigada

a caer por la ventana. La criada clava sus ojos en la nuca de la primera, arrinconándola y ejerciendo una presión sobre ella que se intensifica ante la composición, desplazada a la izquierda y con la división oblicua del espacio.



La semilla del diablo de R. Polanski. EE.UU. 1968



El quimérico inquilino de R. Polanski. Francia. 1976



Rebecca de Alfred Hitchcock. EE.UU. 1940



La casa de los espíritus de Bille August. EE.UU. 1993

Encontramos otro ejemplo de esta figura siniestra pero que muestra mayor complejidad en “La casa de los espíritus”, película estadounidense basada en la novela de Isabel Allende, que narra la historia de una familia burguesa de clase alta, los *Trueba*. En un ambiente de turbulencias políticas, se produce en el escenario familiar una extraña relación entre la mujer esposa (protagonizada por Meryl Streep) y su cuñada, con quien también vive, que es caracterizada como una persona extraña, tanto en su aspecto físico, mediante el maquillaje que enfatiza su semblante pálido, su frente despejada y sus angulosas facciones, como en su indumentaria oscura y cerrada. Mientras que la primera es representada como un ángel del hogar, con una belleza misteriosa y espiritual, de melena rubia y rostro iluminado, Glenn Close representa una siniestra cuñada (Férula) que se comporta extrañamente y que finalmente parece enamorarse de la esposa de su hermano. Este acaba rechazándola, incómodo por la relación tan estrecha entre su mujer y su hermana. A diferencia del ejemplo de la película de Rebecca, donde se establece una relación de rivalidad entre las mujeres, motivada por la conquista del viudo, la relación entre estas mujeres no es de rivalidad sino de misteriosa complicidad. Este personaje es por ello más complejo que los anteriores y pensamos que puede suscitar también cierto grado de empatía puesto que a pesar de su extrañeza, es noble. A su vez, mediante este

personaje, la característica de la soledad inherente a este tipo de figuras se explica en este caso por su presunta homosexualidad.

CAPÍTULO 4. LO SINIESTRO FEMENINO EN LA IMAGEN ARTÍSTICA

4.-1. DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROCEDIMIENTO DE ANÁLISIS

Lo siniestro es una experiencia sensible que apela al inconsciente. La representación artística posee especial potencialidad para provocar lo siniestro desde su propio lenguaje específico. Por ello, en este capítulo abordaremos lo siniestro desde el estudio de la imagen: determinaremos cuáles son esos datos que la imagen contiene y que el lenguaje visual maneja, puesto que éstos son los vehículos que dirigen la afección resultante. Analizaremos cómo se crea visualmente lo siniestro, y cómo se relaciona con lo femenino. Relacionaremos los conceptos expuestos en los capítulos 2 (*Lo siniestro*) y 3 (*Lo siniestro femenino*) con el análisis de diversas pinturas y fotografías del arte contemporáneo vinculadas a esta temática.

Construiremos una metodología de análisis vinculando la dimensión inconsciente de lo siniestro con los significantes que intervienen en el enunciado visual. Analizaremos *lo siniestro femenino* recurriendo a estudios sobre la imagen en general y sobre la pintura en particular. Estudios que podemos ubicar, en un sentido lo más amplio y abierto posible, dentro del campo de la semiótica experimental, centrada en el análisis de los procesos creativos y, en especial, en el empleo de los significantes que construyen la imagen. Así abordaremos los significantes plásticos e icónicos pero también los escénicos y narrativos. Situarnos en el estudio de los procesos de manejo de dichos significantes evita que atribuyamos interpretaciones y significados cerrados, sino que dejamos que las obras sigan teniendo un carácter abierto.

Analizaremos y compararemos los recursos visuales y expresivos significantes en las diversas representaciones siniestras de la feminidad. Basaremos el análisis en multitud de obras de diversos artistas que puedan arrojar mayor luz sobre la articulación de lo siniestro y lo femenino en su manifestación artística. Por lo tanto, nuestra pretensión no es seleccionar imágenes artísticas representativas de los conceptos expuestos en los capítulos anteriores, sino partir del estudio de los diversos enunciados artísticos de modo que sea posible reelaborar y profundizar en dicho cuerpo conceptual, ya que el análisis nos va a permitir afianzar algunas de las ideas expuestas y aportar nuevos datos al respecto.

La construcción del procedimiento de análisis consistirá en formular interrogantes -más que en hallar respuestas- puesto que la representación de lo siniestro femenino puede ser poliédrica y, en cada caso, determinarse por aspectos diferentes. Para construir dicho procedimiento de análisis deberemos detectar aquellas variables que intervienen en el efecto siniestro. Para

deducir dichas variables deberemos cuestionarnos los aspectos más importantes en cada caso, que variarán de una imagen a otra. A pesar de las diferencias, hallaremos una serie de variables que serán comunes a un gran número de imágenes, por lo tanto, procederemos a abordar las que, con toda probabilidad, serán determinantes. La construcción de la metodología o procedimiento de análisis nos permitirá, finalmente, detectar otras variables responsables del efecto siniestro que no teníamos presentes en el inicio del análisis.

Tras el análisis deduciremos qué recursos operan en la adjetivación siniestra de la feminidad y qué tipos o temáticas de lo siniestro femenino subyacen bajo sus distintas formas y representaciones. Buscamos asimismo demostrar que existe una perspectiva de análisis de la feminidad siniestra no sólo como ente diferenciado del sujeto que la contempla (no sólo por oposición a la mirada masculina) sino también como fuente de identificación. Es decir, relacionaremos lo siniestro con el peligro que deviene del interior y del exterior (del individuo) con lo siniestro femenino en tanto “Yo” o en tanto “Otro”. Así postularemos nuestra hipótesis sobre los nuevos modos de creación de lo siniestro femenino desde la identificación como sujeto de la amenaza.

Conviene aclarar que las imágenes objeto de análisis responden de distintas maneras a un tema que consideramos común. Lo siniestro femenino puede ser formulado de diversos modos ya que *siniestro* es una afección sensible que en la mayoría de las representaciones se origina como conclusión a nivel interpretativo, a partir de una lectura semántica, simbólica y narrativa más profunda. La figura femenina se representa también desde distintas perspectivas, proyectando diversas connotaciones y por lo tanto, sus funciones en las imágenes son distintas. Por ello, porque cada representación es diferente, no podemos ni creemos acertado establecer un sistema de análisis que, en forma de rejilla, encaje para todas las imágenes de la misma manera. Si en los recursos plásticos analizamos, por ejemplo, el color saturado, será determinante en unas imágenes, pero en otras puede ser un elemento superfluo. Por ese motivo, aclaramos que comenzaremos por un análisis de los recursos plásticos porque es necesario guiarnos por un orden metodológico. Creemos, además, que la esencia del vínculo de lo siniestro con la feminidad se configura desde la articulación de los elementos compositivos, aunque unos prevalezcan sobre otros en cada imagen. Por lo tanto, en vez de cerrar una estructura de análisis atomizada, de datos morfológicos aislados, y aplicarla por igual a todas las imágenes, pretendemos establecer un procedimiento que parta de la noción de sintaxis, pues los datos significantes de una imagen aparecen integrados e interrelacionados entre sí. Esto implica por ejemplo que una gama de colores saturada no tiene porqué poseer siempre y en sí misma el mismo sentido. Será en relación a la globalidad del enunciado, a su ubicación, extensión, etc. como desarrolle sus capacidades significantes. Por lo tanto, aunque en principio desglosemos los diferentes recursos por separado, tendremos siempre en cuenta que se integran y relacionan con el resto de datos de la imagen. A continuación expondremos los criterios por los que se han elegido las imágenes objeto de estudio:

Hemos recogido la obra de autores dispares, en su mayoría mujeres, de diversas nacionalidades con implicaciones y pragmáticas distintas pero que aportan material de estudio a una temática que consideramos común. En sus obras se provoca lo siniestro asociado a la mujer a través de distintos planteamientos. Las imágenes se caracterizan por una alta analogía con la realidad, dada la relación de verosimilitud necesaria para evocar lo siniestro. Por ello, las técnicas son pictóricas, pero esencialmente fotográficas, y *fotopictóricas*: término que pretende sintetizar las técnicas híbridas entre fotografía y pintura digital, que difuminan las fronteras entre apariencia de realidad y fantasía. Señalamos también el carácter escénico y narrativo de las imágenes que tienden a adquirir una estética cinematográfica: apreciamos la influencia recíproca entre pintura, fotografía y cine. Se trata de escenificaciones que podemos describir como fragmentos congelados de presuntas narraciones, de ahí la relación de lo siniestro visual con lo siniestro narrativo o literario. En determinadas ocasiones incluimos esculturas, dibujos o imágenes cinematográficas como objeto de análisis, o comparación a modo de citas visuales.

Para analizar lo siniestro contenido en una imagen, ésta requiere ser observada en su totalidad y con detenimiento. Un esquema de análisis general irá de lo sintáctico a lo morfológico y viceversa, y finalmente de lo representado a lo interpretado-experimentado, donde intervienen el bagaje personal y la propia influencia del inconsciente. Es decir, la imagen es la forma visual de lo siniestro y la respuesta estética se produce después ante su contemplación. Nuestro procedimiento será inverso. Partiremos del estudio de una serie de imágenes siniestras y lo que propondremos será un procedimiento de análisis de dichos enunciados que sirva para dilucidar los diversos factores y variables que intervienen en la sugestión de lo siniestro y cómo interactúan en cada caso. Antes de incidir en un análisis pormenorizado de cada variable, consideramos necesario subrayar que cada una de dichas variables funciona articulada en un “todo” que es el enunciado o imagen artística. Es decir, la iluminación, por ejemplo no se separa del color en una imagen, ni de la forma ni de los personajes, todos esos factores interactúan simultáneamente. Por este motivo, aunque después abordemos dichas variables separadamente, deberemos poder responder a su construcción también de forma general. Todas las variables no serán significativas en cada imagen sino que en cada una destacarán unas sí y otras no. Es necesario poder apreciar el efecto resultante en su totalidad, sin necesidad de atomizar cada dato.

Cuando divisamos una imagen que nos produce –pese a diferencias en cada sujeto– un efecto siniestro, hemos de cuestionarnos cuáles son los datos significantes que lo han provocado: los factores responsables de desnaturalizar y extrañar la imagen. Un análisis ha de empezar por tratar de responder a ciertas preguntas que podríamos comenzar a formular, a modo de ejemplo introductorio: ¿cómo se comporta la luz?; ¿cómo actúan las sombras?; ¿de qué modo aumenta o disminuye el efecto siniestro según el empleo del color?; ¿desde qué ángulo vemos la imagen?; ¿nos hace sentir dentro? Si sentimos que habitamos dicho espacio representado, ¿estamos solos?, ¿puede intuirse la presencia de algo más?; ¿qué recursos intervienen en

dicha sugerencia? Si se representa a una figura, ¿cómo es?; ¿cómo está? (vestimenta, postura etc.). ¿Hay algo extraño en ella?; ¿qué recursos generan esa extrañeza en la figura?; ¿hace algo?; ¿interactúa con alguien?; ¿hay algo extraño en lo que hace?; ¿cómo se relaciona dicha figura con nosotros, los espectadores de la imagen?; ¿a qué distancia se encuentra respecto a nuestra mirada?; ¿nos involucra en la escena?; ¿sabe que es contemplada?; ¿nos identificamos con ella?; ¿nos despierta empatía, resulta amenazante, o ambas cosas simultáneamente?; ¿por qué?; ¿qué recursos hacen que nuestra vinculación con la figura resulte siniestra?; ¿dónde se sitúa la figura?; ¿es un espacio real?; ¿es extraño que dicha figura se encuentre en ese espacio?; ¿se sugiere alguna acción vinculada a dicho espacio que genere inquietud?. A partir de lo que se muestra y de lo que se oculta, ¿qué pensamos que podría pasar?; ¿con qué situación o idea de nuestro imaginario relacionamos dicha escena y de qué manera interviene en el efecto siniestro?; ¿qué recursos permiten dicha asociación?

Todas estas cuestiones pueden ser pensadas o formuladas con un cierto orden y las respuestas a esas inquietudes pueden ser deducidas si analizamos las variables plásticas, icónicas y narrativas. Para guiarnos por cierto orden metodológico, y procurando diseccionar lo siniestro femenino desde lo sintáctico a lo morfológico, podríamos iniciar el análisis de una imagen de la siguiente manera:

La primera cuestión será preguntarnos qué estamos viendo, cuál es el escenario reconocible en la imagen y qué elementos se representan en ella. Nos preguntaremos también cómo está iluminado dicho escenario, si es de día o de noche, y como interactúa el color general en dicha ambientación. Si se trata de un escenario exterior, los agentes atmosféricos intervendrán en la ambientación siniestra. Si se trata de un interior, deberemos prestar atención a los elementos escénicos que ahí se representan, a su forma y disposición. Asimismo, hemos de cuestionarnos nuestro punto de vista respecto de la escena que divisamos: desde qué ángulo tenemos acceso a ella y en qué rol nos sitúa dicha posición respecto a lo representado. Finalmente, la representación de los personajes, su descripción formal y expresiva será determinante en la sugerencia de acciones representadas o hipotéticas a partir de las cuales podremos formularnos la siguiente cuestión: ¿qué sucede en la imagen? A lo que podría continuarse, ¿cómo nos afecta lo que acontece o podría acontecer en la escena? Los interrogantes narrativos serán, en ocasiones, vehículos que apelen directamente al sentimiento de lo siniestro, a través de la incertidumbre intelectual y la ambivalencia afectiva. Podemos enumerar dichas cuestiones de la siguiente manera. No necesariamente han de seguir un orden, puesto que en cada imagen la jerarquía de dichas variables será diferente.

- VARIABLES PLÁSTICAS

- COLOR, FORMA Y TEXTURA ORGANIZADAS EN UNA ESTRUCTURA COMPOSITIVA. En conjunto, qué actitud muestran, positiva, amable o negativa.

- VARIABLES ESTRUCTURALES ICONOPLÁSTICAS
 - ILUMINACIÓN
 - ENCUADRE: ALEJADO, CERCANO, PICADO, CONTRAPICADO
- VARIABLES ICÓNICAS
 - FIGURA
 - ESPACIO ESCÉNICO
- VARIABLES NARRATIVAS
 - SUGERENCIA DE ACCIONES DE LOS PERSONAJES: acciones desarrolladas por los personajes. Qué hacen; cómo lo hacen; qué poder ejercen; qué padecen o sufren; qué saben; qué ocultan; la mirada como acción especialmente relevante. Interrelación entre los personajes y en relación al espectador.

Comprobamos que todas las cuestiones que nos hemos formulado al principio en forma de interrogante pueden ser ordenadas en base a estos factores. Sin embargo, cada uno de ellos puede ser estudiado con mayor profundidad en su vinculación con los efectos siniestros, que se basan en el concepto de desvío generador de extrañeza.

Partimos de la consideración de que la imagen o enunciado siniestro es un enunciado *alotópico*. Es decir, se produce una *alotopía o desviación de la homogeneidad del enunciado representacional*, de manera que el enunciado siniestro difiere de uno real (natural). En consecuencia, el enunciado “desviado” o siniestro es susceptible de provocar la sensación de inquietud ambivalente. El desvío siniestro se caracteriza por su sutileza. Para que sea eficaz, ha de ser sutil. La condición de sutileza de lo siniestro implica que, en ocasiones, sea difícil de valorar. Partiendo de este concepto retórico, el procedimiento de análisis se fundamenta en la idea de *desvío o alotopía* y, en concreto, en analizar cómo interactúan los significantes que intervienen en la creación logrando que se produzca dicho desvío. El enunciado siniestro no es de ningún modo el único que se configura como desvío. Sin embargo, a diferencia de otros enunciados como el cómico o irónico etc. -que también se basan en la alotopía-, el desvío en el enunciado siniestro está al servicio de la función expresiva siniestra. En la consecución de dicho efecto interactúan los significantes plásticos e icónicos, articulados de acuerdo con ciertos recursos creativos específicos que analizaremos a continuación. Por lo tanto, la configuración de los desvíos responsables del efecto siniestro será diferente de la que opera tras el desvío irónico, por ejemplo. En la creación del desvío siniestro intervienen las cuatro operaciones retóricas fundamentales: las adjunciones, las supresiones, las sustituciones y las permutaciones. Las cuatro operaciones son recursos creativos que se aplican al empleo de los elementos significantes (plásticos e icónicos). Analizaremos la aplicación de los recursos creativos sobre dichos significantes responsables del desvío siniestro. Cada enunciado o

imagen siniestra se caracterizará por el empleo de ciertos recursos, de modo que expondremos en cada caso los que tengan mayor valor de significación. A continuación procedemos a abordar separadamente las variables plásticas, unidades significantes mínimas en la creación, que se refieren al empleo de la forma, el color, la textura y la composición. En esta última puede apreciarse el equilibrio de estos significantes en la totalidad del enunciado.

Cuando exponamos los recursos operantes en el desvío siniestro aplicados a estas tres variables, nos remitiremos a los casos en los que dichas operaciones creativas sean significativas en el efecto siniestro. El análisis se basa en estudiar la estructura general y evaluar qué datos plásticos cobran en cada enunciado un mayor valor significativo. Por este motivo, hemos incidido previamente en la necesidad de no cuadricular el procedimiento de análisis. En algunos casos los recursos de extrañamiento de la iluminación serán significativos en la producción del desvío, pero en otros casos la luz puede ser un elemento superfluo. Consideramos las imágenes como unidades sintácticas significantes, de manera que no atomizaremos las variables analíticas, sino que las separaremos únicamente para ejemplificar dichos recursos.

Tras el desarrollo del procedimiento de análisis, podremos identificar dentro de lo siniestro femenino distintas especificidades y tipologías, para lo cual hemos de poder detectar los datos significantes que definen y caracterizan a cada una de ellas y cómo interactúan dichos datos en la sugestión de lo siniestro. Las variables plásticas o unidades mínimas susceptibles de significar en la creación son la forma, el color, y la textura organizadas en su composición. Vamos a proceder a continuación a explicitar los significantes plásticos implicados en efectos siniestros, empezando por la composición:

1. COMPOSICIÓN

La composición implica la ordenación o estructura de formas, colores y texturas. El criterio por el cual podemos apreciar las connotaciones siniestras de los distintos recursos compositivos puede regirse por dos principios o recursos fundamentales: *homogeneidad* o *contraste*. Por ejemplo, cuando en una imagen imperan las formas y texturas semejantes (homogeneidad) o cuando, en cambio, la composición se caracteriza por contrastes formales: por ejemplo, el fondo puede ser recto y agudo y la figura redondeada, o el fondo liso pero un elemento texturado contrasta; o todo líquido menos una textura terrosa. Por otra parte, la composición puede definir dos datos: la estructura de direcciones, de formas que implican o sugieren movimiento (hacia arriba-abajo, lateralmente, centrífugamente, etc.) y la estructura espacial de formas y planos que se ordenan delante o detrás. Igualmente, la imagen puede obedecer a una composición ordenada, simétrica o agitada y dinámica.

Los enunciados siniestros mostrarán diversos empleos de composición, en algunos casos serán ordenados, en otros agitados, en unos casos obedecerá a una composición centrífuga, en otros no. Pero es necesario tener presentes estas variables porque cuando nos hallemos ante una imagen siniestra, podremos detectar los recursos creativos que provocan el desvío siniestro.

1.1. COLOR Y COMPOSICIÓN CROMÁTICA

El color constituye, junto a la iluminación y al encuadre, una de las variables plásticas más determinantes en la configuración de sugerencias siniestras. Sin embargo, el color va ligado a la luz por lo cual no es un dato que se deba separar ni de la iluminación, ni de la forma icónica que adjetiva a la hora de analizar su potencialidad siniestra. Es decir, si lo que se representa con una tonalidad rojiza es el cielo, no significa lo mismo que si dicho color se le atribuye a la representación de una manzana. Tampoco significa lo mismo, por ejemplo, representar un cadáver en tonos pastel, que una escena cotidiana como una mujer en el baño con tonalidades frías y artificiales.

Dentro del estudio de color intervienen diversos factores: la tonalidad, la saturación y la luminosidad (claridad). En general, el empleo del color tiende a caracterizarse al igual que la composición por dos recursos principales: la *homogeneidad* o el *contraste*. Ambas tendencias son susceptibles de generar sugerencias siniestras. Un cromatismo siniestro puede ser homogéneo y poco saturado, sugiriendo connotaciones relacionadas con lo mortecino, la ausencia de vitalidad etc. Sin embargo, un cromatismo contrastado con estridencias y saturaciones cromáticas, en ciertas ocasiones, puede sugerir agresividad. Asimismo, el color va ligado como hemos anticipado a la forma icónica, por lo cual puede establecerse una relación inesperada entre la forma y el color, lo que puede dar lugar a asociaciones fantásticas, a veces evidentes y en ocasiones sólo sutiles, de manera que anticipan la extrañeza de lo siniestro. Asimismo debe considerarse también la ubicación del color, ya que adquiere connotaciones diferentes cuando se sitúa en la periferia, delante o detrás.

En lo siniestro cromático intervendrán con probabilidad los desvíos de la homogeneidad, mediante saturaciones zonales de color, contrastes paradójicos de temperatura etc. así como nuevamente dotar de un cromatismo artificioso o inesperado a determinado motivo icónico.

1.2. FORMA Y COMPOSICIÓN FORMAL

La forma va indisolublemente ligada a lo icónico, por lo menos en la representación figurativa. Es decir, una forma puede ser irregular y además tratarse de una cabeza. En la relación de la forma con asociaciones siniestras interviene también el empleo del *desvío* como generador de extrañeza. Habremos de reparar en los recursos formales que han distorsionado sutilmente una imagen, a lo que podremos referirnos como “recursos de extrañamiento de la forma”.

Asimismo podremos referirnos a los recursos de extrañamiento en el color o en la iluminación. A continuación esclarecemos las cualidades diversas de la forma, que pueden ordenarse en función de su: *posición, dimensión y orientación*. También puede ordenarse en función de su carácter orgánico o geométrico (regular e irregular). Sintácticamente pueden agruparse y establecer contrastes dimensionales, de densidad (zonas abigarradas y otras vacías) y direccionales. También por su carácter pueden darse contrastes entre formas orgánicas (curvas) y geométricas (rectas, agudas, etc.) Estos datos que adjetivan la forma pueden generar asociaciones de agresividad o de suavidad, de aislamiento o reiteración, de finitud o eterno retorno. Como ejemplo, no son arbitrarias las formas agudas y ascendentes del estilo gótico arquitectónico, sino que la forma va ligada al contenido, en este caso, se producen connotaciones relacionadas con lo punzante, la agresividad, la ascensión, la divinidad o el poder. Igualmente las formas retorcidas y espirales sugieren cierto ensimismamiento relacionado con lo siniestro: no poder escapar a un destino fascinante pero abisal, y peligroso en tanto que atractivo e hipnótico. Asimismo, las cualidades formales atribuidas a un motivo icónico son susceptibles de presentar dichos desvíos. Por ejemplo, el extrañamiento siniestro puede deberse al alargamiento de una nariz, o a la atribución de una forma regular a un motivo icónico orgánico. La forma es susceptible de sufrir diversas operaciones, como la repetición o la supresión de ciertas partes de la forma. Los recursos formales generadores de sensaciones siniestras son tantos como la diversidad de propuestas artísticas existentes, pero lo que tendrán en común es la sugerencia de una extrañeza, para lo cual debe poder apreciarse una *operación de deformación*: alargamiento, estrechamiento, ensanchamiento, etc. o de *desvío*: por ejemplo, atribuir formas agudas a motivos icónicos que no lo sean en principio.

1.3. TEXTURA Y COMPOSICIÓN TEXTURAL

La textura como variable plástica tiene su razón de ser en las cualidades táctiles asociadas a ciertas superficies. Las texturas son superficies conformadas por la reiteración y agrupación de formas de dimensión minúscula. Las diversas texturas existentes pueden ordenarse en función de diversas categorías: por un lado, podemos encontrar texturas naturales (arena, hierba etc.) o texturas artificiales (metal, cristal etc.); en función de su estado físico podemos referirnos a una textura mojada o húmeda, a una textura sólida o a una vaporosa como, por ejemplo, las nubes, la niebla etc. En función del carácter natural o artificial, también es susceptible de proyectar temperatura, por ejemplo una piel humana o un pelaje animal va a sugerirnos asociaciones cálidas y suaves, mientras que una plancha de aluminio va a parecernos fría y más desapacible. Al igual que en los recursos plásticos como la iluminación, el color, el encuadre, o la forma, las cualidades siniestras de la textura se caracterizarán por provocar sensaciones extrañas y ambivalentes. Para ello, se empleará con probabilidad asociaciones táctiles opuestas a determinada forma icónica. Como ejemplo, podríamos citar la famosa taza con

cuchara y plato de pelo de Meret Oppenheim. Asimismo, vestidos líquidos o rostros ásperos, podrían servir de ejemplo para hablar de esos desvíos en el empleo de asociaciones y cualidades texturales. Con toda probabilidad, se producirán ambigüedades y empleos paradójicos de sensaciones táctiles orgánicas, viscosas y viscerales, con otras artificiales, lisas y frías.

2. VARIABLES ESTRUCTURALES ICONOPLÁSTICAS

La iluminación y el encuadre no pertenecen a la categoría de lo plástico, ni a la categoría de lo icónico, sino que funcionan como variables estructurales en las que intervienen factores vinculados a ambos, lo plástico y lo icónico. Por ello, deben ser situados en una categoría diferencial, caracterizada por dicha hibridación. Además de tratarse de dos variables significantes destacadas en la configuración de las imágenes, poseen especial importancia en la creación de desvíos siniestros. Ambas, la iluminación y el encuadre, permiten trasladar recursos de extrañamiento a lo icónico a través de lo plástico. Por ejemplo, una determinada luz de extrema claridad puede extrañar la apariencia de un rostro o una figura, asimismo un plano contrapicado concreto puede provocar la impresión de que la figura está en cierto grado deformada. Por lo tanto, la ligazón entre lo plástico y lo icónico caracteriza a ambas variables. Cuando analizamos, por ejemplo, el empleo de la iluminación en una imagen, detectaremos cómo la luz incide en los elementos icónicos, destacando sus volúmenes, configurando sus sombras etc. Un encuadre también sitúa el ojo del espectador respecto a la imagen, estructurando la composición en función de una perspectiva determinada. En consecuencia, la información icónica presente en la imagen puede alterarse (conformando un desvío) para adaptarse a ese ángulo de visión extrañado.

2.1. ILUMINACIÓN

Cuando nos fijamos en la iluminación de una imagen y en su potencialidad para sugerir efectos siniestros hemos de deparar en las diversas cualidades de la iluminación. Primeramente en la intensidad, lo que implica si se caracteriza por la claridad o la penumbra, si se trata de una intensidad elevada de claridad o si se producen contrastes o ambigüedades respecto del comportamiento de la luz. Después, el origen y la direccionalidad de la luz serán otros datos relevantes susceptibles de generar efectos inquietantes, especialmente en su vinculación con la representación de las figuras, pudiendo finalmente adquirir valores o funciones narrativas como ayudar u oponerse a los personajes, por ejemplo.

2.2. ENCUADRE O PUNTO DE VISTA

El encuadre o punto de vista sitúa nuestra mirada en una posición concreta respecto a la escena, por lo tanto, tiene la capacidad de implicarnos en ella. No significará lo mismo ver la escena desde arriba (lo que recibe el nombre de perspectiva en picado) que verla desde abajo (perspectiva en contrapicado). Además de la posición arriba-abajo, también son susceptibles de generar connotaciones las posiciones cerca-lejos, lateral o trasero. Asimismo, la imagen se caracteriza por su formato rectangular, de manera que algunos elementos se incluyen y otros quizá quedan excluidos por los márgenes del soporte.

4.-2. VARIABLES PLÁSTICAS

4.2.-1. COLOR Y COMPOSICIÓN CROMÁTICA

- **TONO Y TEMPERATURA**
- **SATURACIÓN**
- **LUMINOSIDAD**
- **EQUILIBRIO CROMÁTICO/CONTRASTES**
- **CONTRASTE DE TONALIDAD**
- **CONTRASTE DE SATURACIÓN**
- **CONTRASTE DE LUMINOSIDAD**
- **RELACIÓN DEL COLOR CON EL MOTIVO ICÓNICO**

El color es una herramienta visual cargada de información, por lo que constituye uno de los recursos más importantes para transmitir significados a través del lenguaje visual. Por ello, dedicamos este capítulo al estudio del cromatismo, es decir, analizaremos cómo el color interviene como elemento plástico principal en la consecución de una ambientación de carácter siniestro. Analizaremos las imágenes a partir de las tres variables fundamentales relativas al empleo del color para incidir en qué recursos cromáticos aumentan la carga siniestra. Dichas variables se refieren al equilibrio o contraste cromático, al nivel de saturación y a la temperatura cromática:

- **TONO:** Temperatura visual. Clasificaremos imágenes de predominio cálido y las compararemos con las de predominio frío, estudiando cómo las sensaciones térmicas interactúan en la creación de ambientes siniestros.
- **SATURACIÓN:** Analizaremos la saturación y desaturación de las imágenes, hallando conclusiones sobre qué efectos se producen a partir de cada uno de estos recursos cromáticos.
- **LUMINOSIDAD:** Niveles de intensidad luminosa.

Primeramente relacionaremos las tres variables relativas al color de forma que podamos dilucidar qué recursos son proclives a generar efectos de altopía. Dentro del concepto del equilibrio cromático, diferenciaremos la uniformidad cromática de la disparidad, para analizar las operaciones de contrastes que padecen cada una de dichas variables: contrastes tonales, contrastes de saturación y contrastes de luminosidad.

TONO Y TEMPERATURA

Tal y como hemos introducido anteriormente, los distintos tonos pueden determinar una temperatura cromática. Los tonos azules, violetas y verdes suelen vincularse a sensaciones térmicas frías, mientras que los tonos que oscilan entre el amarillo y el rojo se relacionan, generalmente, con sensaciones cálidas.

Cromatismo cálido:

Dentro de lo que se denomina *cromatismo cálido* suelen predominar, como se ha dicho, colores orgánicos: rojo, tierra, marrón, ocre etc. El empleo de colores cálidos puede contribuir en determinadas ocasiones a la afección siniestra ya que puede poseer también connotaciones negativas, agresivas o fogosas. Cuando se intensifica, podemos asociarlo, por ejemplo, al calor infernal. Por otro lado, un recurso generador del desvío a través del cromatismo cálido puede producirse al representar escenarios hogareños aparentemente cálidos, que sugieren calma confortable, en los que paradójicamente las acciones o la expresividad de los personajes contradicen dicha calidez.



Eugenio Recuenco. *Sin título*



Ellen Rogers. *Serie A portrait of Charlotte*

Un ejemplo de este desvío podemos apreciarlo en la imagen de Eugenio Recuenco, donde la rigidez de la figura, su mirada y la inconcreción de la acción contribuyen al efecto de inquietud y extrañeza. Se representa un dormitorio femenino de predominio cromático cálido: especialmente rosas y ocre que invaden la habitación con una luz de notable intensidad que penetra una por la ventana. Podría tratarse fácilmente de un escenario inofensivo, plácido, confortable. Sin embargo, la rigidez de la figura con la espalda erguida, la indumentaria anticuada con lazos que aúnan sus dos botas, además de la citada mirada y la inconcreción de lo que se dispone a hacer son algunos de los recursos que contribuyen a desestabilizar la serenidad de la imagen. Tampoco apreciamos su reflejo en el espejo, y la intensa luz que proviene de la ventana crea una sombra de destacada intensidad a ambos lados de la misma que adquiere -unido al resto de factores- un carácter amenazante, a la vez que sugiere la posible ocultación de algún elemento. Dicha ocultación también se insinúa en la mesa-tocador, que oculta su interior con una copiosa tela de volantes. Finalmente, la mirada de la mujer, seria y directa al espectador, parece ocultadora de un saber que desconocemos, quizá admonitoria de algo que puede acontecer en la sólo aparente calma de la escena. Por otro lado, se produce un emparejamiento cromático debido a que la figura adquiere la misma tonalidad rosácea y anaranjada que la escenografía. Este dato vincula a la figura de una forma directa e íntima con el espacio que habita.

A la fotografía en blanco y negro de Ellen Rogers se le ha atribuido color cálido posteriormente mediante superficies muy diluidas de pigmento que confieren a la imagen una tonalidad amarillenta y cálida que puede sugerir también cierto envejecimiento quemado de la fotografía. Podemos apreciar a la izquierda de la imagen dos figuras femeninas. Por la postura de sus cuerpos en actitud de defensa y sus miradas asustadizas intuimos que se retraen de alguna amenaza. Tras ellas destaca una zona del fondo de mayor luminosidad e intensidad tonal que crea un efecto de luz encendiendo el fondo. Se produce un efecto de iluminación enigmática que intensifica el suspense y la incertidumbre de lo que acontece o acecha a las figuras. La zona en penumbra del margen inferior contrasta con la parte iluminada, subrayando la carga inquietante de la escena.

Cromatismo frío:

En las gamas cromáticas frías suelen predominar verdes, azules y violetas. Colores fríos como el azul son los colores del mar, el cielo, el hielo etc. en su mayoría superficies inconmensurables en las que poder sentirse afligido. El cromatismo frío contribuye a intensificar una sensación térmica desapacible y se asocia también a la ausencia de emociones, a la falta de empatía, y con ello a la aparente amenaza de deshumanización, como veremos en muchos enunciados potencialmente siniestros. Estos recurren a representar escenas cotidianas de aparente normalidad pero extrañadas precisamente por el empleo de colores fríos que aportan distancia emocional o afectiva con respecto a lo que acontece en la imagen. Las escenas parecen congelarse, los personajes adquieren un aura fantasmagórica, sobrehumana, carente de emociones como podemos apreciar en multitud de imágenes de estética hiperreal. Podremos apreciar cómo se tiende a sugerir dicha deshumanización a través del cromatismo frío, la vacuidad de los espacios, la soledad y automatismo de los personajes. El empleo de gamas cromáticas frías suele ir acompañado de una disminución de la saturación de las imágenes, de modo que la extrañeza respecto a una escena natural aumenta. La falta de saturación también parece restar vitalidad y afectividad a lo representado. La distancia emocional que provoca el cromatismo frío produce un mayor desvío de tono siniestro cuanto más apele la escena en primera instancia a sentimientos de tono positivo: ternura, candidez etc. También podemos apreciar motivos dramáticos representados con dicha frialdad, lo que denota una falta de empatía hacia lo representado que puede provocar cierta inquietud.

Mostramos la imagen de Eugenio Recuenco de la página siguiente como un ejemplo donde se evidencia el cromatismo frío para comparar posteriormente otros ejemplos donde la recurrencia a tonalidades frías no coincide necesariamente con el paisaje o escenario representado. Es decir, puede representarse un escenario de connotaciones cálidas o familiares mediante tonalidades frías o un paisaje o escenario frío u hostil con tonalidades cálidas. En este ejemplo concreto, los tonos fríos y azulados y la intensificación de claridad son coherentes con el escenario: se insinúa un paisaje nevado. Aunque es reconocible, desprende cierto carácter mágico o fantástico debido no sólo a la intensidad de la claridad sino a la

deformación (alargamiento) de las figuras y a la curvatura del suelo. Destaca la quietud y oscuridad de la figura a contraluz, la vacuidad del escenario, la oscuridad del árbol desnudo junto a ella, la extrañeza de su indumentaria y la inconcreción de la acción. No sabemos hacia dónde mira la figura, qué llama su atención, ni su vinculación con ese ambiente frío y hostil. La textura es etérea de manera que se sugiere cierto carácter fantasmal, congruente con la luz y la frialdad cromática.

La fotografía de Jean Francois Lepage ostenta una iluminación y cromatismo fríos y artificiales. En la escena se ilumina mediante dos focos a una figura, cuya sombra se proyecta aumentada en la pared tras ella. El cromatismo frío que inunda el habitáculo, casi vacuo, nos remite a los escenarios de crímenes de películas de terror.



Eugenio Recuenco. *Sin título*



Jean Francois Lepage. *Untitled (Sin título) # 3*. 2009

La escenografía de la misma imagen contribuye a dicho efecto, especialmente debido al carácter envolvente pero frío y estéril del plástico, que tapa el único elemento del mobiliario de connotaciones cálidas y confortables: el sofá. La figura de extraño hieratismo aparece semi-desnuda con unos extraños zapatos de tacón, con el cuerpo abarrotado de manchas de color que remiten a signos de violencia. La frialdad cromática y los elementos artificiosamente dispuestos contribuyen a ambientar un escenario sórdido, propio de un crimen.



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, *Untitled (Sin título)*. 2003-05

Con anterioridad hemos expuesto cómo el empleo de tonalidades cálidas o frías puede contribuir a adjetivar plácida u hostilmente una escena determinada. El empleo de tonalidades frías es un recurso cromático que puede contribuir a generar la extrañeza de lo familiar: una de las condiciones básicas del efecto siniestro. Como ejemplo de representación de escenarios interiores fríos y ambientados en la nocturnidad, podemos apreciar esta fotografía de Gregory Crewdson que representa un interior doméstico de gran amplitud y de predominio horizontal. El cromatismo es frío, de tonalidades azules y violetas, de mayor saturación y menor luminosidad que las imágenes anteriores. La frialdad de la escena aumenta por la distancia entre los personajes, por su quietud e incomunicación al estilo de Hopper, y por la vacuidad del primer plano. Los puntos de luz caliente son tenues y no parecen poder calentar la escena. Su falta de fuerza se empareja con el aparente abatimiento de las dos figuras. Podemos presuponer que si la misma escena hubiera sido representada mediante una gama cromática cálida, dicho recurso hubiera podido adjetivar irónicamente el drama latente entre las figuras. Sin embargo, el empleo de tonos fríos parece conferir veracidad a la escena, contribuyendo a su hostilidad, de manera que un espacio familiar, doméstico, ha sido extrañado mediante los citados recursos plásticos y escénicos: luz cálida débil, color frío azulado y violeta, espacio de amplitud con la vacuidad del primer plano; disposición distanciada de los personajes en quietud, aparente abatimiento e incomunicación.

SATURACIÓN

Los recursos relativos al color, empleados para producir sensaciones siniestras, suelen ser la disminución de saturación y el empleo de tonalidades grisáceas (violetas, azules, marrones) que

crean efectos mortecinos. En ocasiones predominan las superficies en penumbra así como los claroscuros contrastados y, en otras, una fuerte iluminación. En las imágenes saturadas que pueden resultar más o menos siniestras, ello se suele deber a la atribución no convencional del color. Por ejemplo, un rostro amarillo limón o verde estridente puede resultar desconcertante aunque, en determinadas ocasiones, un recurso tan destacado podría mitigar el efecto siniestro. Por otro lado, las estridencias y contrastes cromáticos pueden crear efectos intensos que evocan agresividad y vibraciones ópticas en determinadas ocasiones. El ejemplo anterior puede ilustrar también cómo la disparidad de saturación puede emplearse como recurso generador de inquietud.

Cromatismo saturado

En la página siguiente, en la fotografía de la izquierda de Janietta Eyre se produce un contraste marcado de tonalidad entre el azul del fondo y el rojo de las figuras, así como una disminución de saturación en los cuerpos, que se representan grises, azulados y luminosos. En contraste, se representan superficies de mayor oscuridad: el escenario y la indumentaria ostentan una saturación acusada, de menor claridad y mayor densidad. El efecto resultante es extraño, contiene un halo de ficción fantástica, contribuyendo a desnaturalizar y conferir tensión a la imagen. Este efecto subraya la extraña actitud de las figuras de idéntica apariencia.

En la imagen de la derecha de la misma autora se aprecia mayor uniformidad cromática de predominio azulado. Se crean contrastes con pequeñas superficies de rojo pero, al crear zonas texturadas, se funden visualmente alcanzando cierta armonía. Destaca sobre todo la atribución de color y saturación en las figuras siamesas, integrándose con el fondo. Los contrastes texturales se producen entre la pared del fondo -con la reiteración de motivos florales- y la agrupación de líneas horizontales en los cuerpos, y también entre zonas texturadas con otras lisas, como puede apreciarse en el vestido y la franja derecha del fondo. El ruido textural produce una ilusión óptica de repetición y vibración congruente con la extrañeza de las figuras.

Contrastado



Janieta Eyre. *Untitled. (Sin título)*

Homogéneo



Janieta Eyre. *Sisters Sophie and Sarah*

Cromatismo de poca saturación



Erwin Olaf. Serie *Grief*, *Grace*. 2007

Las gamas dominantes de grises medios pueden provocar efectos mortecinos y los grises claros, casi blancos, pueden evocar el efecto de lo fantasmagórico. El blanco se atribuye a la representación de muertos, espíritus y fantasmas, a menudo blanco y gris azulado que resulta más frío y desangelado. El lenguaje poético alemán se refiere a los difuntos como los “palidecidos” (Verblichene). El blanco se asocia a la pureza, a la inocencia y también a las víctimas de sacrificios. Es el color más representativo de la divinidad y de la mitología. Al gris se le suele atribuir la ausencia de carácter y fuerza. En el gris el noble blanco está ensuciado y el fuerte negro debilitado. El gris tiende a crear asociaciones tenues y desapacibles

relacionándose con lo feo, negativo, antipático y siniestro. También con lo indefinido: *territorio gris*. En cualquier caso, como ya hemos señalado, es la síntesis global del color lo que consideramos más relevante.

En la fotografía escenográfica de Erwin Olaf destaca la uniformidad cromática de poca saturación, con predominio de grises y ocres. La mujer se integra como un elemento más del mobiliario al representarse con el mismo cromatismo de poca saturación. Destaca por su verticalidad, que rompe con la horizontalidad del ventanal y del propio formato de la fotografía. El dramatismo de su expresión se acentúa ante la falta de color del ambiente, de manera que el interior doméstico adquiere connotaciones carcelarias, a pesar de la claridad de la iluminación y de la nitidez de la imagen. La elegante indumentaria y el extraño recogido del cabello se emparejan con el orden y la vacuidad de la escenografía, enfatizando el aislamiento de la figura. Sin embargo dicho ordenamiento y elegancia contrastan con el dramatismo de la situación: el abandono de la figura en un interior doméstico, impersonal, vacío, gris. La figura se empareja en su debilidad a las plantas y a la delgada lámpara apenas perceptible ante la densa pared. La atribución global del color contribuye a definir el carácter desapacible de la imagen.

Cromatismo apastelado



Miles Aldridge. Serie *Beauty, Dolls House*. Vogue Italia. 2008

El cromatismo poco saturado no necesariamente ha de ser de predominio gris sino que, en ocasiones, los colores apastelados pueden producir efectos paradójicos o inquietantes dependiendo del motivo icónico o la escena a la que se atribuyan. Como ejemplo, la fotografía de Miles Aldridge se caracteriza por un cromatismo apastelado: colores de alta saturación que

han sido rebajados al mezclarse con blanco. Predominan las tonalidades rosáceas y cálidas asociadas a lo femenino infantil y la intensa luminosidad. Se establece una paradoja entre el dramatismo de la escena y la atribución del color.

Quizá debido a la asociación de tonalidades apasteladas a lo infantil (indumentaria, juguetes etc.), las tonalidades pastel pueden sugerir una falsa inocencia o ingenuidad en determinados enunciados siniestros o inquietantes. Como ejemplo, en la filmografía de Tim Burton podemos ver a menudo contrapuestos los colores apastelados frente al blanco y negro atribuidos a los protagonistas “monstruosos”, como sucede en la película “Eduardo Manostijeras”. Como podemos ver en la imagen, la escenografía o atrezzo ostenta tonalidades dispares apasteladas -en la arquitectura, mobiliario urbano e indumentaria de las figuras- que pueden sugerir cierta ingenuidad y artificiosidad: personajes o escenas que asociamos por el color pálido a inofensividad, ingenuidad, superficialidad, parecen esconder un lado turbio y siniestro, de ahí que resulten artificiosos. Otro recurso responsable de la sugerencia de artificiosidad es también el orden minucioso y la vacuidad enigmática de los escenarios. Nuevamente en relación al color, el empleo cromático crea un efecto paradójico en torno a los roles de los personajes puesto que se le atribuye al personaje extraño y en principio temible -y a su castillo- tonalidades carentes de saturación –blanco y negro-. Sin embargo, es sensible, bondadoso y adquiere un rol victimista. Por el contrario, la zona residencial donde habitan los vecinos se representa con colores apastelados y, contrariamente a la ingenuidad, los personajes parecen sospechosos, instigadores, demuestran ser emocionalmente más fríos y crueles (salvo excepciones en los personajes principales).



Fotograma de *Eduard Scissorhands* (Eduardo Manostijeras), dirigida por Tim Burton en EEUU, en 1990.

LUMINOSIDAD



Chaim Soutine. *L'homme aux rubans*. 1921-22



Oleg Dou. *Serie Toy Story, Pierrot*. 2008

Es necesario diferenciar la luminosidad que se produce a consecuencia de la luz, de la que es inherente al color. En una fotografía, por ejemplo, la iluminación es la que suele determinar también la luminosidad de los colores: más apagados en las zonas de penumbra, más claros en la proximidad con la luz. Como las imágenes siniestras suelen ser a menudo fotográficas o hiperrealistas, en muchos casos es la iluminación lo que produce un efecto de mayor o menor intensidad lumínica. Sin embargo, especialmente cuando se trata de pinturas, es el color el que puede emplearse con una alta o una baja luminosidad. Como ejemplo, las siguientes pinturas se caracterizan opuestamente por tonalidades oscuras –baja luminosidad- o tonalidades claras –alta luminosidad-: en la pintura de Chaim Soutine predominan los tonos oscuros, especialmente en la figura, pero la totalidad se caracteriza por una escasa luminosidad que puede provocar, en determinadas circunstancias, efectos tenues y hostiles. Como ejemplo opuesto, la pintura digital de Oleg Dou ostenta una elevada intensidad luminosa, que puede producir cierto efecto sobrenatural. Por otra parte, este ejemplo nos permite introducir el concepto del contraste luminoso, puesto que a pesar de que la piel de la figura y el fondo se caractericen por dicha claridad, la zona de los ojos contrasta por disminución de luminosidad.

EQUILIBRIO CROMÁTICO Y CONTRASTES TONALES

Mediante el *equilibrio cromático* nos referimos a la globalidad del color en la imagen de forma que puede valorarse si los colores empleados se integran y armonizan o se producen contrastes, tanto de saturación como de tono o luminosidad. El color puede organizarse, en general, de modo armónico o contrastado, y el empleo de un recurso u otro produce connotaciones y asociaciones distintas. Por ello distinguimos entre *uniformidad cromática* y *disparidad cromática*.

Uniformidad y disparidad cromática

Muestran un cromatismo uniforme las imágenes cuya estructura cromática global se caracteriza por una gama cromática concreta y armónica, por lo tanto equilibrada. Dentro de las imágenes de predominio cromático uniforme podemos reparar en los siguientes aspectos:

- La gama cromática predominante posee diversos tonos que pueden determinar una temperatura visual. Por otro lado, el predominio tonal de la imagen, en función de su relación con el referente representado y atendiendo a los valores simbólicos, puede ser susceptible de otras interpretaciones semánticas.
- El grado de saturación, así como el nivel de luminosidad intervienen en la construcción de las connotaciones del color y, por ende, de la imagen en su totalidad.
- También puede darse una uniformidad lumínica de alta o baja intensidad.

Las imágenes de cromatismo uniforme tienden a integrar todos los elementos de la imagen en una unidad. De este modo, cada pequeña sutileza de color o luz adquiere una importancia mucho mayor que en una imagen cargada de contrastes cromáticos. Si comparamos imágenes de cromatismo uniforme con otras que muestren disparidad cromática comprenderemos qué efecto produce cada recurso empleado.

Muestran disparidad cromática las imágenes en cuya estructura cromática destacan los contrastes entre colores. La imagen concluyente discrepa de la armonía y se caracteriza por su vivacidad y tensión o desequilibrio.

Los contrastes cromáticos se dan en las imágenes en función de tres variables:

- Contrastes tonales entre colores complementarios: cyan/naranja, magenta/verde, amarillo/violeta.
- Contrastes cromáticos en función de la temperatura visual: fríos/cálidos.

- Contrastes cromáticos en función de la saturación.
- Contrastes lumínicos, relativos a la luminosidad clara u oscura del color.

Estas variables determinan el tipo de recurso de contraste cromático. Sin embargo, no necesariamente han de producir un efecto siniestro si no es a través de la interacción con otros recursos de extrañamiento.

Ejemplo de uniformidad cromática



Loretta Lux. *The green room*. 2005

Ejemplo de disparidad cromática



Marcos López. *Tía negra lavando ropa en Santa Fé*. 1995

En los diversos enunciados siniestros podemos encontrar el recurso cromático de la uniformidad, a menudo con poca saturación y contraste, o la disparidad, con contrastes de colores saturados y contrastados, como puede apreciarse en las imágenes sobre estas líneas. En la primera de Loretta Lux la armonía cromática de tonos poco saturados contribuye a la extrañeza de la escena, enfatizada por la actitud inmóvil de los niños. El color del traje del niño de estilo anticuado se empareja con el color del suelo, vinculándolos o asociándolos de alguna manera a uno y otro. El vestido azul de la niña de mayor saturación produce un leve contraste. La extrañeza de una escena congelada protagonizada por niños se intensifica también por la vacuidad del espacio, que queda descontextualizado, y por la incertidumbre respecto a los hechos que acontecen. Por último, la composición de la fotografía es ordenada y de líneas rectas; sitúa la mirada del espectador en una posición central en la que la figura del niño queda más cerca de dicho punto, de manera que nos posiciona de algún modo más próximos a él. Su mirada ausente produce cierta inquietud. Asimismo, la niña al fondo parece testigo de algo que se oculta a nuestro saber. Su presencia se acentúa con el recurso de la saturación de su vestido. También produce inquietud la superficie blanca tras ella, que impide ver lo que hay tras la puerta. En definitiva, la imagen ostenta un desvío o alotopía con respecto a una escena infantil, familiar y cotidiana, donde relacionaríamos la acción de los niños con la vitalidad, lo lúdico, el dinamismo y la interacción entre ellos, representado mediante el color saturado. Sin embargo, estos factores se han visto invertidos en esta imagen de modo que se produce un extrañamiento de tono siniestro.

En la imagen de Marcos López se produce una exageración de la intensidad y del contraste del color, creando un efecto estridente que se vincula con la inclinación de la línea de horizonte. La composición es dinámica y agitada debido a dicha inclinación y se entrecortan partes como la parte superior de la figura. El punto de vista es contrapicado y la mirada de la mujer inquisitiva, lo que le confiere cierto poder a ella y tensión a la fotografía. Se producen varios emparejamientos cromáticos, entre los verdes, rojos y amarillos que contribuyen a la extrañeza de dicho jardín. No parece producto de una escena cotidiana el modo en que se ha representado a la mujer en ese jardín, mediante ese cromatismo contrastado, el desequilibrio compositivo, y esa expresión seria e inquisitiva. La totalidad de recursos intervienen conjuntamente en la sensación de agresividad latente, contenida bajo una superficie siniestra de intensos contrastes de color.

CONTRASTES DE TEMPERATURA CROMÁTICA



Miles Aldridge. *So Poetic*. Vogue Italia. 2006

La imagen de Miles Aldridge muestra una escena caracterizada por su extrañeza, en la que ha intervenido la aplicación del color contrastado, saturado y artificial. De ambientación nocturna, vemos en primera instancia a una chica joven vestida de baile, con zapatos de tacón, vestido corto y brillante y un aro. Se muestra postrada como un títere junto a un coche viejo y antiguo, como si hubiese sido víctima de un accidente. La presencia de la chica produce un efecto inesperado que se empareja con la irrupción del coche en una arquitectura indefinida, de la que proviene una intensa pero artificial luz amarilla que enciende la escena. La extrañeza de la situación queda subrayada por el empleo cromático: la iluminación general es artificial e intensa. Se ilumina la escena exterior mediante tonalidades azuladas que conducen a adjetivarla de manera fría y hostil, efecto contradictorio con la iluminación que proviene del fondo, de intenso y saturado amarillo. El efecto resultante es inquietante. La

chica, en su inactividad absoluta y con la mirada perdida, nos recuerda a los autómatas como *Olimpia* de Hoffmann, cuyo carácter siniestro oscila también en el limbo de lo real y lo fantástico, como ya sugiere la paradoja cromática entre colores cálidos fríos. Concluimos que se ha representando una escena aparentemente dramática con distancia, mediante frialdad y artificiosidad cromáticas, efecto que conduce a su carácter extraño e inquietante.

Alteraciones en la tonalidad



Mireille Loup. *Obione*. 2003-05

Como ejemplo de alteraciones en la tonalidad responsables del desvío siniestro, mostramos esta fotografía de Mireille Loup. Apreciamos cómo en el efecto inquietante de esta escena tiene un valor significativo el empleo del color. El desvío ha consistido en la permutación del color atribuido a un motivo icónico (la hierba verde) por una tonalidad rojiza. Dicho recurso cromático funciona como una extensión del color atribuido al vestido de la figura. En consecuencia, el carácter siniestro de la escena se funda en la presencia extraña de la chica de quietud enigmática y en la amenaza que deriva del cambio de color en el escenario, que parece conferirle cierto poder sobrenatural. En este caso, la elección de la tonalidad roja adquiere connotaciones negativas, asociadas a la violencia, a la sangre, pudiendo también atribuírsele una connotación de tipo sexual. El efecto resultante es extraño y en ello ha intervenido definitivamente el recurso cromático. Nuevamente la figura infantil se presenta hierática dirigiéndonos su mirada y dicha quietud sugiere cierta amenaza. Comprobamos nuevamente cómo los recursos cromáticos han de articularse coherentemente con el resto de recursos, tanto plásticos como icónicos, para producir el efecto siniestro. No se trata de desentrañar un recurso aislado, sino de analizar la conjunción global que produce el desvío semántico en clave siniestra.

CONTRASTES DE SATURACIÓN

Habiendo anticipado que la disminución de saturación puede producir efectos mortecinos y falta de emotividad, podemos ver ahora cómo afecta dicho empleo cromático cuando se le atribuye específicamente a las figuras. Como ejemplo, en la pintura de Gino Rubert destaca la disminución de saturación del cuerpo de la figura que le confiere un carácter enfermizo y sospechoso, también debido a su seria e inquisitiva expresión, que puede sugerir falta de empatía o emotividad. La oscuridad de la melena contrasta como una densa sombra, en dirección descendente, adquiriendo connotaciones negativas. La piel de la figura carece por completo de saturación salvo en algunas zonas como los párpados, los labios, las uñas, el rojo en el brazo y el azul en la parte superior del vestido. La falta de saturación es homogénea en la imagen, continúa en el suelo adoquinado. Si en las paredes del fondo se aprecia el predominio de una tonalidad más cálida –más rojiza y amarillenta-, la piel de la figura contrasta mediante una disminución de saturación más azulada y fría. La serenidad que expresa el gesto acariciándose la cabellera contiene cierta amenaza latente que percibimos primero por la carencia de saturación de tonalidad fría, pudiendo procurar cierta incomodidad en la mirada del espectador. Se sugiere ambigüedad entre su carácter sereno y seductor (peinarse), victimista (perspectiva en ligero picado, desplazada a un lateral, sobriedad y pequeñez del escenario) o presuntamente perversa (mirada, disminución de saturación, melena negra y densa).

Ejemplos de disminución de saturación en las figuras



G. Rubert. Fragmento de *Sweet Home*. 2008



O. Leele. *Sobre la dialéctica, pero en verde chillón*. 1982

La fotografía pintada de Ouka Leele, a diferencia de la anterior, se caracteriza por su disparidad cromática de alta saturación. Se producen intensos contrastes entre colores en el atrezzo - azules, amarillos y verdes- pero se efectúa también un contraste de saturación que se atribuye a las figuras, especialmente a la que aparece sentada en primera instancia. Apreciamos cómo su piel parece pálida, grisácea, azulada en el rostro y rosácea en los brazos y piernas

(emparejándose con el suelo) confiriéndole un aspecto enfermizo y mortecino que contrasta paradójicamente con la intensidad del color de su indumentaria y su textura- de reiterados lunares-, que producen cierto efecto de vibración óptica. La paradoja cromática podría contribuir a crear un efecto inquietante y artificioso en la figura y en la propia escena.

Es muy frecuente el recurso de contrastar un único color al predominio tonal y uniforme de la imagen. Mediante este recurso se intensifica la importancia del elemento contrastado. Un alto grado de saturación y contrastes tonales puede resultar agresivo y, en determinadas ocasiones, carnavalesco o fantástico. Dicha sugerencia fantástica puede tornarse siniestra cuando resulta paradójica o artificiosa. A continuación, mostramos algunas imágenes donde las figuras padecen un aumento y contraste de saturación, recurso que puede contribuir a producir efectos inquietantes. Como ejemplo, la saturación de color se emplea como recurso indicativo del carácter desviado y estridente de los personajes de “La semilla del diablo” de Roman Polanski (1968), como una señal de su extravagancia y presunta perversidad. En el siguiente fotograma de la película podemos apreciar cómo la indumentaria de la sospechosa vecina con encendidos colores cálidos (naranja y rosa) -de exagerado maquillaje y sonrisa torcida- contrasta con el predominio poco saturado y azulado del resto de la imagen. Este recurso cromático de atribuir saturación a los personajes sospechosos es constata a lo largo de la película, a diferencia del recurso contrario, que acabamos de exponer, que caracteriza a los personajes potencialmente siniestros mediante la disminución de saturación.

Ejemplos de atribución de saturación en las figuras



Fotograma de *Rosemary's Baby* (La semilla del diablo), dirigida por R. Polanski en EEUU, en 1968.

En las siguientes imágenes la saturación de color se ha empleado de manera que se atribuye mayor importancia visual a las figuras. En concreto, se ha atribuido una saturación intensa de rojo a ambas figuras. En la de la derecha de Alex Prager, la figura destaca entre la multitud, de estética anticuada. Se enfatiza el carácter diferencial de su actitud respecto del resto de personajes: ella tiene la mirada perdida, mientras que el resto de público parece distraído

mirando a uno u otro lado. En la imagen de Jean Francois Lepage, la atribución de saturación en rojo también enfatiza el aislamiento y el dramatismo de la figura. La escena parece hacer un guiño a la pintura “Absenta” de Manet, en el abandono de la figura ante una mesa y una copa. En este caso, y a diferencia del cuadro citado, la copa se ha derramado desprendiendo un líquido de gran saturación y densidad. Se ha disminuido la saturación de la figura y del fondo de madera tendiendo hacia una gama de grises fríos –azulados-. El cuerpo ostenta una claridad más intensa que el resto de la imagen de manera que se acentúa la atención en el rojo de la indumentaria, la copa y los párpados de la muchacha. Estas elecciones en la atribución del cromatismo acentúan la importancia de los ojos –la mirada- el vestido o cuerpo y la copa, de manera que se sugieren asociaciones entre dichos elementos. El dramatismo inquietante de ambas escenas se debe en gran medida al recurso de saturación zonal que contribuye al aislamiento de las mujeres, tanto si están solas como si aparecen rodeadas de personajes.



Alex Prager. *Crowd # 1*. *W Magazine*. 2010



J. Francois Lepage. *The other side of the dream # 20*. 2010

En la imagen de Alex Prager de la página siguiente, la atribución del color saturado también se ha efectuado en la mujer. Aparece en pie, sola, sobre una pista o aeropuerto que deducimos por la presencia de los aviones. La mujer ocupa una pequeña fracción de la fotografía tomada desde una perspectiva aérea, de manera que aparece aislada en el centro de la imagen. Su gesto agitado, quizá temeroso, con los brazos y piernas ligeramente abiertos se empareja con la forma del charco que se representa a su lado. La forma de esta mancha parece una inversión en horizontal de su postura. La posición de la figura relativamente centrada en la composición se agita ante la inclinación de formas rectas alrededor de ella. La imagen se divide diagonalmente por una línea que atraviesa la fotografía de lado a lado. Dicha inclinación se reitera con la direccionalidad que toman las alas de las avionetas en la zona superior. Las franjas más gruesas y paralelas en disposición diagonal se dirigen desde el vértice inferior derecho hacia la figura y el charco a su lado. Estas direccionalidades dispares de las líneas agitan y tensan la composición, de manera que presentimos la amenaza latente. El color saturado en la figura parece indicar que la amenaza se cierne sobre ella, de manera que comprobamos cómo en el efecto siniestro contribuyen los recursos plásticos como el color y la disposición de las formas.



Alex Prager. Serie *The Big Walley, Kimberly*. 2008

Ejemplos de atribución de saturación en elementos escénicos

En ocasiones la atribución de saturación en determinados objetos o elementos puede contribuir a volver inquietante su presencia. Las siguientes imágenes ostentan una claridad intensificada que confiere a las escenas una ambientación surreal y fantástica, siendo, a continuación, contrastadas a través del color saturado en determinados elementos. Se ha atribuido un tono rojo a los elementos contrastados, que alteran la homogeneidad de la imagen contribuyendo a su extrañamiento. En la pintura de la izquierda de Ione Rucquoi (página siguiente), se trata de una silla sobre la que aparece sentada y extrañamente erguida una figura femenina, de tez blanca y carente de cabello. La posición del color obedece por lo tanto a atrás y abajo, de manera que parece ocultarse. La figura parece contribuir a ocultar con su cuerpo una fracción de la silla, sin embargo las patas de la misma asoman ligeramente curvadas y sutilmente amenazantes tras las piernas de la mujer. El desplazamiento de la figura hacia la derecha, su aparición blanca y desnuda, el color rojo de la silla sobre la que se representa rígida y con un elemento indeterminado en la mano, confieren a la escena una aura de extrañeza cargada de incertidumbre, que se sitúa entre lo real y la fantasía siniestra.

En la pintura de la derecha, el rojo se asocia a la sangre y a algún órgano o parte de animal. Las figuras dejan entrever unas garras y ambas se representan con la boca manchada de rojo, como si se dispusieran a devorar dicha pieza con apariencia de carne cruda. Las figuras están intensamente iluminadas, sus cuerpos parecen pintados de blanco, el espacio es claro, vacío e indeterminado, de poca saturación y construido en apariencia mediante pinceladas gruesas y dinámicas. El rojo irrumpe como un elemento transgresor en dicha uniformidad de manera que adjetiva negativamente una escena aparentemente pacífica y serena.



Ione Rucquoi. *Silent Companion nº1*. 1995-98



Ione Rucquoi. *Heart to heart*. 2006

En la fotografía de Sandy Skoglund, el carácter opresivo y carcelario del espacio y los personajes, carentes de saturación, adquiere un cáliz fantástico y caótico ante la atribución del color saturado –verde amarillento- de los gatos. El estatismo y dramatismo de las figuras que dan la espalda al espectador se dinamiza ante el movimiento arbitrario de los gatos y ante la tensión visual que deriva de la atribución de color.



Sandy Skoglund. *Radioactive Cats*. 1980

CONTRASTES DE LUMINOSIDAD



Hübner. Serie *The World of interiors*. 1996



Edvard Munch. *Evening on Karl Johan*. 1892

En la pintura de U. Hübner, la alternancia de planos de claridad y oscuridad provocan un efecto de profundidad. El plano medio, conformado por las paredes, adquiere una luminosidad media. El plano lejano muestra una luminosidad baja que produce el efecto de profundidad: aparece como un umbral de oscuridad. La perspectiva pronunciada, con la línea del suelo oblicua, desestabiliza el espacio. La figura, iluminada, se recorta sobre la superficie en penumbra. Adquiere un carácter enigmático por la oscuridad de su rostro, que parece haberse permutado de delante-detrás. Se aprecia la mayor claridad en el borde del plato sobre la amorfa figura frente a ella, conformada por un torso y tres piernas. El interior del plato aparece oscurecido, emparejándose con la oscuridad de la cabeza. Los contrastes de luminosidad favorecen el carácter inquietante de la escena, iluminando y oscureciendo enigmáticamente los distintos elementos y superficies del cuadro.

En la pintura de Munch la máxima claridad se atribuye a los rostros de la multitud, que avanzan en dirección hacia el espectador y muestran unas facciones sutilmente desdibujadas, cadavéricas. La intensidad de la luz les confiere un carácter fantasmal que se intensifica por el contraste con la masa de oscuridad de los atuendos. El fondo urbano y el cielo azulado del anochecer dejan ver una luminosidad media. Destaca una silueta oscura en un plano medio, desplazada de la masa y la forma vertical y orgánica tras ella. Ambas se emparejan formalmente y cierran la composición en "V". Se produce una relación de semejanza también entre la disposición frontal y luminosa de estos personajes y las ventanas encendidas de las casas en la lejanía.

4.2.-2. FORMA Y COMPOSICIÓN FORMAL

➤ CARÁCTER FORMAL

- Orgánicas / Irregulares
- Inorgánicas / Regulares

➤ POSICIÓN

- Centradas
- Periféricas: laterales, superiores, inferiores

➤ ORIENTACIÓN:

- Vertical (Ascendente-Descendente)
- Horizontal (Lateral izquierda-Lateral derecha)
- Inclínada (Las más dinámicas)

➤ DIMENSIÓN:

- Grandes (Dominantes)
- Pequeñas

➤ AGRUPACIÓN DE FORMAS/ FORMAS AISLADAS

La forma es una de las unidades básicas de toda imagen. Antes de poder asignarle a un elemento determinado un nombre es, primero, una forma. Sólo cuando reconocemos una forma entonces sabemos de qué elemento icónico se trata. Un análisis profundo de la configuración de enunciados siniestros necesita tener en cuenta los diversos recursos formales. Con esa intención introducimos primeramente las variables propias de la forma que pueden tener un uso y sentido vinculado a su percepción susceptible de generar inquietud. Tal y como hemos anticipado en el esquema anterior, dentro de las cualidades de la forma podemos diferenciar entre aquellas orgánicas o irregulares de aquellas inorgánicas y regulares. Las formas orgánicas se relacionarán, a menudo, con sensaciones táctiles viscosas o blandas, mientras que las formas regulares se asocian a menudo a texturas lisas y frías. En los enunciados siniestros podemos encontrar ambas cualidades formales. De acuerdo con la posición, ha de tenerse en cuenta la distribución de las formas en la composición, ya que la posición de una determinada figura o grupos de figuras es susceptible de generar connotaciones dependiendo de la ubicación en que se presente. Si pretendemos desentrañar aquellos empleos formales que produzcan inquietud, deberemos detectar también si se representan centradas, aisladas, desplazadas a los laterales, arriba o abajo, por ejemplo. La forma también implica una orientación determinada que contribuye a sugerir movimiento en distintas direccionalidades: vertical, horizontal e inclinada. Todas ellas provocan asociaciones con la caída o ascensión; con la estabilidad o con el dinamismo y la inestabilidad. En las imágenes generadoras de extrañeza siniestra interviene también el empleo de la orientación de la forma y, asimismo, ha de tenerse en cuenta la dimensión, puesto que proporciona una escala de medida de las formas, de manera que una mayor dimensión adquiere notoriedad y una mayor presencia en la imagen, mientras que la disminución del tamaño de la forma parece obedecer a una menor importancia visual.

Carácter formal

A continuación procedemos a destacar las cualidades formales angulosas y su vinculación con sensaciones táctiles displicentes, así como las formas curvas y orgánicas a sensaciones blandas, y finalmente las formas espirales, susceptibles de percibirse con cierto peligro de ensimismamiento hipnótico.

Formas orgánicas (curvas)



Emile Fabry. *Los gestos*. 1895

Interacción de formas orgánicas con formas inorgánicas (rectas)



Edvard Munch. *El Grito*. 1893

La pintura de Emile Fabry nos proporciona un ejemplo del efecto de distorsión e inestabilidad óptica o psicológica que pueden evocar las formas curvas, especialmente cuando se atribuyen a la representación de figuras o rostros. En la pintura vemos una agrupación de mujeres que ocupan principalmente la mitad derecha de la imagen. Sus caras y cuerpos aparecen distorsionados, adquiriendo cualidades líquidas, ondulantes y blandas. Podemos apreciar la intensidad de las miradas dirigidas al espectador que enfatizan la inquietud producida por la deformación de los cuerpos. La agrupación de las figuras produce un efecto de disolución y fusión simultáneas. Es especialmente destacable la figura situada más a la izquierda, que se funde con el brazo que la rodea, conformando una curva dinámica que se reitera en la forma cóncava de su rostro, opuestamente a la curva que forma la masa oscura de su melena. Podemos destacar asimismo la ordenación de los rostros en dos filas oblicuas superior e inferior, de modo que se produce un efecto de repetición doble arriba y triple abajo, que evoca una direccionalidad descendente enfatizando la inestabilidad del grupo. Los tres rostros de la fila inferior conforman una línea visual oblicua, y van de izquierda a derecha: de la claridad del rostro más alto a la oscuridad del rostro más bajo, que nos mira acechantemente, de reajo.

Pensamos que la pintura de Munch es un ejemplo paradigmático de las cualidades siniestras que pueden ser evocadas a través de la forma. Consideramos que este es un recurso común a la representación de lo siniestro genérico, tanto como aplicable a lo femenino. Por ello y porque consideramos que la pintura expresionista posee cualidades que pueden ayudar a definir los recursos plásticos operantes en el efecto siniestro, hemos elegido esta pintura. Apreciamos en ella la disolución de la figura humana de formas sintéticas, a la vez que parece disolverse el fondo del cielo rojizo y el lago oscuro, creando un recorrido ondulante que converge en la figura. La ondulación es interrumpida por la diagonal que atraviesa la imagen: una barandilla conformada por la repetición de tres líneas gruesas, que reflejan el rojo

agresivo del fondo. La perspectiva pronunciada provoca inestabilidad. Vemos dos formas humanas y oscuras de menor dimensión ubicadas junto al margen izquierdo, que generan sensación de profundidad, enfatizan la direccionalidad oblicua del puente. Las rectas dinámicas y oblicuas se relacionan con las formas curvas y onduladas aumentando el efecto de inestabilidad.

Formas agudas y punzantes

Formas ensimismadas: espirales



Ray Caesar. *Prelude*. 2004



L. Lux. *At the Window*. 2004



A. Hitchcock. *Vertigo*. 1958

Por una parte, las formas agudas sugieren agresividad por su cualidad punzante. La sospecha de que lo siniestro acecha en el personaje o figura femenina en ocasiones se debe a la atribución de formas agudas en su representación, o en elementos que complementan su caracterización. Las formas onduladas se asocian a lo blando y también a lo suave y al deseo. Por lo tanto, podemos hablar de formas ambivalentes cuando son curvas y a la vez punzantes, pues parecen implicar suavidad y deseo a la vez que se presumen peligrosas. En la imagen de Ray Caesar (a la izquierda) podemos ver cómo la atribución de formas agudas se efectúa en un personaje creado digitalmente, de formas redondeadas, proporciones fantásticas y texturas brillantes. Apreciamos cómo algunas formas curvas se asocian al carácter flexible y envolvente y culminan luego en puntas afiladas, sugiriendo la agresividad latente y la ambivalencia del deseo peligroso. Esto puede apreciarse con mayor claridad en una especie de cola ascendente, que puede sugerir agilidad y peligrosidad felina, y en las formas punzantes de las uñas.

Por otra parte, la asociación de lo abisal y lo femenino deviene desde los orígenes de la humanidad, precisamente por la relación con el sexo femenino. Si un abismo se presupone amenazante, asociado a la feminidad contribuye a enfatizar su ambivalencia, pues por un lado es temible, y por otro puede ser promesa de placer. Por otra parte, lo que esconde un abismo está oculto en su interior. Como en lo siniestro, no sale a la luz, de manera que se trata de la presencia de una ausencia, por lo tanto enigmática y, en determinadas ocasiones, siniestra. La alusión a la forma espiral y al círculo como símbolos de un destino funesto suele ser constante en filmes y pinturas de carácter siniestro como en las de Hitchcock, a menudo atribuidas a figuras femeninas de manera que quedan de algún modo camufladas. La espiral hipnótica puede

aparecer en un moño o en una pupila como una siniestra señal del abismo inexorable: “ese tema del moño en espiral reaparece en versión siniestra en *Vértigo* y en *Psicosis*: el moño de Mme. Bates, cuya imagen vemos antes de que se vuelva ante nosotros y muestre su macabra faz de momia disecada sin ojos”⁶⁴⁵. En *Vértigo* también reaparece el temor vertiginoso en el moño de *Madeleine* como vemos en la imagen de la derecha, cuyo carácter siniestro se enfatiza en la película al verse reiterado en una pintura. La imagen de L. Lux parece una cita visual pero, esta vez, atribuido a una niña. Ambas figuras se vuelven al espectador de modo que la forma espiral de los moños acaba adquiriendo la función de un ojo oscuro o un abismo hipnótico.

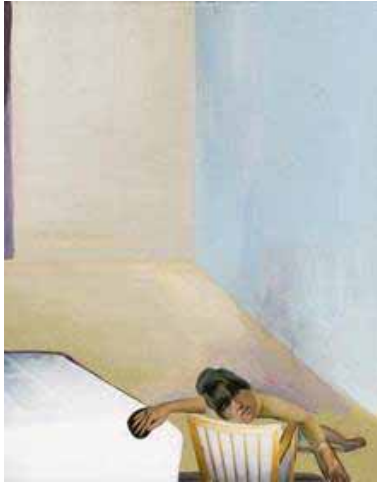
Posición: distribución de formas

Con la distribución de formas nos aproximamos al concepto de composición formal. Como ya hemos anticipado previamente, la distribución de las formas puede contribuir a provocar sensaciones inquietantes. A continuación vamos a diferenciar las connotaciones que puede adquirir una distribución periférica de las formas de una distribución centrada.

Nos referimos a una distribución *periférica* de las formas cuando se muestran ubicadas en los laterales y vértices de la imagen. En la página siguiente, en el collage de Ursula Hübner podemos ver cómo la disposición de las formas se concentra en el margen inferior, donde apreciamos la presencia de una cama y una figura de extraña postura, aparentemente recostada en una butaca. La ubicación en el límite inferior confiere cierto peso o fuerza gravitatoria a dicha parte y otorga un aura enigmática a la atmósfera de vacuidad que caracteriza el resto de la pintura. Ésta se conforma por tres planos de color apastelado que sugiere el resto de la habitación. Destaca finalmente una línea oscura en el margen lateral izquierdo que insinúa la presencia de otro elemento escénico que se oculta. En la fotografía de Anna Gaskell, el vacío de la superficie interior y la acumulación de cabezas femeninas dispuestas boca abajo rodeando el margen superior y derecho generan una sensación de inquietante extrañeza. Contribuye a dicho efecto la penumbra que invade el vértice inferior izquierdo, desestabilizando el equilibrio compositivo. Por lo tanto, podemos apreciar, a partir de la observación de ambas imágenes, cómo el desplazamiento de las formas a la periferia de la imagen tiende a conferir a las partes vacías un carácter enigmático. La concentración de formas en los márgenes puede provocar cierta inquietud al quedar parcialmente ocultas o descontextualizadas, fuera del encuadre. Por ejemplo, no sabemos a qué se debe esa extraña disposición de las cabezas en la primera imagen de Anna Gaskell. Dicha ocultación es susceptible de generar inquietud.

645 TRÍAS, E. Lo bello y lo siniestro. Op. cit. p. 108

Periféricas, en los laterales o vértices: desplazamiento



U. Hübner. Serie *The World of interiors*. 1999



Anna Gaskell. Serie *Resemblance, untitled (sin título)*. 2001

Centradas: aislamiento



Thomas Czarnecki. *Just a Trap-Alice*. 2009-12



Ellen Rogers. Serie *A portrait of Charlotte, She has seen to it*.

Las imágenes de la fila inferior se caracterizan por una posición centrada de las formas predominantes –en ambos casos figuras-. A menudo, su situación centrada viene acompañada del recurso de aislamiento. En la fotografía de T. Czarnecki la posición centrada de la figura queda aislada por el vacío y la penumbra del escenario y la focalización de la luz que incide en ella. El contraste cromático también destaca su aislamiento debido a la saturación de su indumentaria -de *Alicia en el País de las Maravillas*- que produce cierta paradoja, ya que el escenario parece más bien decadente y amenazante. Presentimos la actitud abatida de la figura sentada y maniatada -que oculta su rostro con la melena- como una señal negativa. La amenaza siniestra se intuye por dicho aislamiento y por la misma ocultación.

La fotografía pintada de Ellen Rogers ubica a una figura femenina centrada en relación a la anchura, cortada por el límite del margen inferior. La elección de la posición interactúa con la postura del personaje que inclina su cabeza hacia abajo y dirige la mirada en dirección descendente, de modo que genera incertidumbre la ocultación de la parte inferior. La intervención del cromatismo sobre el escenario contribuye a insinuar un carácter enigmático a la escena, pudiendo sugerir una luz de atardecer. Comprobamos cómo todos los recursos interactúan entre sí de modo que, por ejemplo, la posición de la forma no se desliga de la actitud del personaje o de otros recursos como la iluminación y el color.

Concluimos de la observación de ambas imágenes cómo una posición centrada tanto por la horizontal como por la vertical aísla la figura en el centro de la imagen -cuando no se representan más elementos- confiriéndole una mayor importancia visual e insinuando la amenaza del escenario. La amenaza puede sugerirse de forma velada, a través del vacío y mediante la actitud de los personajes -si se trata de figuras- o de otros recursos plásticos como los ya citados. Por último, deducimos que la ubicación de la forma, especialmente cuando se trata de figuras, adquiere un valor narrativo destacado. Por ejemplo, en la última imagen, el personaje limita con el margen inferior. Es precisamente dicha zona inferior la que se omite y allí hacia donde ella mira. Deducimos que la ubicación o posición de las formas adquiere también un sentido relacionado con sus direcciones -especialmente cuando se trata de personajes- y, por lo tanto, con sus presuntas futuras acciones.

Operaciones de deformación

Cuando reconocemos una forma, entonces podemos referirnos a dicho elemento como icónico. Una vez reconocido, podemos esperar que dicho elemento tenga unas cualidades formales determinadas, las que correspondan a unos parámetros de normalidad. Esta misma normalidad, o naturalidad, es la que creemos que se nos presenta en un enunciado siniestro. Sin embargo, tras unos segundos de observación, pronto intuimos que existen determinados elementos confabulados en la sugerencia de una inquietante extrañeza, sutil y camuflada, pero perceptible. En ocasiones, uno de los recursos que incentiva dicha siniestra sospecha se debe únicamente a un recurso de alteración de la forma, o más concretamente, de la normalidad de la forma. Una evidente alteración formal destaca lo suficiente como para que dicho recurso sea identificado, de manera que la presunción o sospecha siniestra pasa a ser desvelada, mitigando el efecto de inquietud. Por eso, cuando analizamos las alteraciones formales que son responsables de ciertos efectos inquietantes, debemos fijarnos en aquellas deformaciones que, siendo sutiles, pueden sin embargo perturbar el aparente carácter inofensivo de una imagen o escena representada, en interacción con otros recursos.

Con la premisa de que la deformación habrá de ser sutil, los elementos serán objeto de alteraciones formales que contribuyan a sugerir efectos inquietantes. Conviene señalar que los recursos de alteración de la forma son innumerables y no podrían ser abarcados aquí todos aquellos que intervienen en enunciados siniestros. En lo que sí debemos hacer énfasis es en la necesidad de fijarnos en las formas para deducir qué posibles connotaciones pueden producir sus diversas alteraciones aún cuando son tan sutiles que puedan parecer casi imperceptibles. Podemos deducir asimismo que si una de las causas que interviene en la sugerencia de efectos siniestros es la duda de lo fantástico y la presunción de una distorsión perceptiva, entonces uno de los recursos de alteración de la forma operará en favor de dicha presunción de deformación óptica y/o psicológica.

Deformaciones de la figura

Entre otros recursos de alteración formal, el alargamiento es proclive a sugerir sensaciones de deformación óptica susceptibles de generar efectos inquietantes. En las siguientes imágenes, las figuras adquieren un carácter expresivo de connotaciones negativas.

La pintura de Leon Spilliaert, que se muestra en la página siguiente, ostenta una deformación ondulada, expresiva y muy dinámica, tanto en las figuras como en el espacio, que puede sugerirse ambiguamente como una montaña, un tornado o una nube de humo oscura. La deformación es apreciable, por ejemplo, en la posición de las piernas de la figura situada en primer término. Dicha deformación, aun cuando no se haya percibido, puede incrementar en cierta sensación de inestabilidad. Las figuras participan de dicha oscuridad, reiteradas en posiciones dispares –de perfil y de espaldas-; ambas con la melena al viento y las faldas en movimiento, sugieren la amenaza de la atmósfera que escudriñan al divisar oeste y norte simultáneamente, como dos instantes representados en la misma imagen. Esa amenaza que parece ya olfateada por el perrito que se representa desplazado en el lateral izquierdo, con su cuerpo oblicuo y dinámico, pretendiendo salir del cuadro.



Leon Spilliaert. *Girls on a Dune*. Ca. 1907-10



Isabelle Royet-Journoud. *Princesse bossue*. 2007

En la fotografía de Isabelle Royet pueden apreciarse algunas deformaciones que confieren a la figura una estética de reminiscencia gótica: ostenta cierto dinamismo enfatizado por la prolongación de la curva del vestido en la mitad inferior izquierda y por la oposición de direccionalidades entre el brazo y torso —que dividen diagonalmente la imagen— en dirección ascendente, y la falda y el brazo (a nuestra derecha) en dirección descendente. Destaca la curvatura en la espalda que dibuja una joroba de modo que la figura parece transfigurarse también en una bruja. La expresividad de las manos con los largos dedos, el pelo enmarañado, la delgadez extrema y la mirada oscurecida enfatizan su aire gótico. El cromatismo en blanco y negro contribuye a retratar con hostilidad la figura. La escena está congelada pero se sugiere el inicio de una acción: se insinúa el movimiento hacia la izquierda, dirección opuesta al lugar donde deposita su mirada. Estos datos propician el suspense y misterio de la escena, aunque la figura se halle recortada sobre un fondo liso y no pueda apreciarse más información visual.

En la fotografía de Pat Brassington de la página siguiente, el alargamiento resulta extraño en mayor medida por la perspectiva en picado y la deformación curva de la parte superior. Las mujeres sentadas de William Eggleston ostentan unos cuerpos extremadamente delgados que inquietan, también, por su extraña vinculación con los escenarios —vacíos— y los elementos del mobiliario (sofá, cadena, etc.). En la imagen de Pat Brassington el efecto de alargamiento de la figura se representa a través de una perspectiva en picado que deforma las piernas y provoca un efecto vertiginoso.



William Eggleston. Publicada en *William Eggleston's Guide*. 1976-2003



Pat Brassington. *Default Blue, Feeding time*. 1999



William Eggleston. *Memphis, Tennessee, 7, D*. 1969-70

Algunas imágenes contemporáneas, especialmente las que son producto de técnicas digitales, ostentan deformaciones de aire futurista, sobrenatural, de proporciones infantiles. En la figura de la imagen de Oleg Dou (izquierda) pueden apreciarse las siguientes deformaciones que confieren a la figura un aspecto inquietante: la frente es algo más prominente que una frente corriente. La forma de la cara no obedece al oval común a cualquier rostro sino que se redondea y ensancha en su parte superior y se afila en la inferior. Así, la zona facial ocupada por los ojos es considerablemente mayor que el resto. Los ojos han podido ser ligeramente ampliados y elevados en sus extremos asemejándose a una mirada oriental. La deformación del rostro recuerda a las caracterizaciones de extraterrestres y humanos futuristas del cine fantástico. Otros recursos son también determinantes en la consecución de la extrañeza que produce esta imagen: la supresión de cejas, la palidez grisácea y artificial del rostro, el ocultamiento de pelo y la textura pulcra. La indumentaria se adapta al cuerpo sugiriendo cierta opresión asociable a atuendos religiosos como el de las monjas católicas o los burkas musulmanes. Puede apreciarse una diminuta cruz en el centro del cuello que parece indicarnos que se trata de la figura de una monja. Su extrañeza en las facciones, la ausencia de textura, expresividad y color parecen augurar una fe religiosa poco esperanzadora.



Oleg Dou. Serie *Freaks/Nuns*, *Nun*. 2007



Oleg Dou. Serie *Naked Faces*, *Hear yourself*. 2011

La imagen de la derecha ostenta una deformación concreta coincidente con la situación de la oreja, de manera que se produce una interpenetración entre rostro o piel y las cualidades formales rugosas que recuerdan a una tela. La deformación dibuja una estrella que dirige la composición de forma centrífuga-centrípeta, rompiendo el estatismo del rostro y evocando un efecto inquietante. La estrella permite conjeturar posibles asociaciones religiosas. Se omite la representación del resto del cuerpo de modo que el centro de atención visual recaer en dicho abismo que reblandece la rigidez y pulcritud de la figura humana, que parece estar esculpida en mármol. Se repite nuevamente la ausencia de bello sugiriendo una mayor distancia respecto a la animalidad, quizá esbozos de futuras civilizaciones humanas, blancas y estáticas, frías y artificiosas.

Composición formal

➤ EQUILIBRIO COMPOSITIVO:

- Estático: centrado, simétrico
- Agitado: descentrado, asimétrico, diagonal

➤ ESTRUCTURAS COMPOSITIVAS DE MAYOR COMPLEJIDAD:

- Ordenadas
- Dinámicas
- Caóticas

➤ ESTRUCTURA DE PLANOS:

- Delante-detrás

➤ ESTRUCTURA DE DIRECCIONES:

- Arriba-abajo
- Lateral
- Centrifuga-centrípeta

Equilibrio compositivo

Estático

Agitado

Centrado, simétrico

Descentrado, asimétrico, diagonal



Alex Prager. Serie *Week-end, Jane*. 2009



Alex Prager. *Untitled (Sin título)*

El equilibrio compositivo se determina por la posición y direccionalidad de los elementos representados de manera que conjuntamente componen una imagen estática o dinámica. Si las formas se disponen ordenadamente, centradas y respetando la simetría, la imagen obedece a una estructura compositiva ordenada y equilibrada. Por el contrario, cuando la imagen se caracteriza por la disposición de formas inclinadas y se producen asimetrías, se logra el efecto contrario: dinámico o vertiginoso. En los ejemplos de imágenes sobre estas líneas la composición queda determinada por la disposición de las figuras. Se trata en ambas de una figura recortada sobre un fondo: liso en la fotografía de la izquierda o abarrotado de elementos gráficos en la fotografía de la derecha. Por lo tanto, podemos apreciar la sencillez de ambas composiciones a pesar de que la primera obedece a una composición estática y equilibrada por oposición a la segunda, dinámica y desequilibrada.

Sin embargo, otras imágenes se caracterizan por abarcar un mayor número de elementos, de manera que podemos referirnos a ellas como *estructuras formales más complejas*, que tenderán también al estatismo o al dinamismo, como podremos apreciar a continuación. Ambas posibilidades pueden contribuir al extrañamiento siniestro en combinación con otros recursos plásticos e icónicos, que variarán en cada enunciado. El estatismo conduce a un

extrañamiento siniestro a menudo en imágenes de apariencia hiperreal, donde las escenas parecen suspenderse en el tiempo, las figuras adquieren un aspecto de congelación inerte, de manera que dicho estatismo nos induce a sospechar y a observar detenidamente aquellos factores sutiles que actúan en favor del extrañamiento. Por el contrario, las imágenes tendentes al dinamismo y a efectos vertiginosos provocan el efecto siniestro desde la tensión visual, provocando sensaciones de inestabilidad, desequilibrio y vibración óptica, que puede alcanzar sutilmente sensaciones próximas a lo delirante. Estos recursos ópticos tendentes al desequilibrio fueron objeto de experimentación artística en determinados periodos de desestabilidad social. Como ejemplo paradigmático destaca la eclosión artística de entreguerras del expresionismo alemán, tanto pictórico como cinematográfico, donde las distorsiones formales, angulaciones agudas, claroscuros contrastados y desequilibrios formales producían efectos psicológicos opresores y delirantes. El terror psicológico cinematográfico ha continuado experimentando con dichos recursos que van sutilmente inquietando la mirada del espectador, provocando su extrañeza desde una subjetividad perturbadora, cuya culminación sería el extrañamiento de uno mismo, la amenaza de la enajenación.

Estructuras compositivas

Al analizar la forma, es necesario diferenciar entre estructuras formales, de formas aisladas. Con el término *estructuras formales* nos referimos a la articulación general de las formas en el conjunto de la imagen. Ya hemos reparado en la sencillez de los ejemplos anteriores, pero a menudo y especialmente las imágenes escenográficas se caracterizan por abarcar un mayor número de elementos, de manera que las estructuras pueden ser más complejas. Una imagen puede caracterizarse por una estructura de formas ordenadas o caóticas, formas curvas o formas rectas. Ambos recursos son susceptibles de generar efectos siniestros si la articulación con otras variables plásticas e icónicas es coherente.

Ordenadas: agrupación de líneas rectas

A veces, las imágenes simétricas, ordenadas y equilibradas pueden resultar siniestras cuando el exceso de orden resulta artificioso. Diversas imágenes de composición equilibrada tienden, además, a representar las figuras en una quietud de apariencia exánime. Esto último se vincula íntimamente con las palabras de Trías: *la belleza es siempre un velo ordenado a través del cual debe presentirse el caos*. Esta idea implica que el orden no es natural, de modo que el caos se sospecha al mostrar su antítesis. De este modo, el orden se convierte en un recurso de mediación de lo siniestro.



Erwin Olaf. Serie *Hope, The practice*. 2005

Las imágenes de estética hiperrealista de herencia *hooperiana* suelen coincidir con las características de rectitud y equilibrio formales. La estructura recta y compensada tiende a estabilizar la imagen en un momento congelado. Los espacios suelen caracterizarse por la vacuidad y por el empleo de texturas lisas que contribuyen a cierta quietud estéril. Este efecto se intensifica por la disposición de las figuras, rígidas y hieráticas, como maniqués de aspecto humano. Con sus miradas ausentes y textura de piel brillante, parecen esculpidas en metacrilato. Como ejemplo, las figuras de la imagen escenográfica de Erwin Olaf no interactúan entre sí. Esta fotografía permite concretar la idea de artificiosidad ordenada: se caracteriza por el equilibrio compositivo, por la simetría que provoca la verticalidad de las figuras, una a cada lado de la imagen, que produce un emparejamiento visual, como si fuese la una reflejo especular de la otra (salvo por algunos detalles como la postura de los brazos o la direccionalidad de la mirada). El equilibrio compositivo es congruente con el empleo de color: uniformidad cromática mediante tonos pastel de poca saturación, combinaciones de cálidos (parte superior) y fríos (parte inferior). La iluminación también es uniforme, no se perciben contrastes lumínicos –claroscuros– de modo que se enfatiza la uniformidad y equilibrio de la escena representada. La ausencia de ruido textural acentúa dicho efecto. La sensación general produce cierto desasosiego porque percibimos un fragmentos de presunta realidad, pero representada de manera extrañada. Esta apariencia de *hiperrealidad*, de orden, perfección y quietud, produce un inquietante efecto de suspensión o incertidumbre narrativa.

Dinámicas: agrupación de líneas oblicuas y formas agudas

A diferencia de las estructuras ordenadas, también son susceptibles de generar efectos siniestros las estructuras formales agitadas, compuestas por la agrupación de líneas oblicuas y formas agudas. Como se ha anticipado con anterioridad, las direccionalidades oblicuas tienden a generar sensaciones de desequilibrio que pueden inquietar la mirada del espectador. Estos recursos se han empleado en la sugestión de efectos siniestros, especialmente en el ámbito cinematográfico. La inestabilidad formal puede contribuir a sugerir una amenaza de desequilibrio psicológico, y en dicho efecto intervienen los diversos empleos de perspectivas agitadas, extrañadas, vertiginosas, a veces junto a deformaciones ópticas. Como ejemplo de empleo de una estructura compositiva dinámica, puede apreciarse en la pintura de Gottfried Helnwein de la página siguiente, las direcciones arbitrarias que crean las formas de las figuras adultas que rodean a la niña, representada con los ojos vendados. La imagen resulta inestable y agitada. La figura femenina coincide con el centro de la imagen y conforma una línea oblicua. Es el principal elemento desestabilizador de la composición. El carácter dinámico de la escena obedece también a un recurso en el empleo de la luz, estructurada en planos sucesivos de luz y oscuridad (adelante-atrás) alternadamente. Dicho efecto acelera el ritmo visual de la escena y le confiere mayor dinamismo. En la imagen, la mirada del espectador es testigo de la escena, sin embargo, el carácter vertiginoso de la misma no nos implica de manera subjetiva. Como veremos a propósito del enfoque o punto de vista, las composiciones dinámicas y vertiginosas alcanzan mayores efectos siniestros cuando nos implican en la imagen de forma subjetiva, de modo que ocupamos un lugar determinado desde el que observamos la escena, y dicho lugar implica a menudo un rol determinado ante aquello que observamos. Las sensaciones vertiginosas en estos casos pueden contribuir quizá con mayor fuerza a la citada amenaza de delirio o enajenación.

La agitación a la que contribuyen las estructuras diagonales y en direcciones dispares provoca cierto efecto vertiginoso, pero dicho recurso no tiene aisladamente la capacidad de generar efectos siniestros. Podemos encontrar imágenes dinámicas y no necesariamente siniestras. Es necesario que el resto de recursos plásticos como icónicos sean coherentes en dicha sugestión inquietante. Como ejemplo, puede potenciarse el efecto siniestro de la agitación cuando se sugiere incertidumbre narrativa en torno a los hechos o acciones que parecen representarse. De este modo, apreciamos el desequilibrio y el dinamismo, pero cuando no comprendemos lo que sucede, esa incertidumbre nos puede desconcertar. Asimismo, habrán de intervenir otros factores como la representación de los personajes, la luz, las sombras, el color etc. en la inducción del efecto siniestro.



G. Helnwein. *Die Erweckung des Kindes (La resurrección de la niña)*. 1997. Anna Gaskell. *Serie Override, untitled (sin título)*. 1997

Como ejemplo comparativo respecto a la pintura de G. Helnwein, en esta fotografía de Anna Gaskell se produce también el efecto de tensión y dinamismo compositivo, debido fundamentalmente a la disposición de los cuerpos en direcciones oblicuas. Sin embargo, a diferencia de la imagen anterior, la perspectiva desde la que divisamos la escena es subjetiva: nos implica, al parecer, como uno más de los personajes. Permanecemos a la altura de la hierba, a una distancia próxima respecto a las figuras, mientras que en la pintura anterior observábamos la escena frontalmente y a cierta distancia, sin llegar a ser partícipes de ella.

En esta fotografía destacan, además, algunos recursos que conducen al extrañamiento de la escena: por un lado, la ocultación de los rostros de las figuras; por otro lado, la intensidad de la luz que incide en sus cuerpos y contrasta con la oscuridad del paisaje, de cielo amenazante. Este dato podría sugerir la idea de un juego clandestino descubierto en la nocturnidad y, en tanto que oculto, susceptible de interpretarse negativamente. El primer plano lo configura un manto de hierba que aparece desdibujado debido a su proximidad con el objetivo de la cámara, desde donde divisamos la escena. Aparecen dibujadas diversas líneas oblicuas dispuestas en direcciones arbitrarias, cuya cualidad punzante confiere cierta agresividad latente a la escena. Por lo tanto, vemos cómo se produce una jerarquía entre formas oblicuas predominantes por su dimensión (los brazos de la chica y los cuerpos de las figuras) y otras formas caóticas (como la hierba) secundarias, pero que conforman una estructura formal diferenciada, en este caso, el primer plano. Comprobamos cómo a partir de las disposiciones formales comienza a configurarse una lectura narrativa, cargada de incertidumbre debido a los recursos de ocultación.

Caóticas: agrupación de líneas en direcciones arbitrarias

Las composiciones formadas por líneas quebradas y formas dispares dispuestas en direcciones arbitrarias tienden a crear sensaciones caóticas. Sin embargo, pocos son los casos en los que dichas estructuras generen sensaciones siniestras, puesto que el efecto de inquietud suele alcanzarse con mayor frecuencia en composiciones estáticas o ligeramente desequilibradas y sin embargo extrañadas. Cuando el efecto vertiginoso es muy acusado, puede llegar a mitigar el efecto siniestro en favor de un caos de mayor dramatismo y menor extrañeza. Las estructuras caóticas pueden emparentarse en este sentido con lo sublime, en tanto que exaltan la desmesura de lo que sobrepasa al orden y medida humanas. Un ejemplo de estructura compositiva caótica puede apreciarse en la imagen de Miles Aldridge que se ha mostrado como ejemplo de tonalidades pastel, donde el efecto estático de la figura queda contrastado por la arbitrariedad de direccionalidades de los elementos que la rodean, que acentúan el carácter caótico de la escena y producen un efecto paradójico entre la violencia latente y las tonalidades rosáceas y apasteladas.

Estructura de planos: delante-detrás

Encontramos con facilidad elementos y personajes ubicados en distintas distancias en una misma imagen. Nos referiríamos entonces a la alternancia de planos. La estructura de planos se refiere a cómo están ordenados los elementos representados unos en relación a otros. Por ejemplo, si se crea mayor o menor efecto de profundidad. En estos casos, se establecen conexiones visuales –compositivas- y también narrativas entre dichos elementos. Cuando se trata personajes, a menudo se debe a las orientaciones de las miradas y a cómo interactúan entre sí. La alternancia de planos suele ir acompañada de una alternancia en el empleo de la luz, de modo que se confiere ritmo visual a la imagen.



Fotograma de *What Ever happened to Baby Jane?* (¿Qué fue de Baby Jane?), dirigida por Robert Aldrich en EEUU, en 1962.

Por ejemplo, en el fotograma de la película *¿Qué fue de Baby Jane?* podemos ver la alternancia de planos de cerca a lejos a través de los personajes y su reflejo especular al fondo, y como se alterna de la claridad a la oscuridad sucesivamente. Asimismo, las miradas de las figuras se dirigen en direcciones dispares, creando cierta tensión entre ellas y dirigiendo el recorrido de nuestra mirada. La alternancia de planos puede contribuir a provocar efectos siniestros cuando conduce a generar una lectura narrativa inquietante entre los distintos personajes y también en relación al espectador.



Louis Janmont. *The Poem of the Soul- The Wrong Path*.



Rebecca, dirigida por Alfred Hitchcock en EEUU, en 1940.

Las imágenes sobre estas líneas se caracterizan por una profundidad central, creada mediante repeticiones rítmicas, hacia donde se dirigen varias figuras. En la pintura de L. Janmont, la profundidad es ascendente y aparece iluminada. A uno y otro lado de las figuras, se reiteran sucesivamente ciertos personajes y árboles oscuros, de los cuales ellas parecen temerosas. En el fotograma de la película *Rebecca*, la amenaza parece provenir de la puerta del fondo, hacia la cual se dirigen las dos mujeres, una a media distancia y otra, la más oscura, en un plano más cercano. A menudo, la representación de un espacio en profundidad resulta ambivalente: por un lado, parece que un presunto carácter hipnótico puede atraernos, por otro, puede generar un efecto vertiginoso y/o incertidumbre, especialmente si acaba en un límite o elemento umbral, como una puerta.

Estructura de direcciones

Arriba-Abajo: dominante descendiente

En las siguientes imágenes la direccionalidad dominante descendente contribuye a generar cierto efecto vertiginoso. En la fotografía de Denise Grünstein, se produce cierta extrañeza por su composición simétrica y por la permutación de la postura de la figura, entre estar tumbada boca arriba o boca abajo. Irrumpe vertiginosamente perturbando la horizontalidad, enfatizándose por la forma en “v” del manto blanco. La ocultación del rostro de la figura con la caída puntiaguda de la melena intensifica el efecto y genera inquietud.



Denise Grünstein. *Head over Heels*. 2009



Marina Núñez. *Serie Locura, sin título*. 1995

En la pintura de Marina Núñez la composición es de predominio vertical. Destaca el vacío en la zona superior y la acumulación en el borde inferior. La direccionalidad se acentúa ante la extraña posición de las figuras –de apariencia similar- en el margen inferior. Las mujeres se representan bajo una delgada línea recta vertical, la que guía precisamente la direccionalidad de la composición. Al situarse aisladas en un espacio plano, vacuo y claro adquieren la mayor atención visual de la imagen, afianzando dicha direccionalidad descendente en su parte inferior. El cuadro pertenece a la serie “Locas” de modo que parece congruente la actitud y postura extraña de las figuras y el recurso de aparecer una línea o cuerda tensada sobre sus cabezas. Es necesario recalcar que una elección compositiva no determina un efecto siniestro, pero unido a otros factores, puede contribuir a él. En los casos mostrados la dominante descendente implica un efecto vertiginoso que desestabiliza o tensa parcialmente la mirada. Dicha elección, junto con otros recursos icono-plásticos, puede contribuir a la afección siniestra, pero no será en ningún caso un dato aislado el que cree el efecto siniestro, sino la interacción entre los diversos recursos empleados.

Confrontación de direccionalidades

Las imágenes de la página siguiente se muestran como ejemplos de confrontación de direccionalidades que confieren tensión a las escenas. En la imagen superior izquierda de Ursula Hübner, la figura no sólo produce una direccionalidad ascendente –enfaticada por el ángulo en picado y por la direccionalidad ascendente de la mirada-, sino también a la inversa: de arriba-abajo. Dicha tensión se produce por el plano que ejerce presión sobre su cabeza – con forma de “v”-, de mayor oscuridad que el resto de la imagen. La lámpara que parece colgar en dicha parte subraya la direccionalidad descendente, de manera que se produce tensión entre ésta y el aparente empeño ascendente de la figura, cuyo rostro se insinúa amenazante.



Ursula Hübner. Serie *The World of interiors*. 1996



Ursula Hübner. Serie *The World of interiors*. 2007



Gino Rubert. *La Soga*. 2008

En la pintura de la derecha de la misma artista podemos apreciar cómo la estructura compositiva en direcciones oblicuas y contrapuestas contribuye a enfatizar la oposición entre dos personajes: el retrato de la autora caracterizada como *Caperucita* -con orejas de lobo- y frente a ella el retrato de Freud, de dimensión notablemente inferior a ella. Este recurso evidencia las posibilidades expresivas de la dimensión, como otra variable formal a considerar. La imagen se divide oblicuamente en dos partes a través de la luz conduciendo a la confrontación de una con otra. La muchacha protagoniza la parte de penumbra, donde recae el mayor peso visual, destacado por la dimensión de la figura así como por el rojo saturado y las grandes orejas que asoman del gorro. Estas proyectan una marcada sombra aguda y punzante que se alza verticalmente, subrayando la dominancia agresiva de la figura y de esta parte, mientras que la izquierda se caracteriza por la vacuidad y la claridad, y la diminuta y debilitada figura masculina.

Dada la disposición desafiante de la muchacha, echada hacia delante, y debido a la oblicuidad que separa ambas partes, la figura parece avanzar con la penumbra dominando y pareciendo engullir, conforme avanza, la superficie de claridad. La oposición de una y otra mitad queda subrayada mediante los trazos oblicuos de predominio horizontal, que parecen provenir del diminuto retrato de Freud, adquiriendo paradójicamente una fuerza mayor que la que le otorga su diminuta dimensión. De esta forma, la confrontación de direccionalidades formales y la disparidad dimensional consigue tensar la oposición entre las partes: en la mitad superior izquierda de la imagen domina la figura de *Caperucita*, por la dominancia formal de las orejas, el plano oblicuo de penumbra y la fuerza del color rojo, mientras que el retrato de Freud domina en la mitad inferior izquierda de la imagen -a pesar de su pequeñez-, pareciendo arrojar amenazadoras líneas oscuras en dirección a la acechante heroína.

La pintura de Gino Rubert constituye un ejemplo de confrontación de direccionalidades compositivas, de manera que se produce mayor tensión entre las figuras, contribuyendo al extrañamiento general de la imagen. La disposición de los cuerpos conforma una "X" que rompe con el predominio horizontal del fondo y sugiere la presunta amenaza que desde la mujer parece cernirse sobre la figura masculina. Debido a su orientación vertical y oblicua y a su posición sentada sobre el hombre, la mujer ejerce poder sobre la figura masculina, cuya inclinación es oblicua pero en sentido descendente, en posición de inferioridad. Las miradas de ambos al espectador son delatorias de los roles que adquiere cada uno en la composición: seria e inquisitiva la primera, temerosa y en aparente favor de auxilio la segunda. Finalmente, las cuerdas que sostiene la muchacha, contribuyen a enfatizar la tensión que ejerce presión sobre la figura masculina. La confrontación de direccionalidades es congruente con la relación de oposición y supeditación de las figuras.

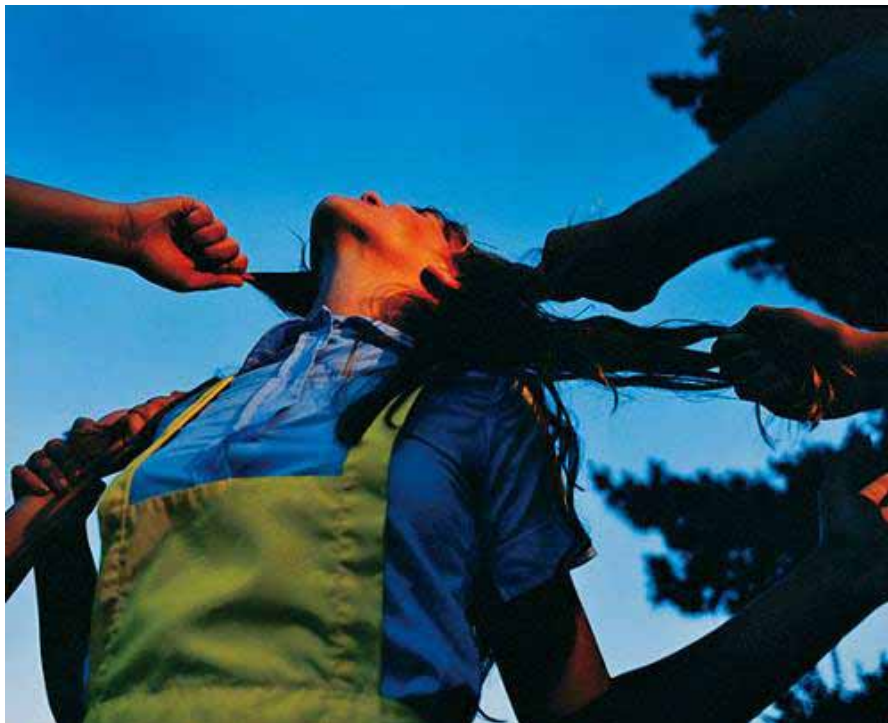
A modo de conclusión de las imágenes analizadas cabe destacar que las estructuras compositivas que ostentan confrontación de direccionalidades contribuyen a agitar y a tensar los elementos o personajes representados. A menudo se trata de una tensión latente que confronta o vincula por oposición a las figuras. En ocasiones podemos percibir la sugerencia de una tensión que nos inquieta y, sin embargo, no sabemos dónde localizarla, se insinúa de forma inconcreta. Ahora podemos reconocer que, en diversos casos, es la propia estructura de direcciones la que causa dicha inquietud.

Direccionalidad dominante centrífuga- centrípeta

Las imágenes que se muestran en la página siguiente se caracterizan por regirse por una composición centrífuga y/o centrípeta, es decir, que la tensión de la estructura compositiva va de dentro-afuera y de afuera-adentro. Para lograr dicho efecto, es determinante el punto de vista desde el que se han tomado las imágenes: en picado en la primera, de modo que se aprecia la circularidad en la disposición de las extremidades –brazos y piernas femeninos-; y en contrapicado en la segunda, de manera que se percibe la tensión multidireccional ejercida sobre la figura central, centrífuga y centrípetamente: hacia sí y hacia afuera. La tensión de direccionalidades de ambas imágenes se ve incrementada por la incertidumbre que genera la ocultación de los rostros, que evita la construcción del sentido de la acción: qué acontece en las escenas que sólo se representan parcialmente. Se presume agresividad en la acción que emana de la acumulación de extremidades en la imagen superior, sin embargo, la indeterminación de dicha acción genera inquietud, y el no saber qué es o qué se oculta tras el elemento central que parece tratarse de otro par de medias. Este dato parece implicar una figura más, y puede presumirse la acción como un acto violento ejercido sobre otra figura. Dicha violencia es quizá más evidente en la imagen inferior, donde la figura central parece víctima de las agresiones propinadas por manos oscuras que no llegan a representarse claramente. Pero dicha dubitación permanece abierta, de modo que es la mirada del espectador y su interpretación la que formula o reconstruye el sentido de las imágenes. En esta última es determinante en su efecto hostil la iluminación cálida del atardecer o amanecer sobre el rostro parcialmente representado, y la oscuridad que caracteriza a las figuras –brazos- de connotaciones agresoras.



Anna Gaskell. Serie *Abt*, untitled (*sin título*). 1998



Anna Gaskell. Serie *Override*, untitled (*sin título*). 1998



Fotograma de *El gabinete del doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene en 1919



Anna Gaskell. *Alf life*. 2002

La estructura centrífuga se debe, en estas imágenes, a la convergencia de líneas en un punto determinado al que se guía la mirada del espectador. En la imagen de la película, de predominio horizontal, la convergencia de líneas se acentúa ante el ritmo cromático en alternancia de línea blanca y línea negra. La distribución concéntrica de blancos y negros apunta hacia la presencia de la figura femenina, de masa blanca, que constituye el centro de atención de la imagen, a pesar de estar desplazada al margen lateral izquierdo.

En la fotografía de Anna Gaskell también se produce el ritmo entre líneas claras y oscuras, que resultan de la proyección de la luz que proviene del fondo atravesando la oscura balastrada, hacia donde convergen. A pesar de que la luz proceda de atrás hacia adelante (hacia nosotros), la direccionalidad de las líneas parece dirigirse de nosotros hacia el centro de la imagen por dicha convergencia de las líneas. La figura, a diferencia de la imagen anterior, no destaca por su claridad, sino por quedar en penumbra, y no se sitúa en el encuentro entre las líneas sino en primer plano. En la imagen anterior, la sugerencia abisal de esta estructura compositiva se divisa desde una perspectiva aérea. En la imagen de Anna Gaskell, el encuadre está tomado desde una perspectiva a ras de suelo que engrandece el espacio, recurso que puede otorgar al altar iluminado un aura enigmática y a la figura oscurecida un carácter sospechoso e inquietante.

4.2.-3. TEXTURA Y COMPOSICIÓN TEXTURAL

➤ VARIABLES DE LA TEXTURA

- Dura/Blanda
- Suave/Áspera
- Cálida/Fría

➤ EN SU RELACIÓN CON LA REALIDAD

- Sólida
- Líquida
- Gelatinosa
- Gaseosa

➤ EFECTO TÁCTIL AFECTIVO

- Placientes /Hirientes

➤ PARADOJAS TEXTURALES

- **POR SUPRESIÓN:** Eliminar o reducir parcialmente una superficie texturada.
- **POR ADJUNCIÓN:** Subrayar exageradamente la presencia textural.
- **POR SUSTITUCIÓN:** Sustituir una textura suave para un motivo icónico con esas características por una textura opuesta. Ejemplo: taza de Meret Oppenheim.
- **POR PERMUTACIÓN:** Sustituir las cualidades texturales de un elemento por la de otro, y a la del segundo la del primero. Ejemplo: piel de una figura como metal, metal de una superficie como piel.

La cualidad intrínseca de la textura es la de provocar sensaciones táctiles. El tacto es un sentido muy afectivo. Tocar algo implica un contacto directo con los cuerpos. Casi siempre el tacto sugiere algo placentero o repulsivo. Por lo tanto, las sugerencias de textura poseen casi siempre una manera de cualificar las imágenes. En cualquier caso, no hay una fórmula de empleo de textura de una imagen o de una pintura mediante la que lograr el efecto siniestro. La textura, al igual que el color, la luz o los elementos icónicos, han de articularse conjuntamente para derivar en el citado efecto. Aun así nos es lícito discernir algunas características en el empleo de la textura que provocan sensaciones diferentes. Por ejemplo, mediante superposición de finas veladuras y creando contrastes de luz podría simularse una textura viscosa. Dependiendo de qué forma se describa mediante una textura viscosa podría producir incluso repulsión. Por otro lado, en el efecto resultante del empleo de textura es determinante el nivel icónico de la forma. Es decir, no es lo mismo representar una cara infantil con textura rugosa que una fracción de vegetación otoñal. La textura adjetiva la superficie.

Las siguientes imágenes se presentan por oposiciones binarias: las que aparecen a la izquierda se caracterizan por tratarse de superficies sin ruido textural, y a la derecha las texturas sugieren asociaciones táctiles matéricas, rugosas etc. de manera que podemos apreciar las cualidades intrínsecas de cada recurso textural y cómo interactúa en el conjunto de los enunciados contribuyendo a generar connotaciones diversas:



Oleg Dou. Serie *Sketches, Masha*. 2008



Sarah Knobel & Alison Brady. *Over Again*. 2010

Si comparamos la imagen de la izquierda de Oleg Dou con la de la derecha de Sarah Knobel y Alison Brady, podemos apreciar cómo en la primera la textura carece de ruido, se trata de un soporte fotográfico posteriormente manipulado digitalmente. Se advierte una textura etérea, se han suprimido las impurezas dejando la fotografía libre de contrastes tonales, lumínicos y texturales, generando asociaciones con lo inmaterial y espiritual. La disminución de contrastes –claroscuros- en los volúmenes, funde el rostro y el fondo en un mismo plano. Ni siquiera el pelo muestra matices. Se establece un contraste entre la nitidez perfilada de los

ojos, brillantes, y el predominio etéreo del resto de la imagen. La claridad uniforme y el cromatismo azulado-violeta confiere frialdad a la imagen, el rostro carece de expresividad, el niño retratado se deshumaniza volviéndose frío y sobrehumano.

En el retrato de Sarah Knobel y Alison Brady, por el contrario, apreciamos un rostro matérico, blando y viscoso, construido a base de reiterados empastes de color, conformando un retrato enmascarado. En contraposición a la imagen previamente descrita, en esta predominan tonalidades cálidas, rosáceas y marrones. Las formas que construyen el rostro se disuelven en direcciones arbitrarias. La cabellera destaca por sus formas onduladas, orgánicas, de modo que se aprecia el tacto del pelo y su cualidad envolvente. La camisa también destaca por su brillo que apela al tacto suave y cálido. Si en la primera imagen el tacto inmaterial y frío provoca una distancia siniestra con respecto al niño, en la segunda imagen la textura empastada, viscosa y cálida apela a sensaciones táctiles ambivalentes, por un lado suaves y blandas que pueden producir cierta repulsión. En ambas imágenes los retratos se deshumanizan y los rostros parecen enmascararse en direcciones opuestas.

La siguiente fotografía de Alison Brady puede resultar inquietante debido a la incertidumbre que genera la representación parcial de la figura femenina, de modo que sólo apreciamos sus extremidades inferiores. Dicha fracción provoca cierta ambivalencia, puesto que la postura de las piernas denota tranquila comodidad, pero la textura de la piel es blanda y viscosa, parece fundirse como piel de cera y ello puede provocar cierto efecto repulsivo e inquietante. Por otra parte, la ocultación del tronco superior impide que comprobemos su naturaleza y su estado (por ejemplo vivo o inerte).



Alison Brady. *Untitled (Sin título)*. 2007-09.

En los ejemplos contrapuestos que se muestran en la página siguiente, el retrato de la izquierda de Rainer Elstermann se trata de una fotografía tratada después digitalmente. La disminución del ruido textural es notable y la textura queda lisa. Se han eliminado las sombras de manera que los volúmenes resultan planos, yuxtapuestos y diferenciados por su mayor o menor grado de luminosidad. Se produce un ritmo visual entre plano claro y plano oscuro. El rostro de la figura infantil, al igual que puede apreciarse en ejemplos anteriores, carece de expresividad. Se ha representado una versión actualizada inspirada en el retrato de Maria Baroncelli de Hans Memling a través de una imagen fotográfica que se ha retocado digitalmente de modo que adquiere una presencia artificiosa: un motivo antiguo pero un aspecto hiperreal. La niña parece representarse en actitud de rezo, de modo que su inexpresividad contradice el tipo de representaciones caracterizadas por la devoción religiosa, a menudo de expresiones emotivas y miradas en dirección levemente ascendente. La textura lisa contribuye a la frialdad que sugiere su inexpresividad. La posición de las manos en el vértice inferior izquierdo dirige nuestra mirada en esa dirección, fuera del margen de la fotografía, hacia donde mira también la niña, provocando incertidumbre. Destaca el diminuto tamaño de las manos que, junto a la inexpresiva mirada, parecen debilitar el acto de presunta fe.

En contraposición a esta imagen podemos apreciar la fotografía de Alison Brady en la que aparece en primer plano una figura de extraño aspecto. La inquietud se debe a su textura de pelaje suave, cálido y de color blanco, que resulta atractivo al tacto pero anodino en una figura aparentemente humana. El pelo cano envuelve su rostro y actúa como una máscara, extrañándola, de manera que se desconoce la naturaleza de dicha figura. Si la ausencia de vello que hemos detectado en algunas imágenes anteriores como la de Rainer Elstermann u Oleg Dou la asociamos a un carácter deshumanizado, la atribución de cabello se relacionaría entonces con una mayor proximidad con lo animal. Así la figura nos remite inconscientemente a figuras fantásticas como los licántropos, pero ambivalente por su cromatismo blanco y suave que adquiere en principio connotaciones positivas relacionadas con la pureza y la inocencia. El tacto del pelaje puede resultar atractivo al tacto pero repulsivo en tanto que la figura es extraña. Al fondo, ocupando gran espacio sobre la cabeza, puede apreciarse la sugerencia de un bosque nocturno, pero se ignora la relación de la figura con dicho escenario, ni hacia dónde mira la figura, de modo que la propia escena alcanza también un grado notable de incertidumbre.

En las imágenes de la fila inferior destaca el contraste entre zonas lisas y zonas rugosas. En la de J. F. Lepage, la superficie lisa le corresponde al rostro joven, sin embargo el árbol que sujeta entre los brazos es espinoso y carente de vegetación. En la imagen de la izquierda se produce un contraste entre las superficies lisas como el abrigo o el pelo y la rugosidad de la piel de su rostro. En ambas figuras contribuye a su inquietante extrañeza las miradas perdidas hacia una zona indeterminada que escapa a nuestra visión.



Rainer Elstermann. *Retrato de Maria Baroncelli de Hans Memling.*



Alison Brady. *Serie Portraits, untitled (sin título)*



J. F. Lepage. *Fotografía publicitaria, publicada en Amica.* 2009



Katy Grannan. *Anonymous. San Francisco. Boulevard 11.* 2009



Tereza Vlcková. Serie *Mirrors Inside*. 2008-9



Robyn Cumming. *Pretending to be*. 2007

Las fotografías que se aprecian sobre estas líneas se emparejan en su composición ya que ambas presentan dos figuras de espaldas al espectador, ambas relativamente centradas. Respecto al empleo textural, a pesar de que la de Tereza Vlcková se caracterice por una textura lisa, -carente de ruido y de predominio vertical-, y la segunda se trate de una textura orgánica con reiteración de motivos vegetales, ambas tienen en común la integración de la figura en la totalidad del espacio, a través de la textura. En la primera se produce un emparejamiento entre la caída de la melena, el vestido con sus ondas cayendo verticalmente y la cortina que cubre el fondo. La textura brilla, tiene caída y resulta plácida al tacto pero espesa en tanto que cubre y envuelve el espacio. Además, la cortina es un elemento que oculta, por lo que puede adquirir connotaciones negativas.

En la imagen de la derecha de Robyn Cumming, la figura se funde a través del estampado del vestido con la pared vegetal y dicha reiteración orgánica y arbitraria se empareja también en el pelo, que únicamente contrasta por su color rojizo, contraste que puede apreciarse en ciertas zonas del vestido y en el fondo. En ambas imágenes las figuras se vuelven respecto de la mirada del espectador, y ninguna de ellas parece avanzar hacia ningún lado sino que se funden con un fondo-pared del que parecen formar parte. El empleo textural, y la fusión figura-fondo de espaldas, son los recursos responsables de lo extraño de ambas fotografías.

En la fotografía de la página siguiente de Alison Brady (derecha), la textura que conforma la reiteración de elementos en las paredes produce un efecto de reiteración obsesiva que se empareja con la opresión padecida por la figura que protagoniza la escena. Su rostro queda oculto, envuelto en cuerdas amarillas que contrastan sobre el fondo. Destaca la amplitud del escote de su indumentaria y la continuidad de las cuerdas en dirección descendente. La composición está dividida verticalmente de modo que la figura se sitúa en la mitad izquierda y la mitad derecha queda libre, únicamente se percibe la acumulación de elementos reiterados del papel de la pared. En la imagen de la izquierda de la misma autora se produce un contraste

textural entre las piernas y la pared, a la vez que una relación de similitud o emparejamiento entre ellas. Ambas texturas la conforman una repetición o acumulación de elementos: formas geométricas reiteradas que construyen motivos decorativos florales ordenados en la pared; formas orgánicas y viscosas producidas por la presión de las líneas sobre las piernas.



Alisson Brady. *Untitled (Sin título)*. 2004-06



Alisson Brady. *Untitled (Sin título)*. 2004-06

Al ser agredidas por las cuerdas, las piernas presentan en su silueta ondulaciones que se emparejan con las formas onduladas de las flores. El contraste entre ambas texturas se produce debido a la disparidad cromática y también en tanto que las piernas tienen volúmen y la pared es una superficie plana. La inquietud resultante deriva de la interacción entre ambas texturas descontextualizadas del resto de la imagen, puesto que no se representa el resto de la figura, ni qué acontece en la escena. Sólo se presume la violencia que ostentan dichas piernas, que nos remite a las interacciones de Hans Bellmer sobre el cuerpo de Unica Zürn, de modo que la presión de las cuerdas sobre la carne termina deformando la figura y generando nuevos volúmenes esculpidos sobre el cuerpo, como puede apreciarse en las siguientes imágenes:



Hans Bellmer. *Unica Zürn*. 1958



La siguiente fotografía de Janieta Eyre (izquierda) se caracteriza por la acumulación plural de diversas texturas gráficas, compuestas por la reiteración de distintos motivos geométricos y orgánicos en diferentes escalas en cada superficie texturada. La sensación resultante conduce a cierto efecto óptico vibrante -enfanzado por la disparidad cromática de cada superficie- que posibilita la dubitación siniestra entre lo real y lo fantástico o delirado: la figura con su indumentaria y la propia escenografía parecen ocultarse a través de la transfiguración por medio de dichas superficies texturadas adquiriendo connotaciones negativas. En ello repercute el hieratismo de la figura, el oscurecimiento de sus ojos y la extraña presencia del rostro duplicado e invertido en el libro, que parece corresponder a una pintura de Gottfried Helnwein. A su lado, la imagen digital de Ray Caesar muestra un empleo textura de connotaciones sexuales debido a volúmenes líquidos y brillantes del vestido -de un atractivo estético similar al mercurio-, la pulcritud de la textura pálida de la piel de la figura y el velo transparente de la cortina que enmarca la imagen sutilmente en el margen derecho. Los dedos de la joven adoptan el aspecto de raíces punzantes y envolventes que provocan la agresividad del gatito. El cromatismo uniforme y azulado contribuye a enfriar la escena y a destacar la aparente ausencia de emociones de la muchacha.



Janieta Eyre. *Two pages from my diary*. 1995



Ray Caesar. *Kitten*. 2003



Jean Francois Lepage. **Untitled (Sin título)**.



Marina Núñez. Serie *Ciencia ficción, sin título*. 2010

Si en la imagen de Ray Caesar el vestido posee una textura líquida y brillante, en la siguiente imagen de Jean Francois Lepage encontramos una indumentaria con textura suave y apacible. Además, parece evidente el guiño que se hace a la representación de *Ofelia*, puesto que se trata de una muchacha que yace aparentemente inerte en un escenario de tonalidades azuladas, frías y envolventes. Por lo tanto, se representa un motivo dramático -la aparente muerte de la joven- pero se ha sustituido la textura líquida por un pelaje suave en el abrigo, el suelo y la falda mediante una tela vaporosa tipo gasa. La alfombra simula cierto efecto de oleaje. Los tonos azulados y grisáceos evocan el escenario líquido, de modo que el desvío en el empleo de la textura genera extrañeza y cierta ambivalencia por la cualidad atractiva de un motivo dramático.

En la imagen de Marina Núñez es responsable en cierta medida del efecto inquietante el contraste textural que se produce entre el paisaje y la figura. El terreno es natural pero seco o quemado y aparentemente poco fértil. Sus cualidades táctiles pueden resultar displacientes así como la oscuridad imperante contribuye a dicho efecto de hostilidad. En contraste, la figura que se halla iluminada en mitad de la imagen presenta unas ondulaciones blandas en la piel, aparentemente más placientes al tacto -suaves y envolventes-. Estas ondulaciones le otorgan también apariencia fértil, pues sobre esas formas curvadas parecen crecer las extrañas vegetaciones. El contraste es en suma ambivalente puesto que por un lado el terreno parece hostil pero el extrañamiento blando de la figura desnuda puede resultar deseable al tacto.

En resumen, hemos podido comprobar, a través del análisis de diversas imágenes, que, por lo general, las cualidades texturales permiten generar asociaciones relacionadas con:

Lo líquido y lo viscoso relacionado con lo morboso

Lo aéreo y etéreo asociado a lo fantasmal

Lo punzante, agresivo y repulsivo

Lo minucioso reiterativo: obsesivo

Lo liso: frío, deshumanizado

Dichas sensaciones resultantes pueden enfatizar el carácter siniestro de los enunciados cuando interactúan con otros recursos congruentes que actúan en favor de la inquietud. Los recursos de textura son susceptibles de provocar sensaciones sinestésicas vinculadas al tacto. Este sentido posee unas características especialmente afectivas. Aquello que tocamos o nos toca lo sentimos directamente en nuestra piel y tiende a apreciarse bien como deseable o como agresivo, pero casi nunca indiferente.

4.2.-2. VARIABLES ESTRUCTURALES ICONOPLÁSTICAS

4.2.2.-1. ILUMINACIÓN

- **INTENSIDAD:**
 - Claridad o intensidad alta de luz
 - Oscuridad o intensidad baja de luz
- **TEMPERATURA:**
 - Temperatura fría o cálida
- **EQUILIBRIO:**
 - Homogeneidad
 - Contraste
- **DIRECCIONALIDAD:**
 - Origen extraño (no natural) del haz de luz
- **TONALIDAD:**
 - Tonalidades artificiales o naturales

- **RELACIÓN DE LA ILUMINACIÓN CON LA FIGURA**

Antes de iniciar este apartado debemos aclarar las diferencias entre dos conceptos que están íntimamente vinculados. La luminosidad cromática es un recurso plástico. Se refiere a la claridad que posee un tono, al margen del sentido representacional que pueda poseer. Sin embargo, la iluminación de una escena, en una imagen fotográfica o pictórica de carácter representacional, podemos considerarla como dato icónico. Hace referencia, en primer lugar, a la fuente de luz: si se trata de luz natural o artificial. La luz natural puede provenir de la luna o del sol, en día claro o nublado. La luz artificial puede tener distintos orígenes, una bombilla, luz de neón, o luz focalizada proveniente de los faros de un coche, una linterna o un foco. La temperatura de la luz, aun siendo también en parte un dato plástico, puede servir para reconocer e cuál de los citados orígenes proviene la iluminación. Por último, existe otro dato vinculado a la iluminación y muy recurrido en enunciados siniestros; se trata de las sombras proyectadas. En definitiva, la iluminación integra factores plásticos, relativos al color, e icónicos, vinculados con la representación directa o indirecta de la fuente de luz y del ambiente que crea. Por lo tanto, consideramos que puede calificarse como recurso *iconoplástico*.

Alta intensidad de luz: claridad

La intensidad de luz permite discernir entre claves altas –alta intensidad de luz-, y claves bajas –baja intensidad de luz-. Las claves altas, en general, transmiten seguridad debido a que la luz permite ver y en buenas condiciones de visibilidad nos sentimos seguros. Para la cultura occidental la transmisión de significado a través de la luz tiene un gran peso: mientras que la luz se identifica, por lo general, con valores positivos, la oscuridad se equipara con el mal. Sin embargo, y como veremos a continuación, una iluminación intensa pero fría y poco natural puede producir un efecto deshumanizado. También puede formar parte de un efecto paradójico, es decir, una imagen inquietante y sin embargo luminosa⁶⁴⁶.

El blanco y, en general, las tonalidades muy claras suelen resultar vacías y ligeras. El blanco provoca asociaciones simbólicas como la divinidad, la pulcritud, la libertad, la neutralidad, la pureza y la inocencia. Sin embargo, siguiendo por el sendero de lo divino, también puede ser empleado en beneficio de lo fantasmagórico. La claridad puede contribuir extrañar una imagen. En ocasiones se debe a la carencia de sombras o contrastes, o a la intensidad exagerada de luz, que se distanciaría de una luz natural.

646 Este recurso de la luminosidad lo empleó Stanley Kubrick en su film "The shining" (*El resplandor*)

Adjunción de luz o claridad

El exceso de claridad puede ocultar la visibilidad, pudiendo resultar extraña e inquietante, especialmente con tonalidades frías y artificiales. En las siguientes imágenes la claridad altera la imagen de la figura humana volviéndola irreal, fría y distante. Los rostros se deshumanizan aumentando el efecto de imagen virtual. Se muestran inexpresivos, las posturas son estáticas y carecen de contrastes lumínicos. La atmósfera, pulida y sin ruido textural, se mantiene iluminada por igual. El efecto de luz es coherente con los planteamientos plásticos: color, textura, forma; e icónicos: infantes deshumanizados, robotizados, congelados. En la imagen de Loretta Lux, la palidez del rostro iluminado junto a la composición en contrapicado y enfrentándose a un claro cielo de nubes dinámicas, se representa como una especie de *virgen o ángel iluminada*. El recurso de claridad dota a la figura de cierta importancia o poder. Considerando su mirada ausente y su boca apretada, más podría parecerse maligno que benigno. En la imagen de Oleg Dou, la luz incide en el rostro y difumina los contornos de la figura fundiéndola con el fondo. La mirada oscurecida y desafiante que dirige al espectador no adquiriría tanta fuerza de no ser la imagen tan luminosa.



Loretta Lux. *Dorothea*. 2001



Oleg Dou. Serie *Toy Story, Pierrot*. 2008

La siguiente imagen de Julia Fullerton-Batten destaca por su claridad homogénea que contribuye a congelar y a deshumanizar la escena. La luz incide con mayor intensidad en algunas superficies resultando brillante y atractiva, y simultáneamente artificial, incluso sobrenatural. Junto a dicha luminosidad destacan otros recursos como la vacuidad del espacio y la pulcritud lisa de la textura que enfría y esteriliza el escenario doméstico, compuesto por paredes y mobiliario blancos. La niña que lo protagoniza obedece al mismo empleo cromático (pelo rubio, indumentaria blanca) y textural. Aparece sentada como una muñeca, inmóvil, con el rostro apoyado sobre la mesa, como un elemento más del mobiliario minimalista. Apreciamos, entonces, un desvío en la ruptura de su ojo que denota agresividad, como si fuese una escultura de metacrilato que se hubiese roto parcialmente mostrando su vacío interior, deshumanizado, al igual que el espacio iluminado.



Julia Fullerton-Batten. *Nobodys Children Foundation*. 2009



Eugenio Recuenco. *Sin título*.

En la fotografía de Eugenio Recuenco el dato más significativo concerniente a la luz es que atraviesa oblicuamente el cuerpo. Este recurso puede ser susceptible de connotar asociaciones violentas incluso sexuales o místicas, dada la expresión de la figura, que sugiere quizá cierto éxtasis. En este caso, debido a la disposición aparentemente abatida de la mujer, a la vacuidad del paisaje, y a su extraña indumentaria, la luz contribuye a enrarecer la escena que adquiere un carácter sobrenatural. Si bien en este ejemplo concreto el empleo de luz parece evocar cierto tono místico-extasiado, de connotaciones sexuales, vinculado a otros datos icónicos podría adjetivar la escena en clave negativa.

Temperatura de la luz: iluminación fría



Miles Aldridge. *Like a movie*. Vogue Italia. 2010



Tanyth Berkeley. *Claire with Blue Velvet*. 2005

Una luz fría y azulada contribuye a generar cierto efecto despacible y hostil. Dicha impresión es mayor cuando se trata de personajes o escenas aparentemente familiares. En las figuras de la página anterior, la luz es intensa y fría, contribuyendo a atribuirles un carácter extraño y sospechoso, en gran medida también determinado por sus rasgos, indumentaria, mirada y actitud. La mirada de ambas escapa de los márgenes del rectángulo, provocando nuestra incertidumbre. En páginas posteriores mostraremos cómo interviene la iluminación fría y azulada en el espacio escenográfico. Mostraremos determinadas fotografías de Gregory Crewdson donde la ambientación nocturna es fría y caracteriza espacios de amplitud, de modo que la sensación de hostilidad de los escenarios se intensifica. A menudo esta frialdad viene ligada a una falta de emotividad de personajes o a una congelación de las escenas.

Iluminación cálida

Una luz cálida puede ser natural o artificial, distribuirse homogéneamente o, por el contrario, tratarse de una luz focalizada. En general, la calidez se asocia con afectos placientes pero, cuando es intensa, puede adquirir connotaciones negativas, asociadas al fuego o a la violencia.

En las imágenes de la página siguiente se muestran algunos ejemplos de fotografías siniestras que han recurrido a iluminaciones cálidas. En la imagen de la izquierda de Cindy Sherman la extraña caracterización de la mujer se intensifica por la calidez amarillenta de la iluminación en contrapicado. En la fotografía central de Anna Gaskell la iluminación anaranjada se ve interrumpida por notables contrastes de luminosidad, mediante sombras oscuras que adjetivan negativamente la escena semioculta. La fotografía de la derecha de Cindy Sherman muestra una figura en actitud desafiante, liderando un espacio iluminado con diversos tonos cálidos (amarillos y naranjas) en contraste con otros fríos (azules y violetas) que crean un efecto de luz saturada y artificial, circense o fantástica.

La imagen de Laurie Simmons presenta un empleo de luz cálida en la representación de un espacio interior nocturno (una maqueta) de modo que la intrusión de la luz cálida adquiere en la penumbra un aura inquietante, contribuyendo a la incertidumbre de los personajes y hechos que presuntamente acontecen en la escena. Una figura se recorta sobre la claridad amarilla de la ventana, volviéndonos la espalda y mirando en esa dirección. Otra aparece recostada en un sofá, en un plano anterior (o más cercano a nosotros). Una luz que proviene de la izquierda ilumina intensamente el rostro de esta figura, de modo que contrasta destacadamente sobre la oscuridad imperante en la habitación. La luz que penetra por la ventana y que atrae a la figura lejana se proyecta en la pared de la izquierda, que adquiere un color verde intenso, dibujando una enigmática sombra: la mesita que se ilumina también con relativa intensidad, junto a la figura recostada.



Cindy Sherman. *Untitled # 132*. 1984



Anna Gaskell. *Serie Hyde, untitled*. 1998



Cindy Sherman. *Untitled # 123*. 1983



Laurie Simmons. *Long House (Orange and Green Lounge)*. 2004

Baja intensidad de luz: penumbra

Freud dice que lo siniestro conduce al sujeto a la fuente de los temores y los deseos conexos reanimando así conflictos y fobias infantiles entre las que menciona el miedo a la soledad, a la oscuridad, al rechazo, etc. La oscuridad es una de las causas más primitivas del miedo humano y de hecho, los niños temen a la oscuridad. El ser humano no es capaz de desenvolverse y hacer frente al peligro en condiciones de invisibilidad y la intervención del peligro supone la génesis de lo siniestro. La oscuridad, por lo general, se asocia al final, a la desesperanza, a la tristeza, al mal y a la muerte: una “bête noire” es una “bestia negra” que provoca rechazo o aversión. Se asocia también la oscuridad con la superstición y el mal agüero: en un “día negro” suceden cosas desafortunadas. Las supersticiones temen a los gatos negros. Antiguamente también las vacas negras eran de mal agüero, y las señoras mayores, especialmente las viudas, siempre vestidas de negro. Wassily Kandinsky describió así el negro: “Como una nada sin posibilidad, como una nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro ni esperanza: así es interiormente el negro”⁶⁴⁷. No cabe menospreciar que el negro es el color de la ceguera, posiblemente una de las más destacadas causas de angustia en el ser humano. La ceguera es también el castigo que se impone Edipo. A menudo, las imágenes artísticas generadoras de inquietud siniestra recurren al empleo de superficies en penumbra y contrastados claroscuros que tienden a resultar acechantes porque la ausencia de luz nos sitúa en una posición de vulnerabilidad al no poder escrutar con la mirada lo que pudieran ocultar las zonas de oscuridad. Asimismo, la interacción entre las luces y las sombras dibuja los volúmenes y figuras, de modo que en esa articulación pueden sugerirse presencias indeterminadas o extrañas que intensifiquen la sensación de incertidumbre.

Transición a la nocturnidad: caída del atardecer y anochecer

La caída del atardecer y el anochecer son momentos paradigmáticos de lo siniestro, puesto que son momentos transicionales en los que el pensamiento mágico y supersticioso ha creído que podría producirse un hecho sobrenatural.

“En el folclore, la hora del atardecer, o incluso la medianoche siniestra, deja cuantiosas huellas terroríficas: es la hora en que los animales maléficos y los monstruos infernales se adueñan de los cuerpos y las almas”⁶⁴⁸.

La fantasía narrativa y literaria ha creado y dado vida a luz a sus fantasmas, licántropos, vampiros etc. al anochecer. Por otro lado, la ausencia de luz determina una situación de mayor

647 KANDINSKY, V., (1997) *De lo espiritual en el arte*. (1911) Ed. Andrómeda.

648 DURAND, G., *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Op. cit. p. 95

indefensión, de manera que las luces y las sombras nocturnas pueden aparecer cargadas de misterio. Es especialmente relevante el empleo de tonalidades azuladas y frías, mezcladas con zonas de neblina, que confieren indefinición y vaporosidad, en el limbo de lo fantástico. Las luces en la penumbra adquieren una carga enigmática ya que presencian la escena representada como testigos parcialmente ocultos, a menudo no sabemos qué hay tras esas luces, pero nos sentimos vigilados por los faros de un coche, o por las ventanas de una casita alejada como en la fotografía bajo estas líneas, donde no sabemos qué ocurre con la mujer.



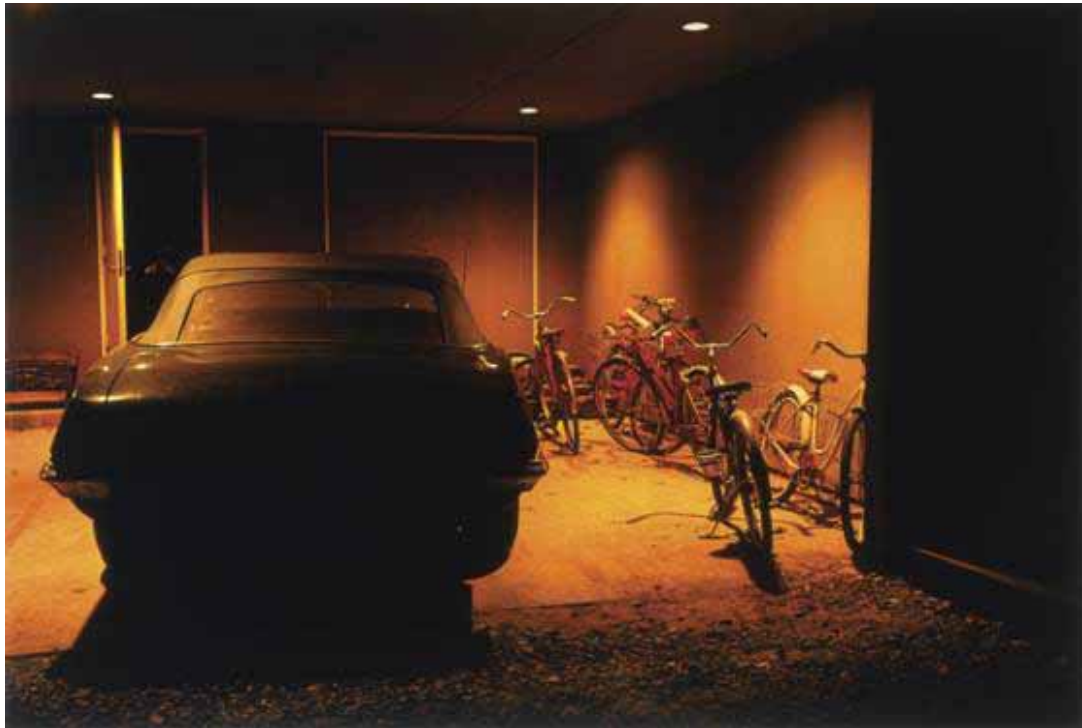
Gregory Crewdson. Serie *Dream House*, *Untitled (Sin título)*. 2002

La luz y la penumbra como significantes narrativos

En las imágenes con superficies en penumbra y contrastados claroscuros, la luz se convierte en un elemento iconoplástico cargado de significación. Es tan determinante la zona de luz como la que queda en penumbra y también lo es el sentido de la orientación de la luz. Veremos cómo la luz y las sombras son susceptibles de provocar inquietud, y cómo interactúa en ello la tonalidad y la procedencia de la luz, así como la interacción entre las figuras con las luces y las zonas en penumbra, de modo que también pueden adquirir valores o cualidades narrativas.

En la siguiente imagen nocturna de William Eggleston apreciamos la presencia oscura y amenazante de un coche en penumbra. La iluminación anaranjada penetra en el garage mediante unos focos que proyectan luz verticalmente, dejando ver una acumulación desordenada de delgadas bicicletas que contrasta con la masa densa y oscura del coche. El dinamismo de las bicicletas parece cobrar vida frente a la quietud rotunda y amenazadora del automóvil. Al fondo, se aprecia una puerta abierta cuyo interior permanece en la oscuridad.

Luz cálida -anaranjada- y nocturna



William Eggleston. Publicada en *Dust Bells*, Volume II. 2004

Luz fría -azulada- y nocturna



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05

La imagen resulta inquietante y terrible, en gran medida, por el empleo de los haces de luz que iluminan misteriosamente unas zonas concretas (la parte aparentemente inofensiva de las bicicletas), dejando en penumbra otros volúmenes mayores (el coche, la puerta, la pared) que permitirían, por la superficie que abarcan, esconder otras amenazas, por ejemplo dentro o bajo el coche, tras el umbral de la puerta, o en la pared derecha inmediatamente anterior a entrar en el garage.

De manera similar a otras composiciones escénicas de Gregory Crewdson, en la imagen inferior de la página anterior podemos apreciar cómo la luz azulada y artificial enrarece una escena doméstica en la que la inmensidad del espacio, la disposición del mobiliario, su interacción con la luz y penumbra, y la extraña actitud de los personajes contribuye a generar inquietud. En concreto, destaca un haz de luz que recae oblicuamente sobre la figura anciana que permanece sentada en la butaca, iluminándola notablemente. Esta luz es intensa y artificial y procede de arriba. Produce, por ello, un efecto enigmático, como si la luz tuviera quizá un origen sobrenatural. Debido a dicha iluminación, su piel adquiere un tono azulado, congelado, artificial. Su expresión parece denotar cierto abatimiento, con la mirada perdida, la postura relajada y el alboroz entreabierto. La iluminación general se caracteriza por los fríos y enigmáticos azules y por unos claroscuros muy destacados. La figura postrada es el elemento del segundo plano que permanece iluminado con mayor intensidad. Sin embargo, también incide sobre él otra luz de abajo-arriba, puesto que su sombra se refleja tras él, sobre la columna junto a la puerta. Dicha luz podría tratarse, por ejemplo, de un televisor, debido a la direccionalidad abajo-arriba, pero la intensidad con la que ilumina el cuerpo del hombre es notable, de modo que puede resultar inquietante. La lámpara que arroja luz cálida a su izquierda apenas alumbrá. Las ventanitas dispuestas diagonalmente en la puerta dejan entrar una luz enigmática que se refleja en la puerta entreabierta del armario. Dicha composición se empareja nuevamente en la lámpara con el cuadro tras ésta. Los elementos del mobiliario - maleta, mesa y sillas, entre otros- permanecen recortados en una intensa penumbra. En un último plano, al fondo, se aprecia la cocina con una iluminación diferenciada, algo más cálida. En dicha estancia se sitúa, de espaldas, una mujer. Arriba, la limitación entre techo y pared está muy oscurecida y subraya la distancia entre el segundo plano y el plano del fondo que habita la mujer. Es decir, la zona iluminada de la cocina está aislada por superficies en penumbra: por el techo y por la silueta oscura del mobiliario que se recorta junto a la mujer en el umbral de la cocina. Por lo tanto, apreciamos cómo la interacción de la luz azulada y artificial, con haces de luz de procedencia extraña en combinación con elementos y superficies en penumbra pueden extrañar e inquietar una composición escénica familiar y confortable.



Carrie, dirigida por Brian de Palma en EEUU, en 1976.



William Eggleston. Publicada en 10 D. 70. V1. 1996

Con la imagen anterior ya nos hemos introducido en la cualidad inquietante que puede adquirir la direccionalidad de la luz y su interacción con las figuras. En esta otra imagen de la película *Carrie*, la figura se integra en la penumbra inclinándose hacia las escaleras, en dirección a la luz que proviene de abajo (izquierda): una lámpara de pared que ilumina la parte inferior que se oculta a nuestra visión. Dicha procedencia suele implicar algo oculto, clandestino. El subsuelo ha sido conceptuado negativamente, especialmente por influencia de la religión judeocristiana, mientras que la altura y la ascensión suelen ser asociados con valores positivos. La procedencia de la luz de abajo coincide con lo que inquieta a la figura. Se produce una relación visual entre ambos elementos que adquiere un valor misterioso e intrigante. Esta imagen sirve como ejemplo de incertidumbre narrativa, donde la acción se ve congelada en un instante y ciertos recursos de ocultación impiden conjeturar el desenlace pero invitan a su presunción.

En las imágenes en las que predomina la penumbra, la desproporción dimensional figura-fondo intensifica la presencia de la oscuridad y tiende a comportarse como una amenaza para el personaje. Podemos diferenciar dos recursos compositivos respecto a la figura en la penumbra: *aislamiento* y *enmarcamiento*. El aislamiento suele producirse iluminando una figura sobre una superficie en penumbra –mediante una “luz focalizada”- o, al contrario, oscureciendo la figura sobre una superficie clara a “contraluz”. Si la figura ocupa una pequeña fracción de la superficie total, la sensación de soledad y aislamiento aumenta. Si, además, la composición es de predominio oblicuo contribuye a agitar la escena. En la imagen de William Eggleston la penumbra abarca casi la totalidad de la misma. Las figuras que se sitúan en la entrada de la casa están iluminadas por una luz focalizada, de manera que su presencia se enfatiza enmarcada por dicha penumbra. Entre las figuras y nuestra posición hay un primer plano vacío. No alcanzamos a ver las figuras con nitidez debido a la distancia. Sin embargo, ellas sí han reparado en nuestra presencia. Eso nos sitúa en una posición desaventajada, ya que la penumbra del entorno y de la casa adquiere connotaciones amenazantes, al igual que la presencia y mirada de las figuras, que subrayan dicho efecto.

Focalización frontal



Fotograma de *Metrópolis*, dirigida por F. Lang en 1927



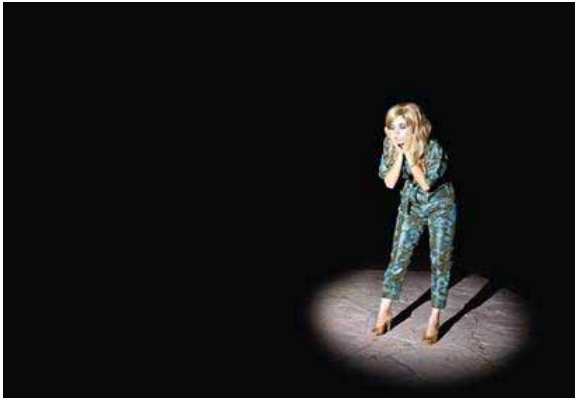
Michal Chelbin. *Paulina, Ukraine*. 2005

La luz focalizada puede adquirir valores narrativos distintos. Como ejemplo, en la imagen de *Metrópolis*, la focalización frontal supone una agresión para el personaje. La figura queda intensamente iluminada, atrapada por la luz de la linterna en mitad de la penumbra. La mujer se retrae de ella contra la pared. Su expresión atemorizada subraya la amenaza de la luz. En la imagen de la derecha la focalización de la luz también es frontal. Se ha representado como si la hubiéramos sorprendido tras iluminar la oscuridad. Sin embargo, su expresión no es asustadiza ni parece sorprendida, sino que parece retornos. El retraimiento de la primera figura se evidencia ante la distancia que hay entre ella y nosotros. La segunda figura, por el contrario, ocupa una fracción mayor de la imagen. Situada en primer plano, se subraya su aparente autoconfianza. En la imagen inferior se establece un vínculo inquietante entre la mirada de la figura y la procedencia de la luz que, a pesar de ser frontal, se sitúa desplazada a nuestra izquierda, de manera que se genera incertidumbre.



William Eggleston. Publicada en *Dust Bells, Volume I*. 2004.

Focalización vertical



Alex Prager. Serie *Polyester*, *Jackie*. 2007



Bianca Brunner. *Limbo 5*. 2004

La focalización vertical tiende a aislar la figura iluminada. En la imagen de Alex Prager el aislamiento queda subrayado por el predominio oscuro y por el gesto asustadizo de la mujer. La mitad izquierda de la imagen permanece en total penumbra. En la fotografía de Bianca Brunner, la focalización también es vertical, sin embargo, la figura avanza hacia adelante, dándonos la espalda, huyendo de la luz y prefiriendo adentrarse en la oscuridad.

Focalización trasera



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #95*. 1981

En esta fotografía de Cindy Sherman, la iluminación procedente de detrás de la figura enciende su contorno de forma enigmática. Su rostro no queda en penumbra porque también incide en él otro foco de luz, destacando el interés de su expresión temerosa e iluminando dicha parte hasta la altura de sus nudillos. El efecto de inquietud se intensifica por la actitud retraída de la figura, con la mirada aparentemente absorta en un punto indeterminado y el brazo en posición de defensa. Podemos sugerir que, en este ejemplo, la iluminación tiene la cualidad de insinuar cierta amenaza latente –especialmente debido a la caracterización y expresión del personaje– pero bañada de un aura mística (o enigmática) por el efecto de enmarcación luminosa que se produce en la figura.

Focalización lateral



G. Helnwein. *The murmur of the innocent II*. 2009



G. Helnwein. *Untitled (Sin título)*. 2005

La pintura de Helnwein (arriba) muestra la figura de una niña en una imagen intrigante donde la proyección de la luz es lateral. Ilumina intensamente su perfil, dejando la mitad del rostro en penumbra. Su pálida presencia se vuelve casi mística y cargada de misterio. La figura parece aproximarse hacia la luz y a la vez se retrae de la misma. En la imagen inferior, la luz ilumina sólo a la figura. Destaca la vacuidad oscura del escenario que contrasta con la iluminación de la niña, así como la horizontalidad del formato y las sombras que destacan dicha horizontalidad. Apreciamos cómo, a pesar de estar ambas figuras iluminadas lateralmente y dirigir su mirada al frente, la relación entre ellas y el espectador cambia debido al punto de vista o encuadre: cercano en la primera, alejado en la segunda. Mientras en la imagen superior la figura participa de la carga amenazante, debido a su proximidad y mirada, en la imagen inferior dicho factor negativo se debe en mayor medida a la presencia del espacio, a su inmensa y vacua oscuridad.

Si comparamos las imágenes de la página siguiente en las que la luz incide lateralmente observamos que existen diferencias en el efecto que produce el empleo de dicha luz: en la primera de *Metrópolis*, vemos el origen o el foco: la figura sujeta una vela. En la segunda, sin embargo, se desconoce el origen de la luz que ilumina intensamente al personaje, lo que confiere a la luz un cierto carácter enigmático. Es también reseñable otra diferencia entre las imágenes concerniente a la actitud de los personajes. Si en la primera la mujer sujeta la vela ayudándose a ver y dirigiendo su mirada hacia atrás -hacia la zona de penumbra-, en la segunda imagen la figura se representa con la vista agachada, esquivando la luz, lo que convierte a ésta (la luz) en un elemento amenazador. La imagen otorga a la figura un aura espectral, iluminándola intensamente y creando un rico juego de luces y sombras. Podríamos deducir que en la primera imagen la luz tiene un valor ayudante, y en la segunda un carácter oponente, amenazante.



Metrópolis, dirigida por Fritz Lang en Alemania, en 1927.



G. Helnwein. *The murmur of the innocent VI.* 2009

Por ello, podemos concluir que no sólo la penumbra adquiere connotaciones inquietantes y temibles sino que la luz, cuando es muy intensa, puede provocar un efecto de agresión, o puede descubrir o revelar la presencia del personaje. En ocasiones puede resultar una iluminación tan intensa que parezca sobrenatural y sugiera una ceguera similar a la de la penumbra. Tiende también a generar efectos inquietantes cuando se desconoce su origen o indica una presencia latente. En la imagen inferior de la película “*Metrópolis*”, puede apreciarse cómo el alto contraste intensifica las sombras de los dedos, que quedan recortadas y nítidas. En este caso, dicho recurso de contraste destaca el gesto temeroso de la mujer y la presencia de la amenaza que se nos oculta, a quien ella dirige una mirada aterrada. Destaca asimismo en la composición la posición de la figura desplazada a la izquierda y la penumbra de la mitad derecha. Dado que junto a la figura se recorta el margen de la imagen, podemos deducir que la figura se encuentra muy próxima respecto a aquello que la amenaza, de modo que la cercanía con respecto al margen de la fotografía puede interpretarse como un símil con respecto a la proximidad de lo que parece amenazarla. En la imagen inferior, por el contrario, la figura parece dirigirse como hipnotizada hacia la luz, de manera que si en la imagen anterior la luz entraña la amenaza y delata a la figura en la penumbra, en la segunda la figura se ve atraída hacia la luz, de modo que adquiere un valor atractivo, hipnótico.



Fotograma de *Metrópolis*, dirigida por Fritz Lang en Alemania, en 1927. Alex Prager. Serie *Weekend, Barbara*. 2009



Contraluz



Todd Hido. *Portrait 4313*



Julia Kozerski. *Half, Vestige*. 2010-13.

En la agrupación de imágenes anteriores mostrábamos cómo la incidencia de la luz focalizada puede aislar y enmarcar a las figuras y adquirir en cada caso cualidades inquietantes según la interacción de la iluminación con la figura, según la procedencia del haz de luz, y en función de la acción o expresión del personaje y su ubicación o distancia respecto a nosotros. Como acabamos de exponer, ante la predominancia de la penumbra y en figuras iluminadas con luz focalizada, la luz puede adquirir un valor positivo o ayudante, negativo y amenazante o enigmático e hipnótico, como en el último ejemplo mostrado. Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, el efecto contrario a un aislamiento a través de la luz focalizada es la figura en penumbra recortada ante un fondo de mayor luminosidad. En estos casos, se dice que las figuras se representan a *contraluz*. Si en las imágenes anteriores a menudo era la luz la que poseía las cualidades amenazantes y las figuras se presuponían a veces como presuntas víctimas, cuando son representadas a contraluz adquieren, generalmente, un carácter sospechoso debido al oscurecimiento de su rostro y al velamiento de su identidad.

La inquietud que puede generar la imagen de una figura a contraluz se intensifica en esta fotografía de Julia Kozerski, por el extraño contraste que se produce entre las formas curvas y oscuras del cuerpo femenino con las formas rectas y horizontales de las cortinas. La figura queda enmarcada por otras dos cortinas verticales que se representan oscurecidas a ambos laterales de la fotografía, enmarcando a la figura. Podemos destacar, asimismo, que en esta imagen simétrica, la figura nos da la espalda. En este caso, no se produce una interacción clara entre ella y nosotros: puede ignorarnos deliberadamente o desconocer nuestra presencia. Pensamos que quizá adquiriera un mayor grado de amenaza si se representara dándonos la cara o volviéndose sutilmente hacia nosotros, en señal de que conoce nuestra presencia y promueve su acción en algún sentido que desconocemos.

EQUILIBRIO: CLAROSCURO Y CONTRASTES POR ZONAS

En las imágenes de contrastados claroscuros, la luz se convierte en un elemento plástico cargado de significación. Es tan determinante la zona de luz como la que queda en penumbra y también lo es el sentido de la orientación de la luz. En el sentido de la escritura de los países occidentales, lo iluminado provoca, generalmente, connotaciones de claridad positiva, y a contra-lectura, sensaciones de ocultación. Del mismo modo resulta determinante la orientación arriba-abajo. La luz en picado (de arriba abajo) se percibe como positivo en tanto que coincide con la luz natural (solar); por contrapicado el haz de luz se dirige al contrario que la luz solar. Procedería, entonces, de una luz de fuego –una hoguera- o de una luz artificial. La procedencia antinatural de la luz o las incongruencias de luz-sombra pueden contribuir a extrañar la representación⁶⁴⁹.

Ejemplos de intensificación de luz en zonas concretas

En ocasiones se produce una focalización luminosa parcial de la figura o de la escena. En estos casos, la luz enfatiza dicha parte provocando un efecto enigmático al destacarla con respecto a la penumbra que impera alrededor. Dicha iluminación puede sugerir a veces que la figura es sorprendida o contemplada por un foco de luz que quizá ella ignore, y que suele implicar una presencia latente. A continuación podremos contrastar diversos ejemplos de intensificación de luz en zonas concretas que operan como desvíos generadores de inquietud enigmática. En las imágenes de la página siguiente se muestran siete ejemplos de focalización de luz en distintas zonas que adquieren efectos distintos. Veremos cómo la luz focalizada es un recurso que contribuye a provocar suspense o incertidumbre narrativa, en combinación con el encuadre y las acciones de los personajes.

(Fig.1) Ejemplo de luz en contrapicado que subraya la mirada de reojo

(Fig.2) Ejemplo de luz focalizada que destaca la mirada

(Fig.3) Ejemplo de focalización de luz rojiza en la penumbra

(Fig.4) Ejemplo de focalización leve mediante luz natural

(Fig.5) Ejemplo de luz focalizada que irrumpe en la nocturnidad

(Fig.6) Ejemplo de luz focalizada en primer plano que revela una acción oculta

(Fig.7) Ejemplo de luz focalizada que señala una acción

649 ACASO, M., (2006) *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós. p. 69



(Fig.1) Anna Gaskell. Serie *Wonder*, untitled (sin título). 1996-7



(Fig.2) Alex Prager. *Despair Film Still # 2*. 2010



(Fig.3) Alex Prager. Serie *The Big Valley, Nancy*. 2008



(Fig.4) William Eggleston. *Biloxi, Mississippi, 1, D.* 1974

En la fotografía de Anna Gaskell (Fig.1) la luz en contrapicado enfatiza la malicia de la mirada de la figura en primer plano, subrayando el carácter enigmático de la escena que se nos oculta, hacia donde ella arroja su inquietante mirada. En la fotografía de Alex Prager (Fig.2), la mujer en el interior de una cabina telefónica parece sorprendida por una luz que incide en sus ojos, e intensifica su perdida mirada. Podemos anticipar junto a la iluminación la importancia de los encuadres, ya que sitúan al espectador en posiciones “extrañas” respecto de las escenas. La primera, como se ha dicho, en contrapicado, la segunda, desde una perspectiva aérea.

En las fotografías de la fila inferior (fig.4 y 5), se oculta en ambas el rostro de la figura mediante la melena abundante y, además, es el único personaje que se representa. En la de Alex Prager (Fig.3) la luz rojiza adquiere un carácter sobrenatural en la penumbra. La fotografía de William Eggleston (Fig.4) puede resultar inquietante por esa luz natural pero enigmática del atardecer, especialmente intensa en la mano que apoya sobre el mostrador. En ambas fotografías parece repercutir, además de la iluminación, el encuadre aproximado en la sugerencia de la negatividad o el suspense, que nos insta a cuestionarnos nuestra relación de proximidad con las figuras. Reparamos, entonces, en que ambas nos ignoran, consciente o

deliberadamente. Se insta entonces a la incertidumbre sobre si podría recaer entonces la responsabilidad de la presunta amenaza en el rol del espectador. Deducimos, en cualquier caso, que la luz conduce en ambas imágenes al suspense narrativo.

En la fotografía escenográfica sobre una maqueta realizada por Corinne May Botz (Fig.5), la focalización de la luz incide en los pies de la cama iluminando los zapatitos, el baúl y el espacio de oscuridad bajo ésta (la cama). La iluminación concentrada en dicha parte adquiere cierto grado de sospecha puesto que la figura -que yace aparentemente dormida- queda en penumbra, insinuándose que ignora lo que dicha luz implica: por ejemplo, podría tratarse de una amenaza, de una presencia que, por algún motivo, ha irrumpido en su habitación evitando iluminar su rostro (¿quizá procurando no ser advertido?). Independientemente de lo que ha motivado dicha elección en el tratamiento de la luz, el enunciado queda abierto a múltiples interpretaciones. Sin embargo, lo que sí podemos destacar es la cualidad inquietante que logra el empleo focalizado de luz en una escena interior nocturna como la que se ha representado, destacando determinados objetos de forma enigmática, y creando un ambiente de ocultación al eludir iluminar a la figura representada.

En la fotografía de Anna Gaskell (Fig. 6), la luz focalizada ilumina intensamente la espalda de una chica, sorprendiéndola aparentemente en una acción dinámica, quizá agresiva, ya que apreciamos cómo sujeta con aparente firmeza un elemento blanco indefinido en ambas manos, quizá las mangas de una camisa. Su propio cuerpo, sentado pero avalanzándose hacia delante, oculta aquello o aquél con quien interactúa, y la oscuridad del resto del escenario, así como el propio encuadre en primer plano evitan que podamos terminar de visualizar la escena con claridad. Únicamente se insinúa la presunta agresividad de la figura y los elementos escénicos que se iluminan ligeramente a su lado: una estantería aparentemente inclinada, debido al encuadre oblicuo, sobre la que reposan botes de cristal. La ocultación del contexto narrativo y de la propia escenografía puede generar incertidumbre y conseguir que la iluminación focalizada sea en gran medida responsable de dicha inquietud, como si nos sorprendiéramos ante una acción clandestina, súbitamente iluminada.

En la fotografía de la misma artista (Fig.7), la focalización de la luz en la mano destaca la acción de la figura: señala con el dedo algo que escapa a nuestra visión pero que, sin embargo, está muy cerca de nosotros. El encuadre en picado, inclinado y desplazado, con la figura recortada en los márgenes, junto al intenso contraste de la luz, consigue extrañar la imagen y cargarla de suspense. La acción de señalar, unida a la penumbra del escenario y a la ocultación del rostro del personaje, genera inquietud hacia lo oculto y clandestino: la figura adquiere un carácter sospechoso y acechante. Podemos cuestionarnos cuál es o bajo qué intención señala, puesto que ese dato se presume como antesala de una acción que pudiera involucrarnos, si tenemos en consideración nuestro encuadre o punto de vista subjetivo y cercano. Por lo tanto, la escena parece apelar, a través de la luz focalizada, la penumbra, el encuadre y la actitud del personaje, al futuro inmediato de los espectadores, nosotros, en forma de suspense narrativo.



(Fig.5) C.M.Botz.*The Nutshell Studies of Unexplained Death.Un-papered Bedroom*.2012

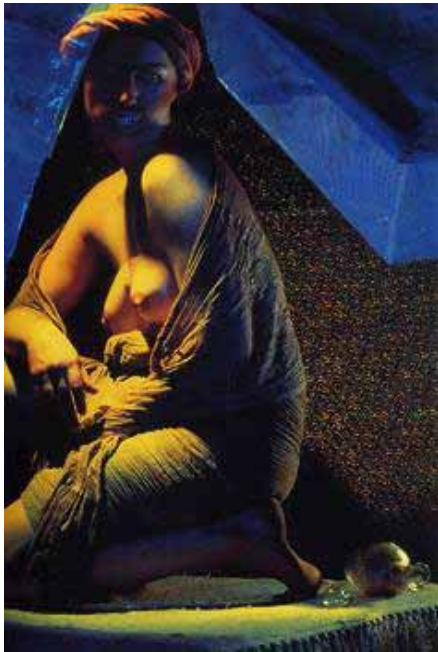


(Fig.6) Anna Gaskell. Serie *Sally Salt Says*, *untitled (sin título)*.



(Fig.7) Anna Gaskell. Serie *Sally Salt Says*, *untitled (sin título)*.

Ejemplo comparativo en la direccionalidad y temperatura de la luz



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 146*. 1985



Eugenio Recuenco. *Sin título*

A partir de esta comparativa de imágenes, puede apreciarse cómo un distinto empleo en la direccionalidad y la temperatura de la luz puede sugerir connotaciones dispares. A modo de ejemplo, la fotografía de Cindy Sherman ostenta una luz cálida que incide lateral e intensamente en la figura, contrastándola sobre un fondo frío y azulado (en su parte superior) mientras que la imagen de Eugenio Recuenco deja ver una luz fría que ilumina la figura verticalmente, recortándose sobre un fondo cálido. En la imagen de Cindy Sherman el claroscuro es contrastado, la luz obedece a una direccionalidad de izquierda a derecha y el rostro de la figura queda ensombrecido. Por el contrario, en la de Eugenio Recuenco el claroscuro es suavizado y la procedencia de la luz obedece a un arriba-abajo, de modo que el rostro queda iluminado de forma similar a multitud de representaciones de vírgenes.

A través de estos empleos dispares en el tratamiento de la luz, las figuras adquieren connotaciones distintas. Mientras que la mujer en la imagen de Cindy Sherman adquiere un carácter oculto, sombrío y amenazador, la figura de la imagen de Eugenio Recuenco extraña por su pose altiva e iluminada, que ostenta cierto poder casi místico. Ambas pueden considerarse representaciones siniestras, y podemos apreciar, además, cómo solamente el empleo de la luz no determina dicho efecto. Por el contrario, en ambos enunciados son significantes la caracterización y la expresividad de los personajes, tanto en rostro y mirada como en la expresión corporal y la indumentaria, de modo que la primera parece connotar una acción dinámica, clandestina, oculta, sospechosa, mientras que la segunda parece disimular en su serena quietud el efecto siniestro: además de la iluminación y la expresión contenida, el gesto entrecruzando los dedos denota cierto nerviosismo paradójico. Asimismo,

es dispar y a la vez coherente la interrelación de la iluminación con sus acciones y miradas: el rostro de la figura de Cindy Sherman permanece en penumbra, no mira al espectador sino que dirige su mirada fuera de los límites de la imagen, generando incertidumbre sobre su presunta acción clandestina. Sin embargo podemos distinguir cómo tiene abierta la boca mostrando sus dientes, gesto que puede implicar amenaza o crispación. Por el contrario, la luz que ilumina el rostro de la figura de Eugenio Recuenco deja ver cómo ella arroja al espectador una mirada apelativa, de ligero perfil, quizá interrogante pero segura de sí misma. La luz contribuye a enfatizar el diálogo visual que se establece entre el personaje y el espectador, mientras que en el caso anterior, la interacción de la luz y la penumbra contribuyen a generar incertidumbre narrativa, de manera que sospechamos que lo siniestro se oculta en el desarrollo de la acción. Podemos resumir lo que acaba de exponerse en el siguiente esquema aclarativo de manera que podemos ver el comportamiento de la luz interactuando con otros factores significantes:

Fotografía de Cindy Sherman:

Luz cálida, figura, fondo frío, azulado
Clarooscuro contrastado
Direccionalidad: izda-dcha
Rostro oscurecido
Mirada fuera de los límites
Expresión paradójica: sonrisa perversa
dientes apretados
Expresión corporal dinámica:
sugerencia siniestra de una acción

Fotografía de Eugenio Recuenco:

Luz fría figura, fondo cálido
Clarooscuro suavizado
Direccionalidad: arriba-abajo
Rostro iluminado
Mirada al espectador
Expresión paradójica: altiva/nerviosa o inquieta
Expresión corporal estática:
quietud sospechosa

LA SOMBRA

Las sombras son imagen y a la vez *dobles* en tanto que reflejan una figura, una presencia. La mentalidad primitiva vinculaba la sombra con la idea de *alma* quizá porque pudo ser la primera extensión imaginaria del cuerpo: “Una de las prolongaciones naturales del hombre se encuentra en la sombra, quizá la manifestación más antigua del doble y la imagen primitiva en la que pudo reconocerse”⁶⁵⁰. Que la sombra fuera reflejo del alma tenía un componente protector pero a la vez estaba expuesto a peligros: “Nadie quería pasar a través de un “vunuha” (recinto con agua sagrada) cuando el sol se halla lo bastante bajo para que la sombra del hombre se proyecte sobre la superficie del agua, pues en ese caso el muerto que habita en el vunuha se la quitaría”⁶⁵¹.

650 VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *Freud y Jung, exploradores del inconsciente*. Barcelona. Editorial Cíncel. p. 157.

651 CODRINGTON, R. H. (1972). *The Melanesians*. Dover Publications. Citado en LÈVY-BRUHL, L., (1985) *El alma primitiva*. Barcelona: Península. p. 176.

Otto Rank abordó el análisis del doble (*El doble en la antropología*) desde las ideas supersticiosas vinculadas con la sombra: “La creencia primitiva en las almas es, en su origen, un tipo de creencia en la inmortalidad, que niega con energía el poder de la muerte”⁶⁵². Marie Louise Von Franz, discípula de Jung, de acuerdo con la teoría de Rank afirma que un código común en la significación de las sombras ha obedecido al mal, relacionándose con la muerte, lo doble, lo otro. “Si fue la primera proyección narcisista también ha sido representada como la manera con que el alma del muerto podía perseguir a los vivos hasta poseerlos. De tal manera que pasa a convertirse en un valor con connotaciones negativas que la psicología definiría como un aspecto de la personalidad que negamos”⁶⁵³.

Regresando ahora al arte, la presencia de la sombra en la pintura nos remite instantáneamente a los artistas “tenebristas” del barroco, quienes explotaron las espectaculares posibilidades expresivas de las sombras en sus lienzos, enfatizando las presencias sagradas y sugiriendo mediante ellas la temporalidad en sus escenas. En el Romanticismo y desde el surgimiento del concepto estético de lo *sublime* la sombra alcanzó un nuevo protagonismo; comenzó a ser valorada también por sus cualidades narrativas eminentemente negativas. Poco a poco, las sombras contribuyeron a asistir a la aparición de una “estética de lo siniestro”, algunos de cuyos ejemplos más destacados podríamos encontrarlos en la obra de Goya, H. W. Tischbein, J. W. Derbu, A. von Menzel, J. F. Millet, W. H. Hunt etc.⁶⁵⁴

A grandes rasgos, podemos anticipar del estudio de la sombra, vinculada a escenarios y contextos siniestros, su cualidad admonitoria de una determinada presencia que es extraña y amenazante. Para ello, dicha presencia deberá mostrarse velada y oculta. La sombra se convierte en presencia de una ausencia: algo que está pero no se ve, que inquieta al ojo y suscita incertidumbre. También puede resultar siniestra la representación no convencional de la sombra, en tanto que no responde a las leyes naturales de luz-sombra, proyectándose en sentidos opuestos a la luz, o en tanto que la sombra cobra autonomía respecto al motivo referente, al no corresponderse formal ni dimensionalmente. En estos casos, la sombra puede delatar el fondo negativo del personaje y objeto temible. Funciona como una entidad independiente, que comporta en sí misma o designa el valor acechante. En las siguientes imágenes podemos observar distintos ejemplos de representaciones negativas de la sombra.

652 RANK, O. Op. cit. pp. 106 y 107.

653 Marie Louise von Franz detalla en “L’Ombra e il male nella fiaba”, la relación de la sombra con los cuentos tradicionales.

654 “La sombra” Exposición del Museo Thyssen-Bornemisza. 10/02/09- 17/05/09

Cualidades inquietantes de la sombra

Indicar una presencia



(Fig.A) Stephen Shore. *Untitled (Sin título)*.

Envolver una figura acechantemente



(Fig.B) Alex Prager. Serie *Polyester, Crystal*. 2008

Dividir el espacio



(Fig.C) Jean Francois Lepage. *The other side of the dream # 16*. 2008

Adentrarse en lo oscuro



(Fig.D) W. Eggleston. *Dust Bells, V II*. 1965-68

Sugerir una presencia que se independiza de su referente



(Fig.E) Edvard Munch. *Pubertad*. 1894-95



(Fig.F) Jean Francois Lepage. *Untitled (Sin título)*

Mientras que la penumbra puede ocultar un elemento, la luz puede indicar una presencia a través de su sombra. En la imagen de Stephen Shore (Fig.A) que ha sido comentada como ejemplo de la afección ambivalente, la sombra oscura se proyecta sobre la espalda de la chica sugiriendo la figura de un “espía” que nos insta a sospechar negativamente. Al coincidir con nuestra posición, la sombra nos puede ubicar en ese rol. Normalmente, para generar efectos siniestros la insinuación de una presencia a través de la sombra suele ser parcial o sutil. Es decir, se señala dicha presencia, pero no se revela. Serviría también, a modo de ejemplo, la sombra de una figura proyectada sobre el suelo en el umbral de una puerta, que no nos permitiera alcanzar a ver a dicho personaje. La sombra, sin embargo, nos instaría a percibir esa presencia como una sospechosa amenaza por estar parcialmente oculta.

Debido a que lo siniestro es una amenaza camuflada y sutil, los recursos de luz y sombra son también sutiles, razón por la cual su poder inquietante puede ser mayor en la medida en que sus recursos no sean evidentes. Por ejemplo, en la fotografía de Alex Prager (Fig.B) se produce un efecto de extrañeza que es sutil. En parte se debe a la presencia envolvente de esas sombras oscuras que proyectan los árboles sobre la superficie rígida de asfalto, no muy apropiada para tomar confortablemente el sol. La disposición oblicua de la toalla puede contribuir a que las sombras adquieran un carácter más dinámico, como de aproximación a la figura. Son datos significantes que la figura esté tumbada boca abajo, puesto que parece insinuar que desconoce la presunta amenaza. También lo es la exagerada apertura de las piernas, que puede implicar que lo que acecha tenga connotaciones de tipo sexual.

En la imagen de Jean Francois Lepage (Fig.C) puede observarse cómo la sombra divide el espacio diagonalmente. La superficie en penumbra, debido a su direccionalidad oblicua, coincide en su parte inferior con la ubicación de la figura, que prolonga dicha línea divisoria hasta el margen inferior. La intensa luz que incide en la figura proviene de abajo-arriba, en la misma dirección que traza la sombra, enfatizando dicha división. Se crea un límite imaginario que la chica no rebasa. Dada la expresión aturdida de la mujer y su mirada asborta en la zona de oscuridad, este dato conduce a adjetivar negativamente esa parte. Puede observarse también la extraña disposición de una cuchara en el vértice inferior derecho de la mesa.

En la fotografía de William Eggleston (Fig.D) podemos apreciar cómo la sombra crea una zona de penumbra similar a un abismo oscuro, que constituye una presunta amenaza para la mujer. También puede entrañar cierta ambivalencia, cuando por un lado se teme dicha zona de oscuridad y simultáneamente se percibe atracción hacia la misma. En la fotografía, la mujer parece haberse fotografiado espontáneamente mientras caminaba. El movimiento desdibuja el paisaje evidenciando la velocidad de su caminar. Parece haber sido capturada con los ojos cerrados, al pestañear. La sombra puede funcionar como elemento admonitor de una amenaza que la acecha y que no se concreta en la imagen, pudiendo recaer en el rol del espectador. No obstante, la dura expresión de su rostro puede hacernos dudar de su presunto

carácter victimista, intensificando la incertidumbre de la escena y la concreción de la amenaza.

En la famosa pintura de E. Munch (Fig.E) encontramos un ejemplo referencial en el que la sombra adquiere una extraña forma curva que no se corresponde con el cuerpo desnudo de la adolescente. La densa presencia de la sombra en la imagen adquiere notoriedad y connotaciones negativas al destacar casi tanto como la figura protagonista por su forma informe, su oscuridad y dimensión. Al haberse representado en sentido oblicuo, con pinceladas ágiles y expresivas, confiere dinamismo y un carácter más amenazador, rompiendo la forma de cruz que conforma la figura y la horizontal de la cama. La chica aparece sentada con postura defensiva, quizá recatada, con los brazos alargados formando un aspa. Se producen dos desvíos alotópicos, el primero en la deformación de la sombra que adquiere un carácter independiente y, por lo tanto, de alguna forma, parece “cobrar vida”. El segundo desvío parece darse en el exagerado alargamiento de un brazo sobre el otro.

En la última fotografía de Jean Francois Lepage (Fig.F) podemos observar cómo la sombra parece independizarse de la figura a la que corresponde. La sombra se proyecta sobre la pared y techo de manera que se crea una imagen que no coincide con la delgada mujer. La inquietud que provoca la independencia de la sombra se puede ver enfatizada por la sobriedad de la escenografía, vacua y de tonalidades frías y azuladas. La mujer, detenida en el centro de la imagen, e iluminada por dicho foco de luz situado en el suelo, resulta extraña por su delgadez extrema, su postura enclenque, su blancura artificiosa, y por su escasa indumentaria, aparentemente de baño. La vacuidad del espacio se empareja de algún modo con la desnudez parcial de la figura. La inclinación de las ventanas, la ausencia de ornamentos y la propia geometría del espacio puede sugerir finalmente un carácter futurista, impersonal o deshumanizado.

A través de estos ejemplos hemos tratado de evidenciar que la sombra es un elemento significativo que, junto a la luz, puede intervenir de forma decisiva en la consecución de efectos extraños e inquietantes. Un recorrido por la historia de la pintura nos podría revelar multitud de enunciados siniestros donde la sombra tiene una presencia destacada, especialmente en el barroco tenebrista y en la pintura del Romanticismo. No obstante, pensamos que la tendencia hacia lo negativo, peligroso y ambivalente no se ciñe a épocas concretas sino que trasciende más allá de límites temporales.

4.2.2.-2. ENCUADRE

➤ PROXIMIDAD:

- Aproximado, de fragmento
- Alejado

➤ POSICIÓN:

- Frontal
- Trasero
- Lateral
- Picado
- Contrapicado
- A ras de suelo
- Oculto

El encuadre es un segundo dato que hemos dado en considerar iconoplástico puesto que, por un lado, tiene que ver con la estructura compositiva y formal pero, por otro lado, hace referencia a la ubicación o punto de vista en el que se ubica quien contempla la escena: la focalización de la mirada, la altura y distancia a la que nos encontramos frente a los personajes representados. La proximidad o lejanía del punto de vista del espectador sobre una imagen repercute en su implicación en ella, siendo ambos recursos capaces de incrementar su poder siniestro. Por ejemplo, la proximidad puede descontextualizar un elemento provocando incertidumbre. Sin embargo, una perspectiva alejada también puede evitar divisar la escena con claridad y, de este modo, generar cierta inquietud. Como ejemplo de ambos recursos podemos apreciar las siguientes imágenes bajo estas líneas.

Aproximado o de fragmento



Fotograma de *Snow Queen* (La reina de las nieves) dirigida por David Wu en EEUU, en 2002.



William Eggleston. *Paris*. 2006-08

La distancia es una variable con la que se puede provocar efectos inquietantes en distintos planos. Como ejemplo de un primer plano, en el fotograma de la izquierda la proporcionalidad figura-fondo abarca casi la totalidad de la siguiente imagen: conforma un triángulo que une el centro del margen superior con los dos vértices inferiores, subrayando el equilibrio compositivo. La figura se sitúa delante, en primer plano, lo que implica que está muy cerca de nosotros. Nos mira frontalmente. Tras ella, bajo un limpio cielo azul, parece insinuarse un paisaje montañoso, produciéndose un emparejamiento entre la forma triangular de su cabeza y un monte nevado. El cromatismo destaca por una frialdad brillante y estéril, con una claridad que parece presentarnos a la figura como una especie de iluminada, adquiriendo un aire casi sobrenatural. Sin embargo, el haz de luz parece provenir de detrás (derecha), de modo que enciende sólo su contorno dejando su pálido y pétreo semblante en ligera penumbra. Dicho oscurecimiento y la congelación de su expresión pueden producir finalmente cierto efecto de inquietud y, dada su proximidad respecto a nosotros, podemos percibir su presencia como una amenaza.

La fotografía de William Eggleston está tomada desde un punto de vista aproximado, de manera que sólo apreciamos un fragmento de cuerpo femenino: una pierna que forma una extraña curva y una superficie colorida de dibujos gráficos de tres mujeres. Podría tratarse de una falda o una bolsa. La pierna adopta desde esta perspectiva en ligero picado una forma curva y oblicua que resulta extraña. Se oculta el resto de la figura, de manera que no se llega a imaginar con claridad la postura a la que obedece. La inclinación de la pierna contiene una extrañeza que sugiere cierto retorcimiento, o el padecimiento quizá de una caída o alguna otra acción que no podemos escrutar, pero sí podemos interpretar que la figura es víctima. La pierna proyecta una intensa sombra descendente, generando una confrontación de direccionalidades que acentúa la tensión de la composición. La razón de ser de las figuras femeninas reiteradas que miran hacia la izquierda -saliéndose de los límites de la fotografía- se desconoce pero parecen participar de la escena como testigos o responsables de lo que acontece.

Alejado



Denise Grünstein. *Figure in Landscape*. 2009

En la fotografía de Denise Grünstein el encuadre alejado se ha empleado junto a una vista panorámica que evoca cierta sensación de inmensidad. La diminuta figura se dirige hacia ese horizonte etéreo y misterioso. En la página siguiente, la fotografía superior de W. Eggleston está tomada desde la lejanía y en ligero contrapicado (lo que denota cierta inferioridad). Nuestra mirada se sitúa en un primer plano. En segundo plano, el campo de hierba seca oficia un límite entre nosotros y una agrupación extraña de personajes que puede apreciarse a lo lejos, tras un campo árido y seco. Visten elegantes trajes oscuros. Se percibe una figura más adelantada pero desconocemos la relación entre ésta y el resto del grupo. Señalan la presencia de algo que parece inquietarles y que escapa a nuestra visión. Nuestra imposibilidad de divisarlo genera incertidumbre. Ocupando el vértice inferior izquierdo aparece una presencia cercana a nuestra posición: un foco de coche. (¿Alguien más en la escena?). La vacuidad y la extraña presencia del grupo en la lejanía, divisando algo que insta a una mayor distancia, produce cierta inquietud o suspense.

En la fotografía inferior del mismo autor, el primer plano y el plano medio quedan vacíos, produciéndose una distancia notoria entre nosotros y los elementos presentes en la lejanía: advertimos la figura diminuta de un niño que destaca por su vestido azul. Permanece inmóvil, recostada en la entrada de una caseta. Parece mirarnos pero, debido a la distancia, no alcanzamos a definir su figura con nitidez. El último plano se diferencia de la posición de la niña al quedar separado por un alto cercado de madera, enmarcándola y aislándola en el centro de la composición. El escenario de fondo es un paisaje arbolado y hostil por su vacuidad y oscuridad, de donde proviene una luz enigmática de atardecer. A la izquierda destaca una casa vieja y oscura, parcialmente oculta en la vegetación. Se produce cierto emparejamiento de contraste entre ésta y la casita que preside la niña, que parece nueva, de claros y limpios colores, joven como la niña. La vacuidad de los dos primeros planos producen un extrañamiento en la escena al alejarnos de la niña, de manera que la distancia constituye un recurso por el cual un personaje puede adquirir un carácter misterioso y amenazador. Asimismo, la posición distanciada nos ubica en una duda ética respecto a nuestro mirar, cuestionándonos nuestra vinculación con la niña y el porqué de que se produzca en distancia.



W. Eggleston. Publicada en *Dust Bells, Volume I*. 2004



W. Eggleston. *Tallahatchie Country, Mississippi*, 3, D. 1969-70

Oculto



Hubbard-Birchler. *Holes*. 1997
por Fritz Kiersch en EEUU, en 1984



Fotograma de *Children of the corn* (Los chicos del maíz), dirigida

En ocasiones, el efecto de inquietud se debe al punto de vista oculto del espectador. Como ejemplo, en la imagen derecha, como espectadores adoptamos un encuadre oculto, desde una apertura (entre una acumulación de objetos) coincidente con el centro de la imagen, pudiendo divisar sólo parcialmente la escena: percibimos una fracción de figura de espaldas, que deja caer una mano, mientras la otra queda oculta a nuestra visión. La figura parece representarse en el umbral de un sótano o garaje con el exterior: divisamos una casa en tercer plano, con menor nitidez y con una tonalidad más fría. Nuestro punto de vista oculto provoca suspense. Este efecto parece situar nuestra mirada espectadora en el papel de espía acechante. Parece quedar abierta la duda sobre si nuestra necesidad de divisar la escena de manera clandestina implica que ésta entrañara una amenaza. O, por el contrario, que nos ocultemos para espiar a dicha figura, en cuyo caso quizá nos posicionemos en el punto de vista de un presumible agresor. En cualquier caso, la propia ocultación y la visión parcial de la escena provocan un aura de misterio y suspense propio del cine de terror.

La imagen de la derecha es un fotograma de la película *Los chicos del maíz* (*Children of the corn*) dirigida en 1984 por Fritz Kiersch. El punto de vista del espectador queda oculto junto a la primera línea del maizal. La forma de la hoja forma una curva ascendente que culmina en su parte descendente señalando la presencia de un coche a lo lejos. Dicha forma dirige el recorrido de la mirada. El coche irrumpe inesperadamente en un paisaje vacuo, aparentemente al atardecer. Entre el coche y el maizal se aprecia una superficie en penumbra que enfatiza la carga hostil de dicho paisaje. El coche queda iluminado y destaca como elemento sospechoso el capó abierto y que no haya ningún personaje a la vista. La disposición del coche es perpendicular a la línea de la carretera, dato que incrementa la extrañeza de la presencia del coche. La imagen resulta inquietante y en dicho efecto contribuye la extrañeza de nuestro punto de vista. Nos podemos cuestionar la necesidad de escondernos en el maizal por la presunta amenaza del coche, o quizá pueda esconderse en nuestro punto de vista la amenaza que se cierne sobre los habitantes del coche, aunque no hayan sido representados en la imagen. La incertidumbre es, en este caso, lo que provoca el efecto siniestro.

A ras de suelo



Trasero



William Eggleston. *Blue Car on Suburban Street*. Memphis, TN. 1970 Jo Ann Callis. Serie *Early Color*. 2008

Algunas imágenes se representan desde una perspectiva inusual de modo que puede generar extrañeza la sensación de que divisamos las escenas desde esa posición. La fotografía de William Eggleston nos sitúa a ras de suelo, en evidente inferioridad con respecto a la posición del coche, representado en contrapicado. Dicha perspectiva puede sugerir diversas hipótesis que parecen producir una sensación de inquietud y la presunción de una amenaza: ¿por qué divisamos la escena del coche desde el asfalto? Las conjeturas que puedan surgir a continuación justifican el interés del análisis narrativo de las imágenes, debido a que atañen fundamentalmente a los roles y a las presuntas acciones de los personajes. Una conclusión natural nos ubicaría tumbados sobre la carretera, (¿huimos de algo o de alguien?, ¿padecemos algo? ¿Nos ocultamos con alguna finalidad?). La inconcreción de la amenaza (no sabemos si está en nosotros, en el coche o en otro lugar, ni en el pasado o en el futuro) se experimenta de forma latente. Destaca la presencia y posición de superioridad del automóvil – cuyos ocupantes no alcanzamos a ver-, y la vacuidad del escenario, que intensifican la carga misteriosa de la escena.

Una perspectiva tomada desde un ángulo trasero también puede provocar inquietud. En la fotografía de Jo Ann Callis, la escena nos da la espalda, de manera que no queda clara nuestra implicación en ella. En este ejemplo, la extrañeza que provoca la perspectiva trasera de la estancia se enfatiza por la disposición de la figura, representada frente a una pared. La inconcreción de la acción de la figura y su vinculación con la pared se intuye cargada de extrañeza. La iluminación contribuye a aumentar dicho efecto inquietante. Por un lado se ilumina frontalmente a la mujer; por otro, vemos una luz sobre una silla en penumbra que aparece vacía. ¿A dónde mira? ¿Qué hace? No sabemos qué relaciona la figura con la silla, pero el efecto resultante está cargado de extrañeza. ¿Por qué nos vuelve la espalda? ¿Nos ignora deliberadamente? ¿O se nos ubica, como en el caso anterior, como acechantes? Deducimos nuevamente que el encuadre es un significante narrativo.

Picado



Alex Prager. *Untitled (Sin título)*



Anna Gaskell. Serie *Wonder*, *untitled (sin título)*. 1996-7

Sobre estas líneas mostramos dos fotografías tomadas en picado, protagonizadas por una figura cuyo rostro se oculta a nuestra visión. En ambas imágenes resulta extraña nuestra inédita posición respecto a la escena. En la de Alex Prager, la perspectiva provoca inquietud puesto que impide ver qué acontece entre esa figura y la que se sitúa frente a ella, de quien sólo podemos apreciar sus manos. En la de Anna Gaskell, vemos a una figura femenina inmersa en el agua que parece cubrirle por encima del cuello. Aparece iluminada con una luz rojiza a medio camino entre luz artificial, del atardecer o a amanecer. No se representa nada a su alrededor. No sabemos qué le sucede, si puede estar ahogándose o simplemente nadando, pero la altura del agua y la inclinación de la cabeza sugieren cierta amenaza. Nuestro punto de vista en picado y desde atrás nos confiere cierta superioridad oculta, de manera que nos puede invitar a divisar la escena desde el punto de vista de un presunto agresor.



Fotograma de *Carrie*, dirigida por Brian de Palma en EEUU, en 1976.



Anna Gaskell. Serie *Hyde*, *untitled (sin título)*. 1998

En esta comparación de imágenes vemos cómo se ha tomado desde una perspectiva similar en picado la representación de unas figuras que yacen en el suelo. A pesar de la similitud compositiva, marcada por dicho picado y por la disposición de líneas oblicuas que acentúan el efecto vertiginoso, podemos apreciar cómo difieren los roles de las figuras representadas. A diferencia del fotograma de la película "Carrie" (izquierda), donde advertimos el carácter

victimista de la muchacha, que parece haberse caído o haber sido impulsada al vacío, en la fotografía de Anna Gaskell (derecha) el cuerpo victimista se convierte en la fusión agresiva de dos cuerpos femeninos vestidos también con indumentaria íntima. Una figura se representa sentada sobre el cuerpo de otra en aparente actitud de agresión. El rostro de la figura agresora coincide con el de la víctima, de manera que en dicha lucha parece participar fundamentalmente la boca o el morder. La figura que vemos tras ella no parece defenderse, sus extremidades están relajadas y no opone resistencia. Las dos imágenes comparten una perspectiva aérea muy similar, que enfatiza la carga vertiginosa pero los roles de las figuras representadas en posiciones similares se diferencian por oposición: en la primera, se muestra la víctima de una agresión que se desconoce; en la segunda se representa la agresión en su desarrollo, pero se oculta la identidad de los personajes.

Por lo general, asociamos la altura con la superioridad y la bajura con la inferioridad, de forma que una perspectiva en picado nos conferiría superioridad frente a aquello que se halla bajo nuestra mirada, mientras que una perspectiva en contrapicado nos situaría en una posición de inferioridad. Sin embargo y como veremos a continuación, no siempre se produce dicho efecto. Algunas imágenes lo contradicen, debido a que la perspectiva interactúa con otros datos de la imagen que también son susceptibles de connotar: la luz, el color, y especialmente la caracterización de los personajes y la sugerencia de las acciones. A modo de ejemplo, proponemos una mirada comparada a varias fotografías de Cindy Sherman y Tanyth Berkeley para estudiar cómo afecta en la adjetivación de los personajes.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 92. 1981*

La imagen de Cindy Sherman es susceptible de generar incertidumbre, sin embargo, la posición de la figura arrodillada en el suelo, y bajo nuestra mirada, parece caracterizarse por un rol victimista que queda subrayado por la expresión temerosa de la muchacha. Parece adoptar un rol victimista al quedar iluminada de arriba-abajo por un haz intenso y focalizado de luz que

aísla la figura, quizá sorprendiéndola o amenazándola, y dejando el resto de la escena en penumbra. La descontextualización contribuye a aumentar el carácter inquietante de las imágenes. También en las fotografías bajo estas líneas la iluminación determina el carácter misterioso e inquietante de las escenas y el rol victimista o amenazador de las figuras. La de la izquierda de Cindy Sherman, a contraluz, parece adquirir cualidades negativas. Sin embargo, la perspectiva en picado no confiere inferioridad a la figura, cuya amenaza se percibe de manera latente especialmente debido a su aparente superioridad frente al resto de los diminutos individuos representados. A pesar de que contemplemos a la figura desde una perspectiva aérea en picado, ésta no queda libre de connotaciones negativas que se acentúan por su representación en penumbra y su mirada de reojo, que pudiera denotar ligera perversidad. La forma en que se introduce ese elemento en la boca delata cierta perversidad y/o seducción. Su mirada se dirige a un punto más alto que ella, ubicado a nuestra izquierda, provocando nuestra incertidumbre con respecto a lo que observa y a lo que puede recelar tras esa mirada.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 150*. 1985



Tanyth Berkeley. *Grace*. 2009

A diferencia de la fotografía anterior, la de Tanyth Berkeley describe a la mujer acechantemente desde una perspectiva en contrapicado. Contribuye a dicho efecto la iluminación de intensa claridad que incide en su espalda y el propio aspecto albino de la figura, congruente con dicha claridad. Pelo rubio casi cano, tez pálida, apenas son perceptibles las cejas y pestañas. Viste una indumentaria del mismo color claro que su piel. La luz penetra con intensidad desde arriba-izquierda. La joven es representada con los ojos cerrados, lo que implica que no nos mira (¿Tal vez se retrae de la luz?). Los globos tras ella irrumpen como elementos disonantes, de connotaciones lúdicas. La madurez de la figura, su expresión seria y los ojos cerrados subrayan el tono paradójico de la escena. La totalidad de la imagen genera un efecto de extrañeza y la perspectiva en contrapicado contribuye a que la figura adquiera cualidades amenazadoras.

Contrapicado



Fotograma de *Children of the corn* (Los chicos del maíz), dirigida por Fritz Kiersch en EEUU, en 1984.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 70*. 1980

La imagen de la izquierda corresponde a otro fotograma de la película *Los chicos del maíz*. La perspectiva en contrapicado sitúa nuestra mirada en el suelo, por debajo del grupo de figuras. ¿Por qué? Este dato conduce a que podamos identificarnos con la posición de una presunta víctima. Esta sensación es perceptible a pesar de que la imagen está descontextualizada de la narración fílmica. Las figuras ostentan expresiones de perversidad. La que se sitúa en posición frontal deja entrever una sonrisa maliciosa. Todas ellas mantienen la mirada fija hacia nuestro punto de vista. La claridad del fragmento de cielo sobre el que se recortan las figuras contradice la amenaza de violencia provocando un efecto paradójico. Pese a que los rostros sean infantiles (o adolescentes) y pudiendo tratarse de un acto lúdico, se percibe la amenaza latente. Su superioridad frente a nosotros se evidencia por la agrupación circular de las figuras que observamos desde una perspectiva en exagerado contrapicado, de modo que parecen acorralarnos, pareciendo impedirnos cualquier escapatoria.

A pesar de compartir un punto de vista similar respecto a la figura, en la fotografía de Cindy Sherman la joven retratada no adquiere un carácter amenazante, y sin embargo la imagen puede resultar inquietante. La extrañeza se concentra en este ejemplo en nuestro punto de vista respecto a ella. Parece que estamos divisándola agachados, quizá escondidos. La figura está iluminada con una luz anaranjada y rojiza propia del atardecer, y de una ambientación nocturna que contiene cierto misterio. La figura es retratada en ademán de beber, pero algo llama su atención, algo que escapa de la imagen y que genera suspense. La fotografía forma parte de la serie "Film Stills" en la que diversas mujeres parecen obedecer a patrones femeninos propios del cine de Hitchcock, mujeres perseguidas por presuntos agresores cuya presencia se sugiere a través de perspectivas en picados y contrapicados. La serie contiene cierta crítica irónica tras una estética que limita lo siniestro con el suspense cinematográfico.

Fragmento: recorte de figuras en los márgenes



Anna Gaskell. Serie *Wonder*, *untitled (sin título)*. 1996-7



William Eggleston. Serie *Los Álamos*. 1964-70.

En estas imágenes, el margen superior de las mismas oculta el rostro de las figuras de modo que se presume una amenaza latente en ellas. En la fotografía de la izquierda, dicha ocultación adquiere también connotaciones negativas también debido a que la composición es agitada: predomina una diagonal desde el zapato que dirige la mirada del espectador al vértice contrario (superior derecho). La diagonal se afianza con la disposición de la franja de oscuridad del fondo. La fotografía parece haberse tomado desde la hierba, con la cámara inclinada. Debido a la extraña perspectiva, podemos presuponer la mirada del espectador en la posición de un voyeur, sin embargo, la incertidumbre se mantiene tanto si la amenaza se oculta en la posición del espectador, como en la figura semioculta. El contexto y la acción de la figura también son extrañas.



Fotograma de *¿Quién puede matar a un niño?*, dirigida por Narciso Ibáñez Serrador en España, en 1976.



Anna Gaskell. Serie *Abt*, *untitled (sin título)*. 1998

En la imagen de la derecha de William Eggleston (fila superior), la luz del atardecer que incide sobre la figura contribuye a generar cierto efecto de misterio y hostilidad. Tras ella y coincidiendo con el margen izquierdo se aprecia una parte de otra figura, pero nuevamente la acción es inconcreta. Podemos apreciar un extraño tatuaje en la mano que protagoniza la fotografía, pero la falta de más datos impide construir un sentido narrativo generando incertidumbre.

En el fotograma de la izquierda (fila inferior), la ocultación de la parte superior del cuerpo confiere incertidumbre a la escena. La fotografía obedece a una perspectiva tomada en contrapicado. Sitúa nuestra posición detrás de las piernas de la niña, desplazados a su izquierda coincidiendo con el centro de la imagen. La ocultación de su identidad puede generar inquietud pero se produce, además, una relación indeterminada e inquietante entre dicha figura, la puerta oscura de la derecha y otra figura diminuta que podemos apreciar al fondo, en un último plano y centrado respecto a la línea horizontal de la imagen. La vinculación entre las tres figuras se establece por la interacción de la sombra sobre el suelo que une visualmente los tres elementos. La figura del fondo podría tratarse de un presunto futuro agresor que la niña acaba de detectar, pero sabemos en este caso que se trata de la situación contraria: que la niña, como otros niños agresores de la película, está visualizando a su presa en la distancia. La ocultación de su rostro puede contribuir a caracterizarla de forma temible. Nuestra extraña perspectiva de la escena, que nos ubica casi tumbados sobre el suelo, puede remitirnos a la idea y posición de una víctima y/o un escondite.

La última fotografía de la fila inferior (derecha) de Anna Gaskell se mostraba en el capítulo 2 el respecto de la impotencia. Observamos cómo el margen superior suprime el rostro de la figura que baja las escaleras dirigiéndose hacia la posición de nuestra mirada, desde donde divisamos la escena. Debido a la perspectiva en contrapicado se nos ubica en una posición de inferioridad respecto a la figura. Varios factores contribuyen, además, a intensificar la amenaza que parece entrañar el personaje: por una parte, la penumbra que impera en la parte superior y en la pared izquierda, así como la intensidad de la iluminación que incide en la figura. Por otra parte, la estrechez de la escalera parece acentuar la perspectiva, de manera que el espacio puede percibirse como opresor, intensificando la amenaza de la figura, dado que si quisiéramos escapar, no parecería haber espacio suficiente. Finalmente, la disposición oblicua de las escaleras confiere tensión y ritmo inestabilizando la imagen.

4.2.-3. VARIABLES ICÓNICAS

➤ 4.2.3.-1. Figura

▪ 4.2.3.1.-1. Mirada y actitud expresiva

- **Vitalidad:** miradas que denotan ausencia
- **Ética:** miradas que denotan perversidad.
 - Perversidad manifiesta: mirada frontal
 - Perversidad sugerida o insinuada: mirada de reojo
- **Razón:** miradas que denotan enajenación
- **Transparencia:** miradas que denotan un secreto o saber oculto

“El hado malo puede provenir de un encantamiento o sortilegio (...) como una mirada atravesada y envidiosa –mal de ojo- que puede producir un rumbo torcido en el ser que ha sido “fascinado” como cuando la serpiente Aspid fascina a su víctima tornándola estática por hipnosis con solo mirarla”⁶⁵⁵

En el capítulo de lo siniestro exponíamos, a partir de la cita de Trías, que un hado desdichado o un destino funesto pueden surgir de un encantamiento producido por *un mal de ojo*. Ello implica una creencia supersticiosa capaz de atribuir poderes sobrenaturales a una mirada o acción determinada. En su origen el verbo “*envidia*” proviene de la acción de mirar con recelo, maliciosa o rencorosamente, causa directa de lo que se entiende hoy por *envidia*: “*Padecimiento de una persona porque otra tiene o consigue cosas que ella no tiene o no puede conseguir*”⁶⁵⁶. La superstición ha creído que la mirada del envidioso produce infortunio en quien la deposita. En efecto, la mirada parece una anticipación de la acción, miramos hacia donde nos dirigimos, hacia lo que queremos alcanzar, cazar, conseguir y a quién queremos dirigirnos con intención ya sea agresiva, inquisitiva o de atracción. Asimismo evitamos mirar aquello que nos amenaza o nos repele, pero a veces nos es imposible apartar la mirada de algo que, pudiendo ser temible, puede ser fascinante. Por ello la mirada constituye un dato significativo capaz de provocar sensaciones siniestras en determinados contextos: como *sujetos expectantes de lo siniestro*, la mirada es el medio que nos muestra o nos impide ver lo que nos inquieta. Como *objetos pacientes de lo siniestro*, ya hemos anticipado la capacidad de una mirada siniestra, ajena a la nuestra, que según el pensamiento supersticioso, es capaz de ejercer influencia sobre nosotros (los espectadores). La mirada, por ello, es uno de los rasgos caracterizantes de los personajes, que además puede insinuar sus deseos, sus temores, su saber, su poder y sus intenciones, de modo que la mirada es también una variable narrativa determinante en la sugerencia de intenciones y acciones vinculadas a otros personajes y al espectador en escenas de carácter siniestro.

Por otro lado, en la relación de lo siniestro con la mirada se producen dos recursos fundamentales: la ausencia de vitalidad a través de miradas inertes o ensimismadas, y las miradas agresivas y supersticiosas: enajenadas o perversas, que parecen denotar un poder malévolo. Las miradas que denotan ausencia o ensimismamiento estribarían en un punto sutil entre lo animado y lo inanimado. Se trata de miradas inertes como las que muestran las figuras de apariencia autómatas. Lo siniestro desencadenado por estas miradas tiene que ver, de nuevo, con la incertidumbre respecto a la verdadera esencia de las figuras, animada o inanimada. Las de mirada enajenada, maléfica, supersticiosa o perversa pueden resultar siniestras cuando se presumen como antesala de un posible acaecimiento siniestro.

655 TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*. Op. cit. p. 43.

656 *Diccionario de uso del español* de María Moliner. Ed. Gredos. Madrid. 1981. p. 1154.

La mirada es un dato por el cual puede medirse la relación de poder entre los personajes y también entre personaje y espectador. Lo siniestro, como lo sublime de terror, es amenazante porque ocupa la posición de una fuerza o poder que puede entrañar un saber oculto, un deseo que nos repele o una posición de superioridad. En el caso de las miradas que ostentan un claro poder, a veces perverso, su amenaza suele ser manifiesta. En los casos en los que las miradas, por ejemplo, denotan ausencia, se produce ambigüedad en el poder. De ahí que dichas miradas se perciban de tan siniestra manera, puesto que no se sabe si padecen falta de vitalidad o si pudieran contrariamente ejercer un poder malévolo, oculto tras dicha enigmática quietud. Por su relación con el poder, también se asocian a lo siniestro las miradas que ocultan un saber que relacionamos nuevamente con la superstición y con el poder telequinético a través de la mirada. Las miradas enajenadas, también son señal de una fuerza o poder incontrolado que pudiera revelarse de manera imprevisible, al igual que sugieren las miradas de apariencia inerte. También pueden generar inquietud y ostentar cierto poder siniestro las miradas instigadoras y persecutorias que incitan, provocan o inducen a hacer algo. Finalmente, puede activar sensaciones siniestras no poder ver algo que señala una mirada representada. En tales ocasiones, las miradas funcionan como indicadores de aquello a donde querríamos mirar y, a tenor de sus expresiones, condicionan nuestra actitud en el conato de mirar, puesto que la ocultación de dicha parte imposibilita que despejemos la incertidumbre.

La direccionalidad de la mirada también interviene en la sugerencia de lo siniestro: mirar hacia arriba, a otra persona, tiende a denotar sumisión; mirar hacia abajo, en determinadas circunstancias, puede conferir cierto poder o autoridad. Mirar de reojo suele implicar, entre otras connotaciones, malicia o recelo. Estas variables han de tenerse en cuenta para conocer los recursos concretos que subyacen a la mirada en lo siniestro.

Vitalidad: miradas que denotan ausencia



L. Lux. *Study of a girl II*. 2002



L. Lux. *Dorothea*. 2006

Las imágenes de niñas de apariencia autómatas de Loretta Lux revelan miradas ensimismadas y ausentes. Este efecto parece lograrse mediante miradas abstraídas que no se detienen en ninguna parte concreta. Los rostros carecen de expresividad. Los ojos pueden haber sido aumentados respecto de las fotografías originales, incluso sutilmente deformados. Presentimos su estado vital de manera enigmática, no sabemos si están vivos, muertos, hipnotizados. Parecen habitar un estadio umbral que limita con hacia algún otro lado desconocido.

Ética: miradas que denotan perversidad

Estas imágenes nos permiten determinar algunos recursos caracterizantes de miradas y expresiones amenazadoras por su presumible perversidad. La imagen de la izquierda deja ver cómo la mirada enfurecida y el gesto apretado de la boca contradicen el acto afectivo de abrazar. La aparente malicia de su mirada se intensifica por la curvatura del flequillo, pareciendo arquear más acusadamente las cejas. Dirige su mirada hacia arriba, en la misma dirección que señala el brazo. Cuando la expresión de perversidad se representa alzando una sola ceja, creando un rostro asimétrico, en ocasiones elevando una sola comisura de la sonrisa, entonces la expresión puede resultar más destacadamente maliciosa. El fotograma de *Metrópolis* muestra la perversidad de una mirada que obedece a dichas características: sonrisa maliciosa y una ceja arqueada, ligeramente más elevada que la otra. A diferencia de ambas imágenes, la maldad de la mirada plantea un desafío en el autorretrato de Claude Cahun, que aparece con la barbilla escondida, en ligero picado, evidenciando su enfrentamiento con la mirada espectadora. En contraposición a la sonrisa torcida de la imagen anterior, en esta se acompaña de una boca apretada, enfurecida. Observamos cómo en las dos últimas imágenes las cejas marcadas y elevadas, y el oscurecimiento del maquillaje de los ojos, intensifican sus miradas. Las miradas siniestras, en general, desvelarán sólo sutilmente un indicio perversidad. Su efecto tiende a incrementar cuando se dirige directamente al espectador, y tenderá a generar suspense e incertidumbre cuando van destinadas a otra zona o personaje, especialmente si no se representa claramente o si se omite.



Fotogramas de: *The bad seed*. M. LeRoy. 1956



Metrópolis. F. Lang. 1927



Claude Cahun. *Autorretrato*

Perversidad insinuada: mirada de reojo



Ingar Krauss. *Katzenauge*.



Anna Gaskell. Serie *Wonder*, untitled (sin título). 1996-7

La mirada de reojo implica no mirar con la cara pero mirar con los ojos. Supone cierto retraimiento pero vencido porque, en definitiva, se mira. Suele mirarse de reojo cuando se oculta algo, de modo que se desea mirar sin ser visto o cuando se duda de si mirar o no mirar. Dependiendo de la expresión facial, el gesto y la actitud corporal, la mirada de reojo es susceptible de connotarse con matices de perversidad, curiosidad temerosa, incluso envidia. Como se ha dicho previamente, las miradas de mal de ojo provenían según creencia popular de las miradas envidiosas. El envidioso no suele querer ser delatado y mira lo que anhela pretendiendo no ser descubierto. Tanto la sugerencia del presunto mal de ojo, como la idea de ocultación y retraimiento de la mirada de reojo, hacen de éste un recurso con potencialidad para sugerir efectos inquietantes en las figuras representadas. Otra variable unida a la representación de la mirada, y también a la de reojo, es la relación entre la mirada y lo que se mira: si se establecen relaciones a través de la mirada entre personajes y/o a su vez también con el espectador, y si las zonas a las que los personajes parecen dirigir sus miradas son representadas o permanecen fuera del espacio visual provocando efectos de incertidumbre.

En la imagen de Ingar Krauss la mirada de reojo viene acompañada de otros datos: el gesto agachado de la cabeza, la seriedad de su expresión con la boca apretada y la mano que se acerca a la barbilla. Este dato parece insinuar cierta inquietud de la figura, de manera que nos predispone a intuir cierto recelo en ella hacia aquello a lo que mira y que escapa a nuestra visión. Sin embargo, se atreve a mirar. Sus ojos, rasgados y mirando de reojo ostentan una mirada fría, felina, de manera que su retraimiento puede parecer también señal de algo que oculta. La fotografía de Anna Gaskell muestra a una figura con la mirada de reojo. El encuadre y la luz en contrapicado contribuyen a adjetivar dicha elección en la mirada negativamente,

sugiriendo una amenaza latente. Esta iluminación acentúa además el blanco de los ojos. La indeterminación de lo acechante contribuye a generar un efecto de inquietud que se activa a través de la mirada, puesto que no se manifiesta si la amenaza está contenida en la figura – en sus intenciones o en lo que puede ocultar- o en la zona a la que mira, puesto que no mira de frente, parece mirar sin querer ser vista “a otra persona o acontecimiento”. A su lado, vemos que se representa una parte del cuerpo de otra chica de indumentaria similar, lo que anticipa que en la zona que no se ha representado sí puede estar sucediendo algo que queda abierto a la imaginación del espectador.

Razón: miradas que denotan enajenación



Izda. Fotograma de *What Ever happened to Baby Jane?* (¿Qué fue de Baby Jane?) dirigida por Robert Aldrich en 1962. Dcha. Fotograma de *Inland Empire*, dirigida por David Lynch en EEUU, en 2006.

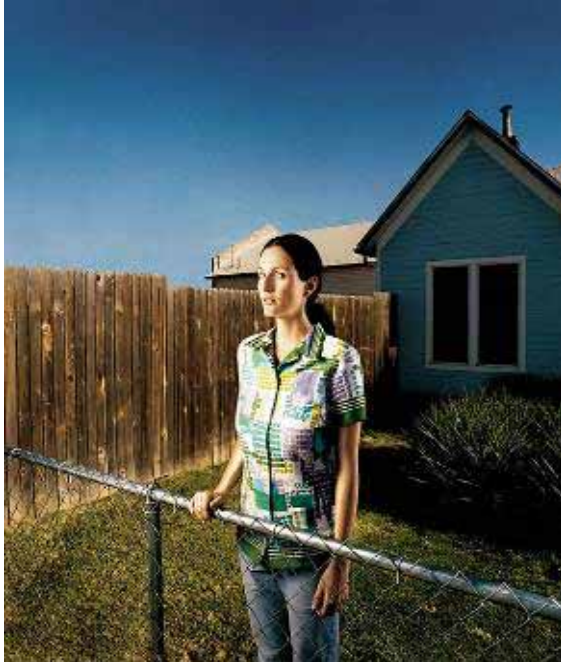
A menudo, las miradas que desprenden un halo de enajenación tienden a resultar siniestras debido a la sensación de imprevisibilidad que puede generar la falta de cordura de los personajes. Detectamos la enajenación de una persona en su mirada, en general, cuando parecen percibir la realidad desde otro punto de vista, de ahí su parecido con las miradas ausentes, ambas parecen haber sido objeto de fascinación. Sus ojos se presentan muy abiertos y con la mirada depositada en un lugar determinado, pareciendo que mira a través de él. Cuando los ojos están abiertos de par en par las cejas se elevan, como podemos apreciar en ambos fotogramas. En ocasiones las miradas que sugieren enajenación pueden intensificar su carácter inquietante cuando se presentan acompañadas de determinadas sonrisas. Puede dibujarse una ligera sonrisa insinuando cierto carácter malicioso, o por el contrario, presentarse una sonrisa estridente que delate la falta de cordura. No debe interpretarse que existe una única mirada susceptible de interpretarse como enajenada, ni tampoco una expresión. La locura es un concepto muy amplio que abarca muchos estados anímicos pero caracterizados por dicho desorden, de manera que puede representarse una figura enajenada en estado de demencia, sin expresividad, o enfurecida y perversa, por citar dos ejemplos. Sin embargo, dentro de sus múltiples variaciones tiende a destacar la apertura de los ojos, la

elevación de las cejas y la mirada perdida aunque fija en algún punto. Hemos de destacar finalmente que no es lo mismo representar una figura enajenada que provocar la ilusión de enajenación en la percepción del espectador. Es importante diferenciar la función de sujetos y de objetos en lo siniestro a través de la mirada.

Transparencia: miradas que ocultan un saber

Tal y como podemos apreciar en la agrupación de las cuatro imágenes, los personajes que las protagonizan miran directamente o de reajo al espectador, dejando entrever que guardan secretamente un saber sobre el que simultáneamente parecen advertir. En la primera imagen de Gabriel Jones (arriba-derecha), podemos apreciar cómo la mujer ostenta una postura rígida, con la espalda erguida, una mano apoyada sobre la verja, y el brazo contrario colgando sobre el cuerpo. Nos dirige su mirada de reajo, pareciendo advertirnos de algo que se puede percibir con cierta inquietud. A la izquierda, un vallado de madera encierra el espacio, ajardinado, creando una línea visual oblicua que enfatiza su mirada y la vincula con la ventana de la casa, donde acaba la valla. Se establece, por tanto, una relación de misterio entre la mujer y el contenido de la casa, a través de la mirada de reajo. En la fotografía de William Eggleston a su lado, la mujer desplazada a un lado de la fotografía parece interrumpir su paso para lanzarnos una mirada quizá admonitoria, parece saber algo. Contribuye a la extrañeza su peinado con rulos de peluquería, su ubicación en la calle frente a un parking, la luz anaranjada del atardecer y, especialmente, la figura que sólo se representa parcialmente tras ella, cuya relación desconocemos

A diferencia de las imágenes anteriores, la de Gino Rubert de la fila inferior izquierda se caracteriza por la presentación de dos figuras cuyo carácter amenazante podemos intuirlo en sus miradas cómplices. En este caso, parece tratarse de un secreto u ocultación compartida. Si atendemos a las posturas de los cuerpos, podemos advertir que las figuras estaban dialogando antes de dirigirnos sus miradas. El saber secreto y oculto es compartido, de modo que parecemos ubicarnos en la posición de aquél sobre quien pudieran haber estado cuchicheando. Incrementa su carácter oscuro la falta de saturación de sus cuerpos. La última fotografía de William Eggleston muestra también una señora entrada en años cuya mirada parece delatarnos saber algo que nos atañe pero que se guarda para sí. La inquietud que puede generar su mirada se intensifica con el contraste del colorido del fondo. En ambas imágenes de la fila inferior apreciamos la irrupción inesperada del color que contribuye al desvío de la imagen: a insinuarnos que late algo oculto y sospechoso, especialmente concentrado en sus miradas.



Gabriel Jones. *Somewhere on time*. 2002



William Eggleston. *Serie Los Álamos*. 1964-70



Gino Rubert



William Eggleston. *Serie Los Álamos*. 1964-70

Suspense: mirada fuera de los límites de la imagen



W. Eggleston. *Faulkner's Mississippi*. 1990



W. Eggleston. *Memphis, Tennessee, 1, D.* 1978

En las dos imágenes superiores la incertidumbre deriva de la extraña representación de los personajes que dirigen sus miradas a una zona del espacio *off* que escapa de los márgenes, logrando un efecto de suspense. Parecen ignorar la presencia de la cámara. Retomaremos este tipo de imágenes y la importancia de la mirada en el análisis de las variables narrativas. Abajo, la amenaza que al parecer se cierne sobre las figuras es manifiesta, dada su expresión aterrada. La de la izquierda dirige su mirada hacia nuestra derecha acompañada de la boca abierta, de modo que se experimenta como vehículo de aquello que presentimos como siniestro, sin que su causa llegue a desvelarse. La de la derecha, también parece asustada, mira en dirección ascendente. Destaca la diferencia de encuadre, en la primera aproximado y en la segunda en intenso contrapicado, y dejando ver una luz intensa.



Alex Prager. *Despair Film Still # 1*. 2010



Alex Prager. *Serie The Big Valley, Virginia*. 2008

Persecución: miradas instigadoras o instigadas



Michal Chelbin. Serie *Strangely Familiar*. 2005



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 459*. 2007-8

Antes de referirnos a las miradas instigadas e instigadoras conviene aclarar a lo que nos referimos concretamente mediante estos términos. Según la R.A.E. instigar significa “Incitar, provocar o inducir a alguien a que haga algo”. En el capítulo 2 exponíamos cómo una de las causas que producen la impresión de lo siniestro es la sensación de ser observado, instigado e inducido a hacer algo que escapa a la voluntad del sujeto: una fuerza sobrenatural o ley desconocida presuntamente predestinada. En estos casos se perciben las miradas como señales siniestras de un destino inexorable. Si observamos la imágenes sobre estas líneas, en la imagen superior izquierda la agrupación de figuras dirige su mirada con aire desafiante al espectador pudiendo llegar a incomodarlo. En la fotografía de la derecha de Cindy Sherman, podemos apreciar el ejemplo contrario: la figura de una mujer que parece sentirse observada obsesivamente. Tras su mirada y expresión aparentemente asustadizas, observamos una acumulación de ojos que conforman el fondo azulado y dirigen sus miradas a la espalda de la figura. En este caso, no se trata de diferentes miradas sino de la reiteración de una misma imagen.

4.2.3.1.-2. Expresiones paradójicas

En lo concerniente a las expresiones de tono siniestro, podríamos explicar prácticamente las mismas variables que acabamos de exponer en torno a la mirada. Por ejemplo, podemos hablar de una mirada ausente o ensimismada que iría unida a un rostro inexpresivo. Así mismo, las miradas perversas pueden vincularse a expresiones de perversidad, las miradas

enajenadas pueden insinuarse a través de un rostro ligeramente desencajado o exageradamente expresivo. En cualquier caso, el dato más significativo para valorar cada una de estas expresiones suele ser la mirada, razón por la cual las hemos expuesto anteriormente. Sin embargo, merece matizarse que ninguna de las variables que analizamos actúa independientemente sino que la mirada necesariamente irá ligada a una expresión, igualmente la expresión facial se vinculará a la corporal e interactuará con la indumentaria, con el espacio etc. En definitiva, para detectar los recursos generadores de extrañeza, es necesario observar cómo interactúan las diversas variables entre sí.

Uno de los recursos generadores de extrañeza en relación a las expresiones es la que entraña una paradoja, es decir, la que aúna dos actitudes opuestas. Por ello, vamos a analizar a través de qué alteraciones de formas y gestos se conduce a dichos efectos contradictorios. Por una parte, podemos ver expresiones faciales paradójicas y, por otro lado, podemos hablar de actitudes corporales paradójicas donde se incluiría su articulación con las anteriores, las faciales. Cuando estos rasgos son opuestos parecen sugerir estados de ánimo contradictorios y actitudes contrapuestas, lo que implica que las actitudes son antesala de acciones. Por lo tanto, una de las variables al abordar el análisis narrativo es la actitud o expresión corporal de los personajes. Vamos a proceder a analizar diversos recursos expresivos paradójicos en retratos y autorretratos femeninos siniestros como los de Claude Cahun o Cindy Sherman, donde podremos concretar dichos datos con claridad.

En el autorretrato de Claude Cahun de la página siguiente (izquierda) podemos apreciar una extraña caracterización de muñeca que se evidencia ante el peinado, el maquillaje pálido con los ojos oscurecidos y las mejillas enrojecidas, y también en la indumentaria y la postura hierática, con los brazos pegados al cuerpo y el vientre adelantado. Su expresión denota cierta quietud propia de una muñeca que incluso puede percibirse como ingenua, pero simultáneamente puede adquirir tintes de perversidad, en cierta medida, debido a la sombra oscura y arqueada de los ojos, a la boca tan cerrada, y a la ocultación de las manos en los bolsillos de la falda. Destaca también el fondo oscuro que parece caracterizar a la figura más negativa que positivamente. Cabe reseñar también en su indumentaria la hilera vertical de aspas negras entrecruzadas que pudiera connotar cierta opresión y/o violencia latente. En la fotografía de Ouka Leele la expresión es de enajenación, pero los ojos pintados son inexpresivos, con lo cual produce una extraña paradoja. También posee algo de enmascaramiento parcial, de los ojos. Esta imagen hubiera podido servir de ejemplo de una mirada inexpresiva, o como ejemplo de cómo pueden confluír varios rasgos diferentes en una misma mirada o expresión. Debemos decir que los datos que muestran características de diversas variables no suponen un problema sino que enriquecen y muestran la sutileza y complejidad de lo estudiado.



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)*. 1929



Ouka Leele. *Boca Cibeles*.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) C*. 1975



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) A*. 1975

En ambos autorretratos de Cindy Sherman de la fila inferior (página anterior), podemos apreciar una expresión paradójica. En la imagen de la izquierda parece darse cierto efecto contradictorio entre una expresión de estupidez –especialmente por la inclinación de la barbilla casi pegada al cuello y la aparente ingenuidad de su mirada - y una expresión de perversidad, que parece deberse a dos recursos principales: primero, debido a la elevación de las cejas y segundo, por a la prolongación de los extremos de la sonrisa en sentido ascendente, uno ligeramente más elevado que el otro, con las comisuras marcadas o apretadas. En la fotografía de la derecha también puede apreciarse una expresión paradójica que oscila entre la simpatía y la perversidad. Si tapáramos la mitad inferior, la parte superior del rostro insinuaría una mirada amable y sonriente. Es decir, sonríe con los ojos pero no sonríe con la boca, puesto que la mitad inferior sugiere una sonrisa perversa, de modo que la totalidad de la expresión es extraña y la percibimos como falsa. Podemos detectar a continuación qué recursos han convertido un gesto simpático en una expresión que delata perversidad: por un lado, la caída de la nariz, que parece haberse remarcado mediante líneas de maquillaje destacando dicha caída y exagerando la deformación del tabique, consiguiendo finalmente que el labio y la nariz queden más próximas entre sí. También parecen haberse remarcado las ojeras (invertidas: claras en vez de oscuras), los pómulos y las líneas de la sonrisa, tanto las superiores que limitan con los pómulos como las inferiores que llegan hasta la barbilla, especialmente la de la derecha. De este modo, la sonrisa parece exagerada, incrustada casi en el rostro. Parece sobreactuada. Sin embargo, la sugerida perversidad no se agota con subrayar la sonrisa y dibujar la caída de la nariz, sino que paradójicamente las comisuras de los labios en lugar de ascender, caen. Esa caída acentúa también la caída de la nariz y produce un gesto de repulsa y perversidad que contradice al gesto amable de sonreír.

En ambas imágenes se produce una combinación de paradojas, especialmente por el gesto extraño de los rostros, con pretendidas sonrisas que terminan resultando falsas. En la imagen de la izquierda la sonrisa no resulta creíble, en parte, por la extraña nariz felina y porque el gesto de su cuerpo en actitud de defensa contradice la serenidad de una expresión sonriente. De manera similar, en la imagen de la derecha la leve insinuación de una sonrisa queda mitigada por la extrañeza de los dientes y por su mirada, aparentemente asustadiza.

En las expresiones paradójicas también interviene la expresividad corporal. Como ejemplo, en las imágenes de la fila superior (página siguiente), los cuerpos de ambas figuras se retraen y protegen de algo (si observamos la postura de los brazos cruzados y los hombros encogidos) aunque sus expresiones faciales parezcan insinuar ligeras sonrisas, de modo que resultan finalmente extrañas. A través de las actitudes paradójicas, estos retratos escenificados parecen sugerir la artificiosidad que envuelve diversas conductas y situaciones de la vida femenina, detrás de las cuales se pueden advertir sujetos inseguros, como estos, preocupados por las apariencias, posando ante la cámara.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 408*. 2002



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 468*. 2008



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 472*. 2008



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 138*. 1984

La fotografía izquierda de la fila inferior ostenta también una actitud expresiva contradictoria. En este caso, lo que no parece coincidir es la expresión sonriente de su rostro con la actitud del cuerpo. La figura permanece sentada, con las piernas ligeramente abiertas y apoyando sobre ellas las manos, con las palmas hacia arriba, dejando entrever unas manchas rojas. La rigidez de la postura mostrando las sospechosas manchas de las manos crea un efecto de extrañeza porque su expresión parece paradójicamente relajada y sonriente. Resulta asimismo extraña la indumentaria de tramas verticales y oblicuas en blanco y negro, que le atribuye una caracterización fantástica a la vez que confiere ritmo visual a la imagen, rompiendo la quietud del personaje.

En la imagen de la derecha de la misma artista, la expresión de asombro e ingenuidad de la figura resulta extraña por la sonrisa que, con una dentadura aparentemente postiza, puede sugerir que su sobresalto también se conciba como artificioso. El desvío que nos conduce a esa deducción se concentra en la postura hierática del cuerpo, que no denota asombro –en tal caso su expresión corporal sería más dinámica y espontánea- sino quietud y rigidez. Se produce, por ello, en esa confrontación un singular efecto paradójico. Intensifica la extrañeza de la fotografía el parecido entre la figura y la imagen del cuadro que vemos a su lado, de formato circular. Si sus rostros son tan parecidos que pudiera parecer su doble, sus expresiones son casi contrarias. En la figura del cuadro circular podemos apreciar otra expresión, aparentemente inquieta (¿o preocupada?) no queda claro si mirándonos o mirando a la figura central, pero parece tener una función admonitoria. Tal vez pudiera alertarnos de algo. En cualquier caso, dirige su mirada en dicha dirección. Se produce también un doble emparejamiento formal entre las dos figuras (una ligeramente de canto y la otra frontal) y las ventanas circulares y luminosas del fondo –del mismo formato que la pintura-, de modo que la imagen consigue un cierto efecto de duplicación o reflejo que puede intensificar la extrañeza. La imagen parece contener un doble artificio, o una doble apariencia. De alguna forma, podría parecer más veraz la figura del cuadro que la que parece sorprenderse extrañamente ante nuestra presencia. Ya no es sólo paradójica la expresión de la figura central, sino que su actitud difiere de la de su doble representado casi hasta oponerse, generando una nueva paradoja.

4.2.3.1.-3. Indumentaria

- Indumentaria antigua
- Indumentaria anticuada
- Indumentaria fantasmagórica
- Indumentaria opresora
- Motivos gráficos en la indumentaria
- Indumentaria artificiosa
- Hipérbole de mascarada social
- Travestismo e incertidumbre sexual
- Relaciones de extrañeza indumentaria/escenario

La indumentaria es una variable icónica susceptible de connotar valores y cualidades en ocasiones asociadas también a sensaciones de extrañeza. Los recursos empleados deben ser sutiles para no mitigar su efecto. Debido a dicha condición de sutileza, hemos de fijarnos primero en una serie de datos plásticos generales. Por una parte, un dato que merece ser tenido en cuenta es la forma de la indumentaria, ya que el empleo de formas curvas, rectas, inclinadas etc. adquiere connotaciones distintas. Por otro lado, es necesario tener en cuenta el color y también la textura, así como la interacción de estos datos plásticos con el escenario. También deben tenerse en cuenta otro tipo de variables relativas al contexto. Por ejemplo, la época a la que pertenece la indumentaria y el tipo de ocasión o función para la que se suele vestir etc. No sugiere lo mismo la ropa de cama, por ejemplo, que la indumentaria de trabajo. Asimismo, en el vestuario también se evidencian las diferencias de clase social, de geografía y tradición. Estos datos han de ser tenidos en cuenta para poder valorar qué factores extrañan las imágenes en relación a la indumentaria. Por ejemplo, hemos deducido que una indumentaria anticuada puede remitirnos a épocas de represión o al carácter fantasmagórico de lo inerte y pasado. Una indumentaria futurista o colorista puede sugerirnos el carácter fantástico o estrambótico de un personaje, situándolo entre la realidad y la ficción; unos motivos gráficos reiterados pueden crear determinadas texturas produciendo un cierto efecto psicodélico de repetición obsesiva. Una indumentaria muy exagerada y recargada puede sugerir cierta artificiosidad, a veces relacionada con la ostentación que parece implicar cierto enmascaramiento, o por ejemplo, una indumentaria opresora puede contribuir a que experimentemos cierta angustia por empatía hacia el personaje. También es determinante no sólo cómo se visten las figuras sino cómo se relaciona la indumentaria con los espacios que

habitan puesto que a menudo se producen incongruencias o extrañezas: encontramos figuras extrañamente vestidas para los escenarios que protagonizan o para las acciones que parecen desempeñar. Procedemos, a continuación, a exponer algunos recursos relativos a la indumentaria especialmente significantes en producir efectos extraños e inquietantes.

Indumentaria antigua

Lo antiguo puede sugerir dos ideas siniestras: por un lado, remite a un pasado que se ignora pero que ya ha fallecido, de manera que se posibilita la sospecha –más o menos escéptica– sobre la resurrección de viejos fantasmas. Por otro lado, porque tal vez se asocie a una sociedad puritana, represora o falsa, que pueda esconder terribles secretos o deseos condenados por una apariencia irreal. Por ejemplo, los ornamentos de indumentarias anticuadas en épocas de esplendor –como el siglo de Oro hasta la época victoriana– sugieren cierta falsedad, cierta ocultación del cuerpo, mediante opresores corsés y cuellos altos, abultados miriñaques y faldamentos que ocultan las extremidades inferiores del cuerpo; artificiosidad y enmascaramiento también se sugerían mediante maquillaje y olores perfumados.

La indumentaria femenina anticuada señalaba también la posición social, que se medía por la ornamentación de la indumentaria. Las mujeres humildes vestían faldas largas y lisas, sin adornos, combinadas con blusas sencillas. La exageración de ornamentos, no obstante, contiene también una idea siniestra, la de la artificiosidad. Entre las mujeres de clase noble del siglo de oro español, el “guardainfante” fue una prenda muy utilizada. Importado de Flandes, consiste en un armazón hecho de varillas, aros, cuerdas y ballenas, que daban forma de campana a la enagua. Su uso atendía no sólo a cuestiones estéticas sino que también se usaba para proteger o disimular el embarazo, lo que podía provocar ciertas sospechas. La prenda acrecentó llegando a adquirir un volumen tal que las mujeres debían entrar de lado por las puertas. El abultamiento acentuaba el contraste con el talle y el pecho, muy ceñidos. Los vestidos eran siempre largos, llegando a cubrir los pies. El maquillaje fue usado con insistencia, llegando a provocar la indignación de algunos varones por el ocultamiento y la artificiosidad que, según su gusto, denotaban los rostros femeninos: coloretos y maquillaje cubren desde la parte inferior de los ojos hasta las orejas, cuello, escote y manos. Los labios se abrillantaban con ceras y la piel se blanqueaba con solimán, que afirmaba que la mujer gozaba de una vida ociosa. Perfumes y aguas de azahar o de rosas se usaban con abundancia para disimular los olores. La indumentaria de la corte especialmente en el siglo de Oro se caracterizaba también por las gorgueras, que realzaban el rostro elevándolo desde el cuello, reafirmando su autoridad o poder social y que puede sugerir también cierta rectitud opresora. La opresión que

ejercía la indumentaria femenina era directamente proporcional a su libertad y poder en la sociedad, de modo que las mujeres habitaban, por lo general, espacios interiores - domésticos- a menudo opresores que parecían funcionar como una extensión de su propia indumentaria artificiosa y aprisionadora.



Janieta Eyre. *Albatross*. 1996



Janieta Eyre. *Confession*. 1995



Janieta Eyre. *Androgyne*. 1995

En las fotografías escenificadas de Janieta Eyre, la artista se autorretrata con indumentarias antiguas que aparentan referirse a la época victoriana, de acuerdo también a su seudónimo, que hace clara referencia a Jane Eyre, protagonista de la novela de Charlotte Brontë. Se retrata duplicada, como si resucitara antiguas vivencias entre ella su alter ego. La extrañeza de los atuendos es congruente con la extrañeza de las escenas. En casi todas, vestidos abultados y corsés opresores, visten posturas de recato. Las figuras se representan en actitudes estáticas y no interaccionan entre sí. En la fotografía superior izquierda destaca el amplio miriñaque y la actitud distanciada de las figuras. En la de la derecha la indumentaria recatada, casi opresiva. En la de abajo, la dimensión de la gorguera denota teatralidad, artificiosidad, resulta elegante y ceremonial. Sin embargo, su exagerado tamaño denota también opresión, dato que se

acentúa al considerar la composición en su totalidad, el espacio opresor que parecen habitar las dos figuras duplicadas. La gorguera contrasta con la falda transparente, lúdica, sexual. El pelo despeinado y la cara pálida denotan cierto carácter enfermizo, abandonado, enajenado. La reiteración de la figura de frente y de espaldas –mirando una fotografía torcida que cuelga de la pared- denota cierto delirio quizá producto de dicha opresión. La indumentaria resulta de una fantasía siniestra, enfatizada por el recurso cromático de una única gama de azules intensos, que acentúan la hostilidad de la escena.

Indumentaria anticuada



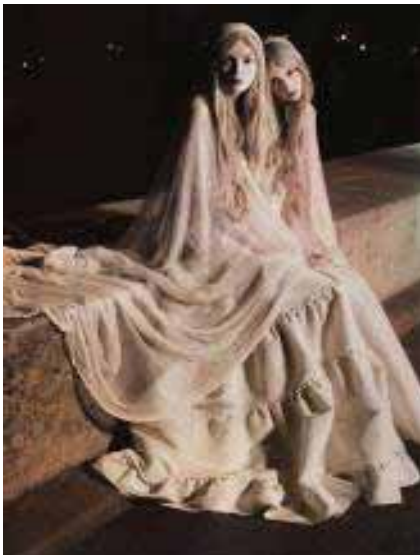
Sofia Sánchez y Mauro Mongiello. Serie *Fashion*, untitled (sin título)

En este ejemplo, la indumentaria describe a una perfecta ama de casa, joven y hermosa, acompañada de una figura infantil (cabe suponer que sea su hija) ambas vestidas de forma similar, acorde a una estética propia de los años 50 o 60: americanas estampadas con motivos decorativos, el peinado abultado y las tonalidades pastel de la fotografía, muy representativa de dicha época. Sin embargo, la mujer no se corresponde con un rol de esposa complaciente y volcada en la maternidad, como caracteriza a la imaginería publicitaria de aquella década. Por el contrario, su mirada y su expresión -con las cejas levantadas en el exterior- denotan ausencia de afectividad, incluso cierta perversidad. Podemos destacar que el vínculo entre lo siniestro y lo anticuado puede deberse, a menudo, al recurso de simular la estética de una época anterior, siendo sólo un artificio. Dicha simulación, además, transgrede a menudo ciertos códigos de representación, como el citado, ya que difícilmente se hubiera representado a la mujer con ese carácter hermético de tratarse de una imagen rescatada de dicho contexto. La relación con la supuesta hija, vestida y peinada como ella, nos plantea una incómoda incógnita, que podemos relacionar con la temática del ventrílocuo.

Indumentaria fantasmagórica

Un tipo de indumentaria fantasmagórica nos remite al carácter siniestro de lo espectral, a menudo asociado a tonalidades blanquecinas y a texturas vaporosas y etéreas. En las imágenes bajo estas líneas se muestran tres indumentarias que adquieren un aire fantasmagórico y espectral por la vaporosidad de las telas –en la imagen de la izquierda- que se intensifica por la languidez y palidez de las figuras, por la caída de las melenas y la repetición de las figuras. En la fotografía del centro, la indumentaria de la figura adquiere el mismo tono blanquecino que se mimetiza con la palidez de su cuerpo, la blancura de su pelo y de la estancia iluminada. Sobre esa homogeneidad extrañamente clara destacan los motivos decorativos florales bordados sobre el vestido, que parecen trepar con vitalidad en dirección ascendente, en contraste con la impávida expresión de la figura, de aspecto marmóreo. En la fotografía de la derecha, el carácter espectral se debe al movimiento del vestido que genera un efecto de velamiento, desdibujando el rostro de la niña y adquiriendo un aire fantasmal.

Si lo siniestro es una sensación subjetiva que está del lado de lo otro, de lo oculto, entonces la sugerencia de lo espectral es susceptible de adjetivar una figura negativamente, si no se evidencia ni se convierte en un cliché. En los ejemplos mostrados, la estética publicitaria de las figuras no produce un efecto tan fantasmagórico. Debemos destacar también que lo espectral se relaciona con lo inerte, de ahí la proximidad con lo anticuado, que es capaz de despertar esta sensación.



Sofia Sánchez y Mauro Mongiello



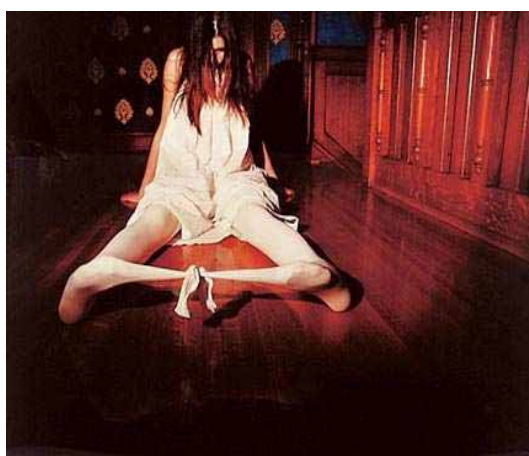
T. Berkeley. *Claire*. 2007



Sylvia Plachy . *Sin título*.

Indumentaria opresora

Una indumentaria opresora puede contribuir a ocultar un cuerpo así como a generar, por empatía hacia el personaje, cierto efecto angustioso de aprisionamiento. En las fotografías de Anna Gaskell, la indumentaria de la figuras es opresiva. La de la izquierda se presenta sentada sobre el suelo, con las piernas abiertas y sus medias se unen por un nudo conformando un triángulo en tensión. A su lado, una composición oscura e inclinada muestra a una chica en primer plano, con los brazos en alto, aparentemente atados por una media. Aparece sentada y, con el gesto agachado de la cabeza, denota su empeño de desprenderse de la atadura. En ambas, el encuadre agitado y cercano incrementan el citado efecto opresivo.



A. Gaskell. Serie *Hyde*, *untitled (sin título)*. 1998



A. Gaskell. Serie *Wonder*, *untitled (sin título)*. 1996-7

Motivos gráficos en la indumentaria

La indumentaria posee la cualidad de describir el carácter del personaje, y en tanto que es también una superficie, es susceptible de representarse mediante diversos motivos gráficos. Estos motivos formales pueden contribuir nuevamente a definir el carácter del personaje, o a sugerir otras distintas connotaciones. Si la indumentaria posee una textura compuesta por diminutos motivos decorativos reiterados puede producir cierto efecto de repetición compulsiva que puede inquietar al ojo, produciendo cierto efecto de “muaré” o vibración óptica. Algunas imágenes como las de Janieta Eyre destacan por la integración de texturas como la que acabamos de describir, contrastándolas mediante el empleo de colores dispares muy saturados. La textura minuciosa y reiterativa enfatiza la presunta dualidad del personaje que parece rascarse compulsivamente. La aparente amenaza de enajenación se puede enfatizar a través del recurso de las distorsiones formales o a través de la texturación compulsiva, a menudo, combinada con intensos contrastes de color. En la siguiente imagen de Katy Grannan, la textura repetida de la camisa destaca sobre el fondo de claridad y parece intensificar la mirada perversa o presuntamente enajenada de la mujer.



Janieta Eyre. *Scratch*.



Katy Grannan. Serie *Boulevard*. 2008-10

Indumentaria artificial: transfiguración o disfraz

El disfraz se trata de una forma exterior que favorece o sugiere la simulación de otra personalidad, de forma que el sujeto disfrazado pasa a ser, provisional y convencionalmente, “otro” personaje. Por ello ha sido frecuente el empleo de disfraces en las fiestas orgiásticas, cuando los individuos necesitan entregarse a acciones que no serían permitidas en otras circunstancias. Quizá sea este uno de los motivos por los que resultan temibles las figuras que se representan aparentemente transfiguradas, especialmente cuando la duda persiste generando una siniestra inquietud sobre su carácter real o artificial. De igual modo que la sutileza y la incertidumbre son condicionantes de lo siniestro, la transfiguración de un personaje no ha de desvelarse si se pretende provocar la siniestra vacilación, debiendo ser sutil y ambigua.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 405*. 2000



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 353*. 2000

Estos autorretratos de Cindy Sherman evocan artificiosidad debido a la exageración de algunos atributos como el maquillaje o la insinuación de la peluca. En la figura de la izquierda destacan las gafas, el maquillaje blanquecino, y la estridencia tonal del magenta en labios y blusa. En la de la derecha, destaca sobre todo el extraño maquillaje, la sugerencia de la peluca y el pecho puntiagudo que parece una prótesis. Podemos destacar la mirada de ambos personajes dirigida al espectador, de modo que podemos deducir una intencionalidad de vincularlo a través del artificio.

Hipérbole de mascarada social

Uno de los mitos literarios paradigmáticos de la obsesión humana no tanto por la belleza sino por la eterna juventud lo encontramos en “Fausto” (*Faust: der Tragödie*) (1808), quien ha inspirado multitud de novelas y referencias posteriores. La leyenda alemana reescrita por Goethe, que hemos introducido en el capítulo 2 al respecto de la literatura romántica, narra la historia de un hombre que vende su alma al diablo a cambio del conocimiento ilimitado -más allá de la ciencia, la religión y el bien moral- y a cambio de la prolongación de los placeres de la vida en la eterna juventud. Otra de las novelas de terror gótica con una fuerte temática faustiana es “El retrato de Dorian Gray” (*The Picture of Dorian Gray*) escrita por Oscar Wilde en 1890, que narra también como el Fausto el argumento universal de la eterna juventud mezclado con el del narcisismo, ya que el personaje principal posee una excesiva admiración de sí mismo, deseando por encima de todo preservar su belleza juvenil: al darse cuenta de lo efímero de tal condición, Dorian Gray desea tener siempre la edad que poseía cuando es retratado por el artista Basil Hallward. El deseo de Dorian Gray se hace realidad. No obstante, mientras él mantiene para siempre la misma apariencia del cuadro, la figura retratada envejece por él. Su búsqueda del placer culmina en una serie de actos libertinos y perversos; pero el retrato sirve como doble siniestro y recordatorio de los efectos de cada uno de los actos cometidos sobre su alma; con cada pecado la figura va envejeciendo y desfigurándose. La fusión entre realidad y fantasía parece obedecer también a cierta función moralista.

A pesar de que estos mitos de la eterna juventud los protagonizan personajes masculinos -de igual forma que es un joven quien protagoniza el mito que da nombre al narcisismo-, la herencia de dicha obsesión parece haber recaído con mayor insistencia sobre el género femenino, tratándose no de un deseo faustiano, sino de una condición social. La carencia histórica de poder de la feminidad pareció conducir a que fuese valorada en gran medida como objeto estético, admirada por sus atributos de belleza y rechazada en la misma proporción, al carecer de ellos. Parece haberse heredado en el imaginario colectivo -a través de la mitología, la narrativa popular, el arte y la historia- la condición de la belleza como virtud femenina en tanto que favorece la aceptación del juicio estético de los varones. Dada la

condición continuada de supeditación de la feminidad a lo largo de la historia humana, la belleza parece haber constituido uno de los medios por los cuales pudo acceder a mejores condiciones y posiciones sociales. Puede derivar de ahí, quizá, el temor masculino por figuras-tipo como la *femme fatale*, puesto que la belleza y sensualidad femeninas en ocasiones pareció llegar a debilitar a los varones que quedaban prendados de estas mujeres de dudosas intenciones. En cualquier caso, parece evidente que en la actualidad los medios de comunicación de masas representan como valores máximos inherentes a la feminidad la belleza y la eterna juventud, lo cual parece continuar delatando la subordinación de la mujer al hombre, al ser proyectada como objeto de contemplación estética, no siendo la belleza una cualidad positiva añadida sino, aparentemente, una condición de necesidad que no se produce de forma equivalente en el género opuesto.

De acuerdo con dicha obsesión -que permanece en la sociedad contemporánea- en ocasiones la insistencia por preservar una apariencia juvenil y bella se convierte en una exhibición que lejos de agradar, puede adquirir paradójicamente un carácter monstruoso: uno de los factores que determina el carácter extraño e inquietante de estas figuras femeninas es la exageración o hipérbole de la indumentaria, que puede denotar ostentación y sugerir cierta artificiosidad. Las mujeres se representan exageradamente maquilladas, peinadas y vestidas con elegantes y ornamentados vestidos que sugieren cierta intensificación de la mascarada social. Estas parecen representarse como víctimas de los dictados sociales de la moda y los cánones de belleza asentados en la juventud, sin embargo, y como ya se ha dicho, pueden paradójicamente tornarse monstruosas: el empeño por decelerar el proceso de envejecimiento convierte algunos rostros en máscaras de silicona y otros artificios congeladores de la edad. La artificiosidad constituye uno de los motivos fundamentales generador de efectos siniestros, puesto que implica la ocultación de algo que es veraz. De este modo, la artificiosidad femenina del embellecimiento y la juventud puede engendrar una imagería de figuras más o menos siniestras capaces de desconcertar e inquietar porque son reales y a la vez artificiales, jóvenes y ancianas. Sus volúmenes, a veces esculpidos, y sus texturas plastificadas las envuelven en una ambigüedad entre realidad y artificio, fantasía y realidad, resultando a medio camino entre mujeres reales y muñecas de cera. La ausencia de expresividad de sus rostros les confiere la misma cualidad siniestra que las figuras de apariencia autómatas, pudiendo producir por ello un efecto inquietante ante la duda de su carácter animado y natural. En estas figuras la belleza se confunde con la monstruosidad. Parecen responder, de algún modo, a un obsesivo empeño por lo bello que tiene como condición inseparable lo siniestro. Como veremos después, algunas artistas como Cindy Sherman se caracterizan de acuerdo a esta hipérbole de mascarada social, de modo que la monstruosidad resultante obedece a una cierta crítica o cuestionamiento sociológico.



Miles Aldridge. Publicada en Vogue Italia. 2008



Miles Aldridge. Publicada en Vogue Italia. 2008



Jean Francois Lepage. Fotografía publicitaria, publicada en Amica. 2011

Wider in 1980s Italia con maxi collari
e gonna di lana. Frank.

En las fotografías de Miles Aldridge de la página anterior, puede apreciarse una caracterización artificial, relativamente juvenil y estereotipada. Las mujeres se representan protagonizando interiores domésticos a veces opresores, con una perspectiva muy pronunciada, como en el caso de la imagen de la izquierda. Al estar tomada la fotografía en contrapicado, destaca la profundidad y la figura resulta más alta y muy superior respecto a nuestra ubicación. La exagerada indumentaria ornamentada subraya la altura y delgadez de las figuras, recordándonos quizá a la estética gótica de mujeres lánguidas y enfermizas, de tez pálida y fámélico cuerpo. En este caso, situamos a estas mujeres en la contemporaneidad, a pesar de las reminiscencias expresionistas en la exageración de las perspectivas, los colores estridentes y los rostros abstraídos o desafiantes. Su indumentaria, a pesar de hacer guiños clásicos (sombrero, falda larga, etc.) parece actual. Parece producir un efecto inquietante la intensificación de rasgos que parecen condicionar la noción de belleza en la actualidad: la exageración de la delgadez, de la altura, del pelo rubio, del peinado, de los zapatos de tacón etc. Su presencia contrastada en mitad de esos escenarios produce cierta sensación de irrupción en algún grado fantasmagórica si consideramos la blancura de su piel y la expresión impávida de sus rostros.

Otro ejemplo de hipérbole de mascarada social femenina podemos advertirlo en la fotografía de Jean Francois Lepage de la fila inferior. Los datos responsables de dicho efecto son varios: por un lado, la adjunción del tamaño de la chorrera que cae del cuello, que denota cierta exageración. Por otro lado, esta forma ondulada sugiere cierta alusión al pasado y, en concreto, a un pasado aristocrático o con cierto poder, que es coherentemente acompañado con su expresión, aparentemente soberbia. Finalmente, la camisa atada hasta el cuello sugiere cierta opresión y recato, al igual que el pelo, minuciosamente peinado de modo que carece de espontaneidad, resultando controlado. El espacio que habita la mujer es un interior doméstico. Apreciamos las cortinas de puntilla tras ella y sus curvas que se emparejan con la curva de su pelo y de la chorrera. Merece destacarse también la iluminación azulada que confiere hostilidad a la escena. La tez de la figura adquiere un carácter marmóreo. Su disposición y la mirada que arroja frontalmente al espectador denotan cierta arrogancia y falta de escrúpulos, parece satisfecha y segura, dominando aparentemente su territorio que armoniza e incluso se empareja con su indumentaria. Puede producirse cierto emparejamiento entre la hostilidad que desprende la figura y las plantas al fondo, tras ella, casi marchitas, carentes de color, vitalidad y copiosidad. Observamos que tiene una mancha o zona un poco más oscura en la cara, de causa indeterminada.

Travestismo e incertidumbre sexual

En estas imágenes la indumentaria es responsable de enfatizar el extrañamiento de las mismas. Por un lado, las figuras aparecen semivestidas y, por otro lado, se sugiere cierta incertidumbre sexual, no sabemos si son mujeres con rasgos masculinos u hombres transfigurados en mujer. En la imagen de la izquierda la indumentaria es brillante, podría tratarse de ropa de cama como un camisón de seda. La constitución física del personaje genera extrañeza: destaca el tamaño de la tripa, las piernas blancas y quizá masculinas y los calcetines negros. La postura resulta extrañamente relajada. Determina finalmente la inquietud de la imagen la descontextualización al tratarse de un escenario exterior iluminado, donde no se representa nada más que la figura, y cuyo rostro se nos oculta, de manera que no podemos despejar la incertidumbre causada. La imagen resulta siniestra. En la fotografía de la derecha, el extrañamiento se debe en gran medida a la indeterminación sexual de la figura. La tez pálida y la claridad del pelo sugieren su carácter albino pero no llega a verse con claridad porque su rostro permanece en penumbra. Su postura en aparente quietud insinúa cierta seducción, pero resulta amenazante y siniestra especialmente por dicha incertidumbre, que inhibe el deseo tornándolo en rechazo.



Katy Grannan. *Anonymous*. Los Angeles. *Boulevard 74*. 2008



Katy Grannan. *Dale*, Southampton Avenue II. 2007

Relaciones de extrañeza indumentaria-escenario



Fotograma de *Wild at heart* (Corazón Salvaje) dirigida por David Lynch en EEUU, en 1990.



Erwin Olaf. Serie *Grief, Grace*. 2007

A menudo se produce cierta incongruencia entre la caracterización de un personaje y el escenario o contexto en que se representa. Como ejemplo, en esta imagen cinematográfica apreciamos la presencia de una mujer en un escenario que puede resultar extraño. El vestido contrasta por su color azul intenso sobre el cromatismo blanquecino de la escenografía. Formalmente, destacan los abultamientos de los hombros que pueden denotar cierto afán de ostentación, y de algún modo, convierte un vestido azul en una prenda más extravagante, que puede indicarnos un carácter original incluso extravagante en la mujer. Se produce un emparejamiento formal entre dichas mangas y las esquinas curvas de la apertura del espacio tras ella. Dicha curvatura puede producir un efecto envolvente del espacio, puede que más

opresivo a tenor de la aparente poca altura del techo y el carácter horizontal y panorámico del formato de la escena. Por lo tanto, el extrañamiento en esta escena se debe, en gran medida, a los recursos formales, en especial al citado emparejamiento que aúna figura y espacio, quedando la otra figura desplazada a un lateral, de modo que la elegante mujer adquiere cierto poder.

En la fotografía de E. Olaf podemos apreciar la influencia recíproca que se produce entre la imagen cinematográfica, la pintura y la fotografía pictórica. La imagen obedece a un formato horizontal, casi panorámico, que se asemeja al fotograma anterior. En esta fotografía se produce una relación de extrañeza entre el personaje y el espacio, determinada también por su integración o emparejamiento. Este efecto se produce especialmente debido a un emparejamiento cromático: la figura se caracteriza por las mismas tonalidades poco saturadas y grisáceas, de manera que parece hallarse en el escenario como un elemento más del mobiliario que la rodea. El escenario, a pesar de ser luminoso, puede resultar carcelario por el predominio gris, por la rectitud del mobiliario y por la expresión aparentemente angustiada de la mujer, que se cubre el rostro con las manos. Se produce también cierto contraste temporal, debido a que la escenografía y la indumentaria obedecen a una estética que nos puede recordar a los años cincuenta americanos, con la falda evasé de vuelo y la cintura ceñida, una época en que la relación entre mujer y hogar era considerablemente más acusada que ahora. El peinado de la mujer posee un carácter orgánico y extraño, con la melena bien recogida sin dejar un mechón suelto produce un efecto de minuciosidad y rectitud que provoca cierto efecto de extrañeza, puesto que puede resultarnos exageradamente bien vestida para encontrarse en un salón doméstico y en tal abatida actitud. La vacuidad del espacio enfatiza finalmente el aislamiento de la figura, sin embargo, la escenografía parece una extensión del personaje, de su propio estado emocional. ¿Una mujer que se siente sola? Podemos, de hecho, encontrar otras similitudes comparativas o emparejamientos, por ejemplo, entre el peinado de la mujer y otras formas similares en la escena.

Mediante estos dos ejemplos pretende incidirse en la idea de que la indumentaria es una variable que debe ser estudiada por su cualidad de sugerir diversos efectos de extrañeza que, a menudo, pueden tener que ver con un emparejamiento o contraste -irrupción extraña- respecto al contexto o espacio en el que se hallan representadas las figuras.

4.2.3.1.-4. Expresividad del cabello

Enfermedad o padecimiento



Shutter Island. Martin Scorsese. EE.UU. 2010

Artificiosidad: peluca y/o color artificial



A Clockwork Orange. Stanley Kubrick. EE.UU. 1971



Village of the Damned. John Carpenter. EE.UU. 1995



Jean Francois Lepage. *Untitled*. (Sin título)

La ausencia de cabello en la figura de una mujer puede producir un efecto inquietante e inesperado y sugerir cierta decrepitud o enfermedad. En el fotograma de *Shutter Island*, además del desvío que produce la falta de pelo, la figura también puede resultar extraña por la mirada aparentemente enajenada que nos dirige y el gesto de llevarse la mano a la barbilla, mediante el que parece señalarse que oculta un saber y, a tenor de su mirada, aparentemente nos concierne.

En ocasiones los recursos generadores de extrañeza pueden ser tan sutiles como la atribución de un color artificial al pelo, como podemos apreciar en el fotograma de *A Clockwork Orange* (La naranja mecánica). El efecto de extrañeza se intensifica ante la edad de la mujer, puesto que no es habitual la recurrencia a estas tonalidades en mujeres maduras y ancianas. En este caso, la artificiosidad de su pelo se destaca por los colores ácidos del fondo que conforman una cuadrícula de rectángulos. Finalmente es determinante en la sugestión de la extrañeza la mirada ausente de la figura.

El color artificial también puede atribuirse a más de una figura como una forma de agruparlas, dotándolas de un carácter distintivo, extraño, incluso sobrenatural. En este fotograma de “El pueblo de los malditos” (*The Village of the damned*) de Wolf Rila, podemos ver cómo el pelo blanco o cano, asocia a los jóvenes paradójicamente con lo angelical y simultáneamente con la vejez. Por lo tanto, vemos que la alteración del color en el cabello es un recurso especialmente eficaz en figuras jóvenes o entradas en años.

La artificiosidad del cabello puede ser empleada como recurso generador de inquietud y extrañeza propiamente siniestras. En ocasiones, cuando se produce la duda de si el cabello de una persona es natural o postizo, entonces puede asaltarnos la duda sobre su presunto carácter enmascarado. Por otro lado, la disposición de una peluca de forma que ésta se deja ver sólo por una parte, de forma repentina pero sutil, puede generar un efecto de extrañeza respecto a la psicología del personaje, pudiendo incluso llegar a sugerir cierta enajenación si la mirada y su actitud obedecen también a dicha extrañeza. En la imagen de Jean Francois Lepage puede verse la artificiosidad de la peluca, y el pelo natural bajo ésta, de modo que en este caso no se produce dubitación siniestra alguna, puesto que no hay incertidumbre. Sí puede generar cierta vacilación la postura de la chica que yace en el suelo, y el desconocimiento de qué lo ha provocado.

La representación del cabello tiene la capacidad de connotar información acerca de la psicología y la actitud del personaje. Cuando una cabellera está alborotada, enmarañada y despeinada (como en la fotografía de Cindy Sherman de la fila superior izquierda) parece sugerirse cierta dejadez, que en ocasiones puede insinuar el padecimiento de cierta violencia, y en otras ocasiones, la presunción de algún grado de enajenación. Por el contrario, si una melena está exageradamente peinada, (como en la imagen de la derecha) puede insinuar una cierta rectitud en la actitud de la figura, en ocasiones obsesiva o suscitando cierta sensación de artificiosidad y rigidez.

A menudo la presunción de que un personaje alberga malas intenciones se debe a que se nos presenta parcialmente oculto. De ahí deducimos que si cubre su rostro es para preservar su identidad. A menudo puede verse, especialmente en el cine de terror, cómo la ocultación atribuida a mujeres y niñas se efectúa a través del cabello largo y despeinado que connota agresividad, como en la imagen de Anna Gaskell de la fila central (izquierda) y en determinadas ocasiones enajenación. En la fotografía de Alison Brady (derecha) se muestra un ejemplo del carácter envolvente del cabello, que comparte junto a su cualidad ocultadora del rostro. La melena rizada y oscura envuelve el cuerpo sugiriendo cierto carácter opresivo. Destaca el contraste que se produce entre el tacto del pelo y la textura del papel estampado. La reiteración de los motivos decorativos confiere cierta sensación de reiteración obsesiva que puede intensificar el carácter angustioso de la envoltura del cabello.

Revuelto: padecimiento



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 137. 1984.*

Peinado-ordenado: rectitud



Untitled (Sin título) # 476. 2008

Ocultación, enmascaramiento



Anna Gaskell. *Serie By Proxy, untitled (sin título). 1999*

Carácter envolvente



Alison Brady. *Untitled (Sin título)*

Fantasía



Izda.: Fotograma de *La novia de Frankenstein*, dirigida por James Whale en 1935. Dcha.: O. Leele. *Retrato de Chus Lampreave* para joyas Gandolfi.



Tal y como podemos apreciar en las anteriores imágenes, la disposición del pelo puede provocar cierto efecto fantástico al contradecir el sentido del crecimiento del pelo, de forma que crece como la vegetación, en sentido ascendente. El fotograma de *la novia de Frankenstein* ostenta un peinado rizado y abultado donde destaca el mechón blanco que irrumpe en el cabello como un rayo en la tormenta. En el retrato de Ouka Leele podemos apreciar también el efecto fantástico que produce el peinado de la anciana mujer, de formas agudas, que se enfatiza por la atribución de colores saturados en el fondo.



Yanagi Miwa. Serie *Fairy Tale, The White Dove*. 2005



Yanagi Miwa. Serie *Fairy Tale, Rapunzel*. 2004

El pelo puede ir asociado a otros objetos, en tales casos, podemos decir que se produce un *tropo* que da lugar a elementos fantásticos, de modo que dicha fusión parece resultar también un recurso creativo. En la imagen de la izquierda de Yanagi Miwa, los mechones de pelo parecen insinuar un árbol. La fotografía de la derecha puede semejar una lámpara debido a su ubicación y a la direccionalidad arriba-abajo. La caída puede insinuar una cascada o un elemento vegetal que crece imparablemente.

Podemos concluir que la representación del cabello puede contribuir a extrañar un personaje de acuerdo a diversos recursos fundamentales: por un lado, la ausencia de cabello puede inquietar y caracterizar al personaje femenino como enfermizo. Asimismo la ausencia de cabello puede denotar falta de individualidad. Por otro lado, puede atribuirse al cabello el recurso siniestro de la artificiosidad por ejemplo, a través de la atribución de un color artificial, que confiera a la figura un carácter fantástico o extraño, así como la peluca o pelo artificial que contribuye a que resulte sospechoso por parecer enmascarado. La ordenación del cabello también es susceptible de sugerir rectitud o desorden en la actitud o carácter del personaje, de modo que la melena revuelta y enmarañada puede sugerir cierto padecimiento de abandono, de violencia o enajenación, mientras que el peinado ordenado puede sugerir rectitud y control. Además, entre otros factores, podemos apreciar cómo el cabello puede también evocar un carácter oculto o enmascarado del personaje, pero asimismo un elaborado peinado o sombrero de grandes volúmenes puede emplearse como señal de poder. Ya

vaticinaba Burke que el poder es una de las causas de lo sublime, puesto que lo que es poderoso puede causar terror. Finalmente, el pelo posee la cualidad de envolvente, con su largura y su espesor, puede envolver una figura y oprimirla o asfixiarla. Por último, podemos advertir cómo la melena puede sugerir otros elementos a partir de asociaciones fantásticas y en ocasiones dichas asociaciones pueden adquirir un carácter inquietante.

Poder- autoridad



Ione Rucquoi. *Silent Companion n°4*. 1995-98



Ione Rucquoi. *Untitled (Sin título)*. 1995-98

Históricamente se ha recurrido a la distinción de la indumentaria como señal de poder. A menudo, se ha efectuado mediante la atribución de elementos que destaquen por su volumen, como sombreros, cuellos, hombreras, además de los ornamentos. En esta imagen (derecha) el tamaño del elemento sobre su cabeza puede recordarnos a los que caracterizan a las autoridades eclesiásticas, con la forma ascendente y el color blanco. La textura parece esponjosa. La combinación del color con la indumentaria (corsé, falda y tacones afilados) y el maquillaje carnavalesco de la figura resulta extraña. Nos advierte también del presunto poder de la figura el escenario en que se sitúa –dividido en dos habitáculos por una cortina, e impregnado de motivos decorativos pintados-, el elemento que sostiene en una mano y la reiteración de su aspecto en un pequeño muñeco que sujeta en la otra mano. La figura de la derecha, con un volumen sobre la cabeza similar a la anterior, aparece más próxima al espectador e iluminada por una luz lateral que relega medio rostro a la penumbra. Dirige su mirada en ligero contrapicado al espectador y, junto al gesto de la mano, parece insinuarse como una invitación a que entremos en la escena. Destaca también la desnudez de las piernas, ligeramente entreabiertas, y la artificiosidad del maquillaje.

4.2.-3. VARIABLES ICÓNICAS

4.2.3.-2. ESCENOGRAFÍA

La percepción del espacio trasciende de forma sensible a la psicología humana. La propia fuerza de la gravedad que se experimenta en los primeros años infantiles nos predispone a ser susceptibles a las condiciones del espacio que habitamos. Por ejemplo, no nos sentimos igual en la cima de una montaña que bajo el suelo, en una habitación ordenada que en un lugar caótico, en una extensión llana y vacía que en una urbe de altos rascacielos: ni sentimos lo mismo si los vemos desde arriba o desde abajo. Tampoco nos produce la misma sensación un espacio iluminado de una determinada que de otra, de día o de noche. Cuando se trata de escenarios interiores, los elementos escenográficos (atrezzo) se convierten en poderosos significantes capaces de inducir determinadas sensación según cómo se hallen representados: dependiendo de su forma, de su color, de su textura y de su interacción con otros elementos y personajes. Por ello, consideramos necesario subrayar la importancia que adquiere la representación del espacio en la sugestión de lo siniestro, que no se limita a ser un mero decorado de fondo, sino que tiene cualidades expresivas que determinan, en muchas ocasiones, la extrañeza de las situaciones. Por este motivo vamos a abordar, primero, los recursos y variables que afectan a la representación escenográfica, estableciendo una distinción de espacios potencialmente siniestros (generales). Segundo, trataremos de analizar los espacios que más destacadamente se vinculan con la representación siniestra de la feminidad: el bosque y la casa. Conviene señalar que los recursos relativos a la escenografía no se limitan a este apartado ya que hemos de

4.2.3.2.-2. ESCENARIOS SINIESTROS GENERALES

Procedemos a continuación a analizar los tipos de escenario especialmente proclives a despertar sensaciones angustiosas e inquietantes tratando de dilucidar las causas que operan en dicho resultado. En su mayoría se produce el extrañamiento de lo familiar, la sensación de agitación como presunción de una sospecha o inquietud que se traduce en el espacio a través de la perspectiva, los encuadres, los elementos escénicos y los elementos plásticos que adjetivan los escenarios. Analizaremos la potencialidad siniestra de los escenarios vertiginosos, de los escenarios anticuados, de los escenarios fantásticos, escenarios de inmensidad, escenarios de incertidumbre o umbral, y finalmente, escenarios laberínticos. Posteriormente, abordaremos los espacios siniestros citados, relacionados con la feminidad: el bosque siniestro

y el extrañamiento del espacio doméstico. Es estudio del escenario siniestro general va a seguir la siguiente estructura de cualidades:

- Escenarios vertiginosos: abisales.
- Escenarios anticuados
- Escenarios fantásticos
 - Agentes atmosféricos: efecto fantástico
 - Vacilación fantástica mediante la luz y el color
- Escenarios de inmensidad y vacuidad
- Escenarios de incertidumbre o umbral
- Escenarios laberínticos: eterno retorno.

Escenarios vertiginosos: abisales

Un escenario potencialmente siniestro es, entre otros, aquél que puede evocar sutilmente efectos vertiginosos. En la literatura y en el cine son numerosos los ejemplos en que el vértigo aparece como tema culminante, o escena final. Podrían destacarse *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo, o el cuento del *Arenero* de E. T. A. Hoffmann, o películas de Hitchcock como *Los 39 escalones*, *Con la muerte en los talones* o por supuesto, *Vértigo*. “Encontrarse a cierta altura sobre el suelo, sobre lo cotidiano y familiar, es una expresión gráfica de una “situación límite”, en donde el individuo (...) está a solas con su ser más auténtico y desnudo”⁶⁵⁷. La sensación de vértigo puede provocarse a través de perspectivas pronunciadas en picado, profundidades abisales y distorsiones espaciales. Las repeticiones de elementos también sugieren dinamismo e inestabilidad. Que un espacio entrañe cierto peligro físico no implica que sea siniestro. No todos los escenarios vertiginosos son siniestros. Sin embargo, sí poseen mayor potencialidad aquellos que camuflan esa inestabilidad espacial en espacios cotidianos y familiares, provocando una sensación de alteración o desequilibrio perceptivo en la mirada del espectador, de modo que la impresión de inestabilidad parezca, de alguna forma, subjetiva. De este modo, el vértigo espacial se puede percibir como señal de una inestabilidad psicológica. Este recurso fue experimentado especialmente por el expresionismo pictórico y cinematográfico, buscando la inquietud psicológica del espectador.

657 BALZER, B., *Un antecedente literario de Freud y Hitchcock en el XIX alemán: el vértigo en Otto Ludwig*.
Httpwww.biblioteca.org.pdf



Leon Spilliaert. *La Galerie Royale d'Ostende*. 1908

Un ejemplo pictórico puede apreciarse en esta pintura de Leon Spilliaert, con un claro punto de fuga central donde se insinúa una casita lejana y enigmática, allí donde convergen las líneas que conforman la perspectiva de la imagen. La alternancia de luz y los espacios de penumbra adquieren un carácter misterioso.

El recurso de la profundidad, que amenaza con el desequilibrio en lo cotidiano, podemos apreciarlo también en los ejemplos cinematográficos que se muestran en la página siguiente. En ambos la perspectiva pronunciada caracteriza un espacio transicional, un corredor que los personajes –representados o latentes- han de recorrer. En el fotograma de la película “El mago de Oz”, la protagonista y sus compañeros se adentran en el palacio a través de un corredor fantástico de techo curvo, como una sucesión de arcos iluminados que producen, por su repetición, una sensación de dinamismo y vibración óptica. Las figuras, lejanas, parecen adentrarse en la boca de un abismo. La sugerencia abisal apela a dos sentimientos opuestos: por un lado, curiosidad y misterio fascinante y, por otro, temor ante lo que se desconoce y oculta en la profundidad. En la filmografía de Stanley Kubrick también se aprecia el uso de perspectivas pronunciadas. Un ejemplo de terror vertiginoso en el dominio familiar lo encontramos en la famosa imagen del hotel con las gemelas al fondo del pasillo. Si la intensificación de la perspectiva pudiera causar cierto desasosiego, la presencia última de las niñas multiplica este efecto amenazador, puesto que si quisiéramos avanzar, nos veríamos obligados a acercarnos a ellas. Véase que las puertas del pasillo están cerradas. La señal “EXIT” aparece muy cerca de donde se sitúan las niñas. A diferencia de la imagen de “El mago de Oz” en ésta la cámara nos implica subjetivamente dentro de la escena, logrando que percibamos la situación con un mayor grado de veracidad, como si la viviéramos realmente.



Fotograma de *The Wizard of Oz* (El mago de Oz), dirigida por Victor Fleming en EEUU, en 1939.



Fotograma del *The Shining* (El Resplandor), dirigida por Stanley Kubrick en EEUU, en 1980.



Eugenio Recuenco. *Sin título*

Las perspectivas pronunciadas y los pasillos abisales también se representan a menudo en la imagen estática, fotográfica o pictórica. En la anterior imagen de Eugenio Recuenco podemos apreciar la desproporción figura-fondo, de manera que la figura, diminuta, se sitúa en el centro de la imagen, enmarcada por la profundidad de un pasillo de arcos que evoca cierta repetición sin fin. La mujer se representa estática, con un traje largo y expansivo en su bajo que se extiende hacia los lados, asemejándose a las raíces de un árbol. El escenario es azulado y hostil, parece nevado. A los lados, dos columnas oscuras conforman el primer plano contribuyendo a enmarcar la figura y contrastando con la horizontalidad del formato. La mujer aparece de modo enigmático protagonizando el centro del escenario. Este es extraño, frío, aparece cargado de extrañeza también debido a su amplitud, a su formato apaisado y a la simetría compositiva. Destaca la soledad y pequeñez de la figura y la vasta altura del espacio. La profundidad de los arcos coincide, además, con la ubicación de la figura.



Jane and Louise Wilson. *Oddments Room III*. 2008

Las hermanas Jane y Louise Wilson trabajan construyendo instalaciones y videocreaciones en las que se experimenta de diversas formas la angustia por el espacio. En dicha interacción de inquietud entre la mirada y el cuerpo con el espacio podemos destacar la siguiente imagen. En ella puede advertirse la carga amenazante que se desprende de ese corredor de libros, de notable altura y estrechez, que parece absorber a la figura femenina representada de espaldas, adentrándose en el angosto pasillo. La distancia hasta el personaje, la acumulación reiterada y obsesiva de libros y la direccionalidad descendente del foco de luz en el techo contribuyen a afianzar la sensación abisal de dicho espacio. Contribuye a generar incertidumbre la ocultación del último, ahí hacia donde la mujer se dirige enigmáticamente

ignorando los libros. Entre ella y el fondo se aprecia una escalera, inclinada, que actúa casi como vector, señalando la presencia de la mujer y destacando la composición en “X”. Vemos cómo, a menudo, en dichos escenarios aparece un personaje con el que podemos identificarnos en su adentramiento a la profundidad, o con quien tendríamos que enfrentarnos si tuviéramos que avanzar (como en el caso de las niñas de *El resplandor*).

Los escenarios también son susceptibles de producir sensaciones vertiginosas cuando parecen ensimismarse, es decir, cuando parecen girar en torno a sí mismos. Un ejemplo paradigmático de dicha sensación espacial puede producirla la escalera de caracol. Según la perspectiva desde la que la divisemos, puede insinuar un abismo en forma de espiral.

Merece ser reiterada la idea de que un empleo agitado de la composición debido a una perspectiva acusada no necesariamente extrañará una imagen, no será por sí solo responsable de generar efectos siniestros. Sin embargo, y dado que lo siniestro requiere de la condición de sutileza, no deberá ser éste un recurso que destaque, sino que la tensión deberá ser, a ser posible, sutil para que el efecto vertiginoso sea leve y por lo tanto más perturbador. Como ejemplo, a menudo el escenario puede parecer inestable, cuando se recurre al empleo de encuadres inclinados que contribuyen a inquietar la mirada del espectador, pareciendo que los escenarios se mueven ligeramente perdiendo estabilidad. La sola inclinación de la composición o la atribución de texturas ópticas vibrantes pueden inquietar al ojo. La representación vertiginosa del escenario podría emparejarse a modo de metáfora con un redoble musical, que se perciba como siniestro por ser antesala de un sonido terrorífico final. De modo similar, la inestabilidad del espacio nos anticipa a sospechar un acontecimiento o presencia terrible que está aún por suceder.

Escenarios anticuados

De igual forma que la indumentaria anticuada remite a un pasado, los escenarios anticuados y envejecidos poseen la misma cualidad siniestra de ser huella de un pasado que se pudiera llegar a revelar. Pueden estimular la creencia en la resurrección de fantasmas desconocidos u olvidados y evidenciar la inexorabilidad del paso del tiempo, que termina deshaciendo todo rastro humano. Las arquitecturas que oficiaron un día como escenarios “testigo” de historias pasadas podrían contener, entre paredes y corredores, temibles secretos o crueldades que han permanecido, quizá, sin desvelarse. A pesar de la distancia en el tiempo, la distancia aurática oficia como vehículo siniestro trayéndonos el pasado al presente, provocando que experimentemos su latente presencia en forma de siniestra sospecha: tememos que el pasado se revele, que lo oculto en él pueda salir a la luz.

En el capítulo dos sobre lo siniestro, hemos anticipado la teoría de Hal Foster quien vincula en su ensayo “Belleza Compulsiva” el *aura* con lo *siniestro*. Para Foster, al hilo de la teoría freudiana, lo siniestro es aquello reprimido que retorna, de modo que asocia la represión a la representación de lo anticuado o envejecido, especialmente en el espacio interior de fines de la era victoriana, ahí donde según Foster puede establecerse un cierto diálogo entre lo aurático y lo siniestro. Dicho vínculo implicaría, en palabras del mismo autor, que la distancia aurática involucra la percepción de una “dimensión humana olvidada”⁶⁵⁸, y es eso precisamente lo que sostiene que subyace tras la representación anticuada del espacio. Hal Foster defiende, además, la carga psicológica que posee la representación de la arquitectura⁶⁵⁹. En palabras de Foster, “Los surrealistas asociaron la vieja arquitectura con el inconsciente, en parte porque entendieron el proceso de volverse anticuado como una represión”⁶⁶⁰. Foster ejemplifica la ligazón entre interior-inconsciente-anticuado a través de la obra de Max Ernst, para quien en palabras de Foster “el interior burgués es una perfecta representación del inconsciente”⁶⁶¹.

Creemos, por otra parte, que las formas orgánicas y antropomorfas también pueden ser proclives al despertar siniestro porque pueden sugerir la presencia de lo animado y ensimismado en el mobiliario. La arquitectura ornamental parece dejar entrar el deseo en sus formas onduladas, curvas pero también retorcidas. Quizá, por ello, la arquitectura anticuada aburguesada –de estilo barroco especialmente- adquiera notoria potencialidad en la sugerencia de efectos siniestros, porque el temor ante el pasado ignorado pero sospechado se funde con el deseo por sus formas envolventes y por un pasado efímero de riqueza que pudo permitir la satisfacción de dichos deseos. Sobre esta ligazón, Foster postula que las formas ornamentales arquitectónicas son, para los surrealistas, “demoníacamente femeninas”⁶⁶². Para más información sobre la relación entre la arquitectura y lo siniestro puede consultarse también el libro de Vidler: “The architectural uncanny: essays in the modern unhomely”⁶⁶³.

A pesar de la insistencia del ensayo de Foster en la potencialidad de la arquitectura anticuada y aburguesada como escenario siniestro, no hemos encontrado tales representaciones como contextos escenográficos vinculados a la feminidad en el abanico de imágenes que constituyen

658 FOSTER, H. *Belleza Compulsiva*. Op. Cit.

659 Propone como ejemplo que para los surrealistas, existen tres tipos de arquitecturas que se proyectan como espacios psicológicos o del imaginario: los pasajes, el interior burgués y la arquitectura Art Nouveau.

660 FOSTER, H. *Belleza Compulsiva*. Op. Cit. p. 300.

661 FOSTER, H. *Belleza Compulsiva*. Op. Cit. p.284.

662 Idem, p. 301.

663 VIDLER, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomely*. Massachusetts Institute of Technology.

el objeto de estudio. Sin embargo, en el último capítulo, en relación a la práctica pictórica personal, tendremos ocasión de proponer algunos enunciados en los que destaca la cualidad siniestra que puede desprenderse del empleo de formas onduladas, retorcidas y ensimismadas propias de la escenografía barroca y ornamental. En contraposición a lo anticuado-recargado, la arquitectura de herencia racionalista tiende a la vacuidad minimalista, a las formas rectas, resultando fría e impersonal. Como veremos en posteriores ejemplos actuales, se representa con frecuencia este tipo de escenografías provocando sensaciones de incomfortabilidad. Parecen espacios deshumanizados, desangelados. Si lo anticuado puede percibirse como siniestro en su recargamiento inerte, lo siniestro también puede apelar al futuro a través la deshumanización espacial: la rectitud vence a las formas blandas antropomorfas. Si lo anticuado parece que nos pudiera absorber, la estética futurista, racionalista, parece evocar un mundo frío, rígido y desalmado.

Escenarios fantásticos

En el capítulo 2 (*lo siniestro*), hemos explicado cómo la insinuación de lo fantástico en lo real y viceversa es una de las causas capaces de generar sensaciones siniestras. En estos casos, la presencia de lo fantástico no se experimenta como algo inofensivo -como sí sucede a menudo en la narrativa popular y literaria, donde la fantasía es aceptada con normalidad, sino que se trata de una esfera paralela que comparece en lo real, pudiendo perturbar sutilmente nuestra razón. La escenografía es uno de los motivos más destacados sobre el que puede evocarse en la imagen artística esta dubitación sobre el carácter verídico de lo representado. El escenario es especialmente significativo vinculado al imaginario inconsciente, y es proclive a suscitar sensaciones diversas dependiendo de cómo se haya representado. En términos morfológicos, en función de los atributos, adjetivos y adverbios que definen su representación. Por ejemplo, una imagen muy significativa en el imaginario colectivo común puede ser la de un estanque. Sin embargo, no adquiere las mismas connotaciones si soñamos que dicho estanque tiene un agua cristalina, es de día y la vegetación alrededor brilla por su color, que si soñamos que el estanque tiene un agua turbia, densa y oscura, cuando la penumbra impera alrededor. A pesar de tratarse del mismo estanque, cómo se haya representado importa tanto o más que el propio motivo representado. Sobre este tema puede consultarse "*La poética del espacio*" de Gaston Bachelard y "*Las estructuras antropológicas del imaginario*" de Gilbert Durand. De igual modo, cuando la representación escenográfica destaca algunos elementos extrañamente, puede llegar a resultar fantástica. Veremos, a continuación, algunos recursos que producen el extrañamiento fantástico en diversas imágenes artísticas y cuáles son los factores que determinan que esa rareza adquiera un tono negativo o un tinte siniestro.



Gregory Crewdson. Serie *Twilight*, untitled (sin título). 1998-2002

En esta imagen de Gregory Crewdson podemos apreciar cómo se produce una interpenetración entre el exterior ajardinado y el interior doméstico. La presencia sorprendente de la vegetación floral parece sugerir la posibilidad de lo fantástico, sin embargo, son otros los factores o recursos que contribuyen al extrañamiento siniestro de la imagen. Primero, debe ser destacada la fuerza narrativa y enigmática de la luz, que penetra desde el ángulo superior derecho iluminando la figura por detrás y cubriendo el fondo. Destaca otro haz de luz que penetra por la puerta al fondo, sugiriendo un claro vínculo entre el exterior y el interior. No se sabe si la mujer ignora la luz o si hace caso omiso de la misma, pero ésta adquiere un carácter destacado en la imagen. Aunque su rol no queda claro, puede parecer una luz que vigila o espía, una luz delatora, amenazante o ayudante. Sin embargo, dada su procedencia, su carácter cegador y dirigiéndose hacia la figura por detrás, no adquiere cualidades positivas. Puede inquietarnos, también, la extraña posición y la acción de la figura, sentada con las piernas entreabiertas en la hierba. Apoya las manos sobre una montaña de tierra, con los brazos extendidos. Viste indumentaria de cama, al parecer un camisón manchado de tierra. Su mirada se detiene absorta en algún lugar que no se revela. Más abajo, en el margen inferior de la imagen, la penumbra impide que veamos si se trata de una zona de oscuridad o de un agujero. Observamos que en esta fotografía la escena es extraña y son varios los recursos que califican negativamente su carácter fantástico: por un lado, el empleo enigmático del haz de luz, dividido en distintos rayos, funciona como un umbral misterioso que conecta el con el exterior. Por otro lado, el empleo del color es artificial: predominan los azules fríos - que hacen más despacible el escenario- y la saturación cromática en la parte inferior. Destaca el tamaño

y la altura de las flores y su saturación dispar, así como el alto contraste y la penumbra que caracteriza a de dicha superficie. La expresión y quietud de la mujer resulta enigmática a tenor de su absorta mirada y debido a nuestro desconocimiento sobre lo que llama su atención. Ignorar la causa que la sitúa en dicho extraño lugar y lo que ahí acontece provoca incertidumbre.



Eugenio Recuenco. *Sin título*

El carácter fantástico de esta escenografía se debe a la indeterminación de formas: plásticas y a la vez muy orgánicas, que producen un contraste de claridad y de dimensión respecto a la figura que se representa encuadrada en un lateral, desplazada hacia el margen derecho de la imagen. La extrañeza de la escena se debe en mayor o menor grado a la amenaza que puede suponer esta acumulación de formas fantásticas de gran escala, pero también a la claridad uniforme que integra en un todo la escenografía y la atmósfera, con ese cielo gris luminoso. La inquietud resultante la causa también la limitación del encuadre que impide que veamos a donde dirige su atención.

Las representaciones que parecen estribar en un limbo perturbador entre realidad y fantasía suelen ambientarse a menudo en interiores, quizá por la asociación que parece darse entre el espacio interior y el inconsciente, de modo que el primero suele aparecer como manifestación visual del segundo, y también por la sugerencia de lo oculto y secreto que puede contener también el espacio interior. Como ya hemos expresado en el capítulo de lo siniestro en torno a la dubitación entre lo real y lo fantástico, en el imaginario onírico e inconsciente la representación espacial está cargada de significación. La ilusión siniestra de lo artificioso parece hacerse posible en un espacio que permite a la ficción presentarse como realidad. Allí

donde lo real se confunde con lo ilusorio y lo actuado, no sabemos si los personajes sienten y actúan con naturalidad o se comportan al servicio de un artificio mayor. La iluminación, el color y las sombras son los elementos básicos que pueden lograr efectos extraños y fantásticos, en su interacción con las figuras y elementos del mobiliario.

Dentro del espacio interior, el escenario teatral se presenta, a menudo, como metáfora visual del inconsciente, por tratarse de una cámara –oculta- que puede mostrar y a la vez esconder, mediante su cortinaje, secretos que quizá solo conozcamos parcialmente. De forma análoga, el inconsciente es aquella región de la psique enterrada en un lugar de difícil acceso. El escenario teatral es un espacio conocido: igual en su función de contenedor de una representación, aunque también desconocido, en tanto que es distinto en su contenido, de modo que puede percibirse como extrañamente familiar. Su carácter secreto y oculto, y la duda de lo real o la simulación o artificio de lo que se representa, lo convierten en un espacio potencialmente siniestro. Un escenario es también un espacio de exhibición. Como en una pesadilla exhibicionista en la que aparecemos desnudos o en ropa interior, el personaje del fotograma de *Eraserhead* parece retraerse ante ese público imaginario al que se ofrece el espectáculo de su deformidad. La mujer, de extrañas facciones abultadas, con los brazos encogidos en actitud de defensa y las piernas juntas, protagoniza el espacio transmitiéndonos su hostilidad. Es decir, el espacio teatral puede funcionar como exhibición impúdica a los ojos de los otros.



Fotograma de *Eraserhead* (Cabeza Borradora), dirigida por David Lynch en EEUU, en 1977.

En la imagen escenográfica de Erwin Olaf, la inquietud fantástica se debe principalmente a la claridad homogénea que impregna la escena -de estética anticuada- carente de claroscuros, y por lo tanto, artificial. El cromatismo blanquecino y grisáceo interactúa con la textura brillante y pulida que caracteriza a todos los elementos, representados por igual. Interviene también en dicho efecto inquietante la adjetivación de formas curvas, onduladas y retorcidas del mobiliario (especialmente el respaldo de la silla de la derecha), que adquiere reminiscencias barrocas. Ya hemos descrito la relación de ambivalencia entre el deseo y el carácter ensimismado y repulsivo que puede suscitar dicho empleo formal.

Resulta también extraña la narración implícita en la escena: la mujer en primer plano permanece sentada con el gesto agachado de la cabeza, la mirada inexpresiva dirigida hacia abajo y el gesto entrecruzado de las manos. Se representa inmóvil como una muñeca y lisa como la porcelana. Tras ella, apreciamos un carrito de bebé también de estética anticuada, como la indumentaria de la mujer. Tras éste, un extraño objeto fantástico como un reloj de pie se alza con formas antropomorfas (femeninas) adquiriendo una presencia notable. A su lado, un hombre, que sujeta en sus manos una fusta para montar a caballo, se dispone a salir por el umbral de una puerta, enmarcada en su parte superior por una cruz. Viste una indumentaria también anticuada con botas altas.



Erwin Olaf. Serie *Dawn, The Mother*. 2009

El carácter fantástico de la escena se debe también a la incomunicación de las figuras y a la sugerencia de lo anticuado extrañado, a través de una claridad y brillantez en la textura de los objetos que confiere a la escenografía un carácter marmóreo. Las pinturas que protagonizan las paredes, de motivos aparentemente tradicionales, contribuyen a enfatizar dicha extrañeza entre realidad y fantasía, pasado y presente, realidad y siniestro artificio.

Agentes atmosféricos: efecto fantástico

La sugerencia de lo fantástico en lo real puede apreciarse desde la observación de ciertos fenómenos de la naturaleza entre los que puede destacarse la niebla y la bruma. Estos efectos atmosféricos nos indican que son dos datos plásticos los que intervienen en esta variable de forma destacada: la iluminación y la textura. Con frecuencia se trata de una claridad cegadora y de texturas etéreas que permiten una visibilidad limitada. Atendiendo también al color, la aparición del arco iris podría concebirse como un acontecimiento fantástico o sobrenatural. Sin embargo, nos interesa la potencialidad siniestra o inquietante de ciertos fenómenos atmosféricos, que poseen la cualidad de oficiar como umbrales, es decir, que funcionan como mediadores o puentes, trazando un límite o transición hacia otra parte que queda oculta. Podemos presuponer que deberían poseer cierta cualidad cegadora u ocultadora para que esos agentes adquieran un carácter fantástico de tono negativo. Por ejemplo, una densa cortina de lluvia puede ser un motivo de inquietud cuando distorsiona la imagen, impidiendo que veamos el fondo con definición. Una luz muy intensa del atardecer, una luz anaranjada tan fuerte que sea capaz de cegarnos, puede producir un efecto sobrenatural. En este caso, tendría algo de sublime, si pareciera producto de una fuerza superior. Entre otros recursos, podríamos citar también la nieve o más concretamente el acto de nevar, que en ocasiones parece –especialmente en aquellos lugares donde no sucede con frecuencia- que se produce un acontecimiento fantástico que tiñe todo el paisaje de una espuma blanca y fría. El cine ha empleado a menudo el recurso de la difusión mediante nubes, niebla o el movimiento del agua para señalar la transición a un sueño o a un recuerdo. Cuando intervienen en la realidad agentes físicos que distorsionan su estado habitual, pareciendo disolverse o evaporarse, es ahí cuando se produce la ilusión de lo sobrenatural: cuando la estabilidad material de la realidad se torna cambiante o evanescente.

En el fotograma de *Big Fish* el efecto fantástico se debe al recurso de la aparente lluvia o nieve de flores. El movimiento onírico que produce contrasta con la quietud enigmática de la mujer, que se detiene y contempla al espectador como una aparición sobrenatural, debido a su quietud y a la luz focalizada que la diferencia y enaltece en contraposición al fondo oscuro y del resto de personajes ajenos al espectador.



Fotograma de *Big Fish* dirigida por Tim Burton en EEUU, en 2003.

En las fotografías de Gregory Crewdson de la página siguiente, en la primera, podemos apreciar cómo la niebla, blanca y espesa, envuelve la escena enfatizando la presencia aislada del personaje. A pesar de que pensemos que pueda tratarse de una escena real o verosímil, el énfasis en la niebla consigue crear el efecto de ensoñación fantástica.

En la fotografía inferior destaca la vacuidad del escenario urbano y la ambientación atmosférica tendente a la nocturnidad, de tonalidades azuladas y violáceas, con texturas desdibujadas por la sugerencia de bruma y por una enigmática cortina de lluvia, en la parte izquierda de la imagen. Destaca la presencia de la figura, que contrasta por su oscuridad, protagonizando el vacío escenario. La iluminación es desigual: incide más en la parte derecha, y se percibe como un umbral fantástico, donde pudiera darse un acontecimiento sobrenatural ya pasado o aún por venir. La insólita presencia de la figura y el coche a su lado enfatizan la hostilidad del escenario generando incertidumbre en torno a los hechos acontecidos. Comprobamos que la sugerencia de lo fantástico no viene siempre cargada de connotaciones positivas, sino que tal y como vemos en estos ejemplos, puede inquietar profundamente una escena cotidiana sólo en apariencia.



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05

Vacilación fantástica mediante la luz y el color

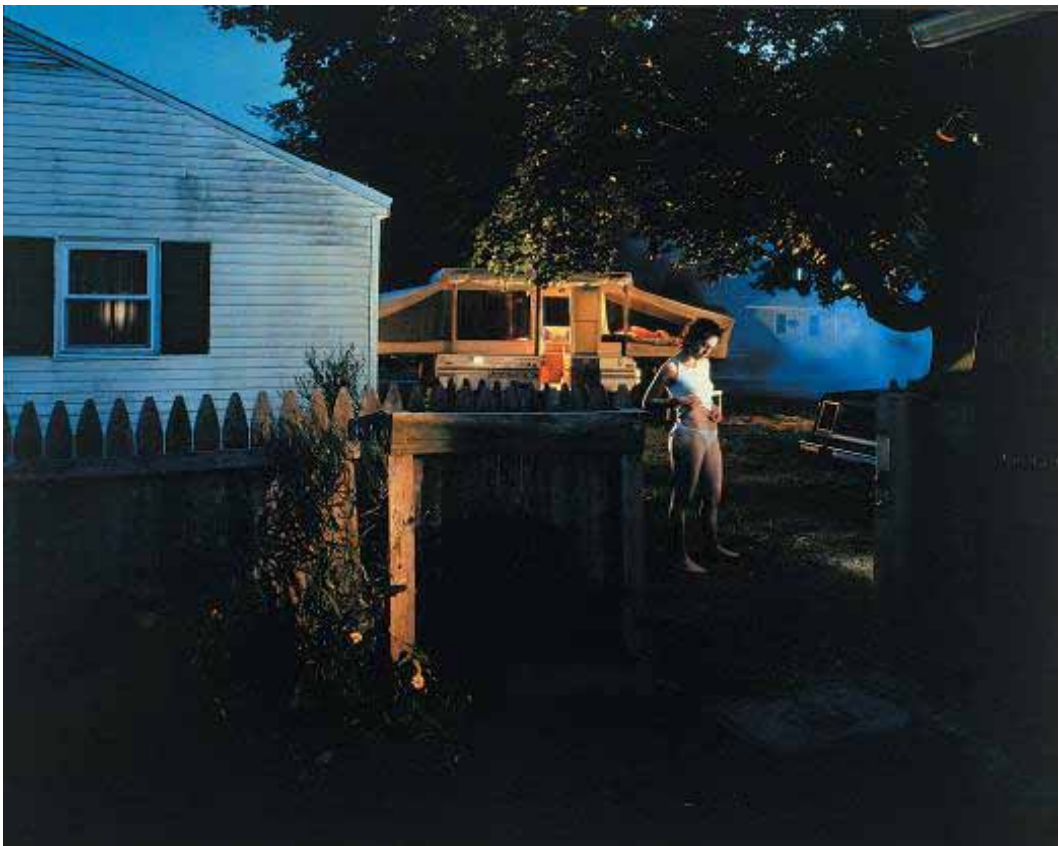
A diferencia de las imágenes anteriores, los elementos sugestores de fantasía pueden ser artificiales. No necesariamente han de ser fenómenos atmosféricos naturales, sino que un haz de luz artificial determinado, por ejemplo, puede generar este efecto de irrupción sobrenatural capaz de inquietarnos. A modo de ejemplo, proponemos la siguiente fotografía de Gregory Crewdson (fila superior) donde podemos apreciar cómo destaca ese haz de luz oblicuo que entra por el vértice superior izquierdo, destacándose sobre la nocturnidad de la escena urbana, y proyectándose finalmente en una parte de la superficie ajardinada. A pesar de que en esta imagen el elemento que interviene en la escenografía es identificable, podemos apreciar diferentes desvíos sutiles que contribuyen a extrañar las imágenes. Esos recursos u operaciones de extrañamiento, como hemos visto en las variables plásticas e icónicas, funcionan conjuntamente de forma sutil, de manera que no son umbrales siniestros fácilmente detectables, sino que tienen la potencialidad de perturbar al camuflarse en la aparente normalidad de las imágenes. Por eso, a pesar de que en ese apartado hagamos mención de ciertos elementos o umbrales en los que podemos apreciar la irrupción de la fantasía de una forma más o menos evidente, en realidad, en los enunciados siniestros, estos recursos operan sin ser reconocidos, de forma sutil.

Como podemos apreciar en la imagen inferior, el elemento que irrumpe alterando la normalidad no es tan evidente e identificable como en la imagen superior. Aquí podemos apreciar varios recursos que extrañan la escena y sugieren la duda de lo fantástico en lo real. Proponemos estas dos imágenes como una forma de subrayar que el efecto de lo siniestro en relación a lo fantástico ostenta diversos grados de evidencia: puede tratarse de elementos y recursos fácilmente identificables que irrumpen de forma manifiesta o tratarse de diversos recursos que interactúan conjuntamente de forma sigilosa, generando una vacilación fantástica indirecta e indeterminada, difícil de reconocer pero quizá más eficaz generando sensaciones de inquietud, puesto que la amenaza es inconcreta.

El efecto fantástico de esta imagen se debe, en gran medida, a la superficie de intenso azul que aparece al fondo como un umbral de bruma que adquiere una presencia enigmática. Contribuyen a inquietar la escena la iluminación focalizada mediante tonalidades anaranjadas y azuladas contrastadas, sugiriendo paradójicamente sensaciones frías y cálidas, y también destaca la iluminación repentina que incide en la valla en primer plano, destacando la zona de penumbra alrededor. La composición resulta familiar y, a la vez, extrañamente fantástica. Puede resultar desconcertante la actitud de la figura semidesnuda, la descontextualización de dicha indumentaria en ese escenario y la intensa iluminación que la destaca, subrayando la incertidumbre narrativa. De nuevo nos encontramos ante una paradoja en relación a la caracterización del personaje: puede atraer sexualmente su desnudez, pero podemos intuir que dicho atractivo posee el carácter engañoso de un cebo.



Gregory Crewdson. Serie *Twilight*, untitled (*sin título*). 1998-2002



Gregory Crewdson. Serie *Twilight*, untitled (*sin título*). 1998-2002

Escenarios de inmensidad

En ocasiones la inmensidad del espacio tanto interior como exterior puede llegar a desasosegarnos, especialmente cuando se representa junto a otros recursos como la vacuidad, que enfatiza la soledad y vulnerabilidad de un personaje, o la combinación con otros elementos que ofician como umbrales generando incertidumbre: por ejemplo, en interiores, pueden representarse a menudo columnas, puertas y ventanas; y, en escenarios exteriores, otros elementos como árboles, senderos etc. en combinación con efectos atmosféricos.



Fotograma de *Metrópolis*, dirigida por F. Lang en Alemania, en 1927.

En este fotograma de la película “Metrópolis” podemos apreciar la inmensidad del espacio que contrasta con la pequeñez de la figura, que se sitúa lejana respecto a nosotros. La vacuidad del escenario destaca por tratarse de un espacio interior. Es precisamente la figura la que nos proporciona una idea del tamaño del espacio, que no sólo es inmenso y vacío sino exageradamente alto para tratarse de un escenario interior, lo que le confiere a la imagen paradójicamente un carácter opresor, carcelario, subrayado por la ausencia de ventanas y la predominancia de los altos muros de hormigón. A pesar de que la casita posee formas curvadas y es puntiaguda al estilo gótico, pudiendo recordarnos a los cuentos tradicionales de la Europa del norte, en este caso la casita, lejos de ser fantástica, protagoniza un escenario que puede resultar desolador por su inmensa vastedad, al no tratarse de un paisaje natural sino artificial, de piedra y cemento. Observamos también que la imagen de una casa suele relacionarse con un rostro. En este caso, se produciría una ausencia de ojos-ventana. Las dos columnas de hierro que se presentan oscuras a ambos lados de la imagen contribuyen a encerrar al personaje en ese espacio. La imagen en blanco y negro puede intensificar el efecto de hostilidad del escenario.



Ellen Koi. *Abbekerk-Tweeling*. 2005

En la inmensidad de las siguientes imágenes se produce, por un lado, un recurso plástico vinculado al formato: lo exageradamente panorámico, como ya habíamos anticipado en la fotografía de Denise Grünstein, también como ejemplo de un encuadre alejado, puesto que se produce un distanciamiento en el punto de vista respecto a la figura, lo cual la empequeñece. Lo inmenso a menudo se asocia también al vacío, y esta ausencia espacial de elementos es susceptible de incomodarnos, de hacernos sentir insignificantes y desasosegarnos. En estas imágenes los paisajes representados también se caracterizan por cierta vacuidad. En la fotografía de Denise Grünstein se mezcla con un efecto fantástico provocado por la sugerencia de la niebla. En la fotografía de Ellen Koi se produce un extraño efecto de duplicación en la bifurcación de los caminos o surcos, que se repite en las coletas de las niñas, de modo que se produce un emparejamiento: la duplicación invertida, unida a la inmensidad, inquietan el paisaje, finalmente fantástico.



Denise Grünstein. *Figure in Landscape*. 2009

Escenarios de incertidumbre o “Umbral”



Edward Hopper. *Mañana en Cape Cod*. 1950

Nos referimos a lugares “umbral” como aquellos que posibilitan el tránsito a otro lugar. En los cuentos populares, las heroínas a menudo estaban sometidas a castigos de opresión o confinamiento. La libertad era un valor que se podía alcanzar pero no estaba falto de riesgos. Luchar por ella implicaba a menudo desobedecer los dictados de los padres o la sociedad. Restaurar una situación carencial o injusta suele ser el motivo que activa la trama de los cuentos populares. Dichos nudos y travesías suelen ubicarse en escenarios de incertidumbre o umbral, puesto que atravesar esas situaciones victoriosamente implica finalmente la ganancia esperada. Los lugares umbral pueden darse entre espacios interiores, con elementos *limítrofes* como puertas, ventanas, corredores etc. o producirse en el exterior, a través de transiciones entre senderos, bosques y otros escenarios. El umbral por excelencia es aquel que se establece precisamente como lugar fronterizo entre un interior y un exterior. A menudo, la lucha ambivalente entre la libertad y seguridad se proyecta en el paisaje exterior como promesa de lo primero, y en la casa como escenario de lo segundo. Se produce en dichos espacios la sugerencia de la ambivalencia entre escrutar la libertad, que puede implicar riesgo y hostilidad, y la insinuación de la seguridad, que puede suponer confinamiento y falta de libertad. Esta pintura de Edward Hopper parece esclarecedora de la confrontación entre los espacios que genera, al parecer, ambivalencia en el personaje y suspense en el espectador.

Escenarios laberínticos: eterno retorno

Como se ha expuesto en el capítulo 2, la sensación de lo siniestro puede ser provocada, tal y como dedujera Freud, por la repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez: el genuino retorno de lo mismo; la repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural acompañado del sentimiento de *déjà vu*. Sobre esto aducía Trías que la reiteración puede provocar cierta familiaridad placentera cuando sólo es sospechada o, por el contrario, cierta sensación de horror, fatalidad y destino cuando es flagrante. La repetición incesante empareja lo siniestro con lo sublime infinito en su amenaza a la cordura. La razón, que nos protege del mundo imaginario de la locura, parece una débil barrera que puede quebrarse ante situaciones que evocan lo infinito sublime. Sobrepasar la razón parece anunciar el advenimiento de la locura: la compulsión de repetición, la sensación de eterno retorno y no poder escapar a dicho designio. Burke ya había detectado el carácter sublime de la sucesión y uniformidad que “son lo que constituye el infinito artificial”.

Son múltiples las situaciones capaces de evocar esta sensación. Burke mencionaba como ejemplo el carácter de infinitud que adquiere una rotonda al girar sin detenerse, o la sensación de movimiento incesante que parece adquirir nuestro alrededor tras dar vueltas sobre nuestro eje con cierta velocidad. Freud aducía la impresión siniestra que produce el retorno involuntario al mismo e idéntico lugar, como cuando todos los caminos que tomamos nos deparan en el mismo sitio, como si fuese una maldición del destino al que no pudiera escaparse. La reiteración involuntaria se emparejaría entonces con el carácter laberíntico: con no poder escapar a un destino que nos ubica nuevamente en la misma situación inicial impidiéndonos avanzar. Los escenarios laberínticos son, por ello, potencialmente siniestros. Por un lado, pueden evocar el deseo inconsciente de perderse y, por otro, amenazar al sujeto a través de su impotencia. Las situaciones siniestras de eterno retorno han sido objeto de experimentación especialmente en el ámbito del cine, donde el efecto laberíntico y de retorno involuntario se produce a través de la repetición de escenas y secuencias. Podríamos destacar este recurso en la filmografía de David Lynch. El carácter absorbente y siniestro del laberinto destaca también en la película “El resplandor” dirigida por Stanley Kubrick y basada en la novela homónima de Stephen King, donde lo siniestro se instala en el extrañamiento del nuevo entorno familiar: un hotel. Se produce en el film un emparejamiento de este laberinto en la alfombra del hotel, en la maqueta y en la escena final donde el niño es perseguido por su padre en el interior del laberinto de escala natural. La amenaza de éste podría asociarse al conflicto freudiano del padre castrador, como sucede con el arenero y el padre de Nataniel en “El hombre de la arena”. En las imágenes puede apreciarse cómo la sensación de desorientación y eterno retorno del laberinto se intensifica (imagen inferior) con la sugestión de un abismo, de modo que se sugiere nuevamente la idea de “no poder escapar”. Idea que, según Freud, puede ser, paradójicamente, poderosamente deseada por el inconsciente.



The Shining (El Resplandor), dirigida por Stanley Kubrick en EEUU, en 1980.

En la imagen fija la sugerencia de eterno retorno se expresa únicamente a través de la repetición de elementos estáticos, debido a que no dispone de movimiento ni linealidad narrativa. En la fotografía de la página siguiente de Gregory Crewdson se puede apreciar sutilmente un efecto laberíntico provocado por la reiteración de umbrales en profundidad. Primero, podemos divisar el formato rectangular de la imagen. A continuación, otro marco rectangular limita con un oscuro comedor, donde se representan dos figuras sentadas a la mesa, de extraña postura hierática y miradas ausentes. Esta zona aparece iluminada con una luz tenue que incide en ellas. Tras los personajes, un nuevo umbral del mismo formato limita con otro espacio que parece tratarse de la cocina, esta vez, de mayor luminosidad y colorido que los espacios en primera instancia. Encontramos nuevamente otro umbral, esta vez una ventana, que limita dicho espacio con el exterior, otra vez con el mismo formato. Vemos, por lo tanto, cómo se produce cierto efecto de repetición en profundidad, que contribuye a que la extraña escena familiar resulte aún más inquietante, no sólo por la teatralización sombría y los personajes de apariencia autómata, sino por el efecto abisal y laberíntico, que se enfatiza por la transición de la oscuridad a la luz. Este efecto de reiteración puede relacionarse con la multiplicidad de superficies de la realidad, evocando la propia indeterminación de lo real. Esta idea de repetición ensimismada es también característica de las muñecas rusas “Matrioskas”. El Groupe Mi se refiere a este recurso como una “adjunción de subordinación”, que supondría una relación laberíntica entre continente y contenido.

Un recurso similar muestra la fotografía de Loretta Lux, donde la escenografía parece subrayar la disposición horizontal y vertical de las niñas. Las aperturas de las puertas dan lugar a otras puertas, así sucesivamente. Aquí vuelve a repetirse el motivo del doble o la figura duplicada. Pese a llevar atuendos distintos, las figuras son prácticamente idénticas. La repetición se produce en los umbrales y en las figuras. La horizontalidad y verticalidad de las niñas se intensifica por el emparejamiento con la direccionalidad de las puertas o aperturas, enfatizando la reiteración. La intensidad de la luminosidad y su homogénea distribución contribuyen a generar una atmósfera de inquietud fantástica.



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05



L. Lux. *The Book*. 2003

4.2.3.2.-2. Escenarios siniestros vinculados a la feminidad

La feminidad ha sido con frecuencia asociada a dos escenarios que se contraponen: el exterior y el interior doméstico, habiendo sido este último su marco de acotación a lo largo de la historia. Este espacio tiene connotaciones opresivas que delatar su falta de libertad: la torre, las celosías, el desván, el sótano, cuya presencia en la narrativa popular hemos tenido oportunidad de exponer en el capítulo 3. El interior opresor adquiere una presencia notoria también en la narrativa y en la literatura de los últimos siglos, especialmente en la novela victoriana, de donde proceden después multitud de películas que abordan lo siniestro femenino confinado en los espacios ocultos y secretos de la casa o la mansión, a veces encantada. En oposición a este espacio de acción interior, la feminidad ha creado ensoñaciones en paisajes exteriores, bosques y parajes naturales a veces mágicos que se caracterizan por su ambivalencia: por un lado prometen la libertad que todo individuo y especialmente las mujeres –pacientes de una mayor represión- han añorado históricamente, y a la vez supone una amenaza, una apuesta de supervivencia en un mundo presuntamente hostil. Estos viajes iniciáticos suponen la superación de los obstáculos que implica el crecimiento: alcanzar el valor de la libertad supone atravesar fechorías que se desarrollan en escenarios que despiertan sensaciones ambivalentes: atracción por lo ilimitado y atractivo de la naturaleza desconocida –metáfora de la libertad y también del inconsciente- y temor por los oscuros secretos y amenazas que contiene.

Escenario exterior

El paisaje natural: el bosque
libertad-hostilidad

- Ambivalencia entre -

Escenario interior

El espacio doméstico: la casa
protección-opresión

A modo de introducción, podríamos referirnos a “El mago de Oz” como una de las narraciones especialmente esclarecedoras de esta ambigüedad que se concentra en el inconsciente del personaje femenino extrapolado a ambos escenarios. Por un lado, Dorothy, la niña, que acaba de dejar atrás la infancia parece ansiar y fantasear con algo más allá. La sospecha siniestra en el entorno familiar comienza con la futura conversión de sus tres amigos peones y los personajes de su tía Emma y su tío Enrique, que no están cuando se produce el sublime tornado que arrasa con la granja. La ensoñación arranca a través de dicho accidente y vemos volar su casita con ella dentro, como una presunta metáfora del deseo de desasirse de su infancia, de su ingenuidad o de su vida limitada en dicho escenario doméstico. La película se

desarrolla después en un escenario exterior mágico en el que el bosque tiene una imperiosa presencia, ambivalente y siniestro, a menudo abarrotado de preciosas y olorosas flores que siempre parece esconder un lado oculto, un lado siniestro que acecha desde la bola de cristal, pues la bruja del oeste la contempla desde su castillo, ansiosa por arrebatarse el poder contenido en sus preciosos zapatos.

El mago de Oz es sólo uno de los múltiples ejemplos existentes que parece simbolizar esa travesía imaginaria del crecimiento que implica la lucha por lo deseado y el enfrentamiento con su lado amenazante, en este caso, encarnado por la bruja y su ejército. La dualidad entre lo bueno- bello y lo malo-siniestro es constante en la película. Cuando consigue salir victoriosa de las fechorías con la ayuda de sus compañeros, cada uno de ellos refuerza una parte de ella misma, y vencen a la bruja. El encuentro con el mago de Oz culmina como el regalo final, como la afirmación de su superación. El regreso a casa a través del despertar insinúan que se ha tratado de un sueño, que bien esclarece la ambivalencia inconsciente entre el deseo y el temor, entre la búsqueda por la libertad y el peligro que entraña. Estas fuerzas contrapuestas se manifiestan en forma de película onírica, pudiendo irradiar en cada elemento representado una proyección simbólica mayor.

El Bosque

El bosque es un espacio atemporal, ancestral y laberíntico: “El bosque sobre todo, con el misterio de su espacio indefinidamente prolongado más allá del velo de sus troncos y de sus hojas, espacio velado para los ojos, pero transparente a la visión, es un verdadero trascendente psicológico”⁶⁶⁴. Su carácter silvestre consiste en ser cerrado, al mismo tiempo que abierto por todas partes⁶⁶⁵.

El bosque es un espacio ancestral, forma parte de nuestro imaginario colectivo. En palabras de Gaston Bachelard: “El bosque es un antes-yo, antes-nosotros (...) el bosque reina en el antecedente”⁶⁶⁶. Quizá por su carácter ancestral, el bosque ha sido históricamente un escenario proclive a la aparición de lo sobrenatural: un lugar donde el encuentro con seres que la razón y la lógica rechazan parece posible. El bosque, fascinante y temible y admirado por los paisajistas románticos, parece plagado de peligros exteriores a la vez que parece representar también el laberinto interior del ser humano, en el cual fácilmente puede perderse y ha de salir para alcanzar la luz y evitar el “eterno retorno”.

664 Marcault y Thérèse, *L'education de demain*, p. 255. en BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica. p. 222.

665 BACHELARD, G., Op. cit.

666 Idem, p. 226.



Eugenio Recuenco. *Sin título*



Eugenio Recuenco. *Sin título*

Como escribiera Mircea Eliade, “la asociación del bosque y la muerte es una constante del espíritu mítico, un lugar de tinieblas que simboliza el abismo del infierno”⁶⁶⁷. Como ejemplo de la importancia que tiene en dicho imaginario, el bosque es el escenario de multitud de tramas narrativas de leyendas y narraciones populares. Una de las más difundidas en la que el bosque aparece como escenario asociado a la feminidad es *Caperucita Roja*. En los cuentos populares atravesar el bosque a menudo supone una metáfora referida a la superación de una fase de madurez: suele presentarse como una secuencia inicial: salir de casa y adentrarse en lo desconocido, que implicará ganancias pero supone afrontar el miedo que conllevan los peligros del crecimiento. El bosque funciona como un espacio simbólico de transición entre la seguridad del hogar, la libertad y sus peligros: adentrarse en lo salvaje del deseo, de las posibles agresiones sexuales y violentas. El bosque se presenta como espacio transitorio ambivalente: condensa el peligro y la hostilidad pero a la vez se procura como promesa de libertad. La representación del bosque en los cuentos de protagonistas mujeres tiende a sugerir los peligros que conlleva su incipiente madurez sexual. Tal y como indica Bruno Bettelheim, la caperuca roja de *Caperucita* simboliza su menstruación, por lo que atravesar el bosque es peligroso y ambivalente si desata los impulsos de su sexualidad. El bosque puede conceptuarse como proyección del imaginario, extrapolación ambivalente de los deseos inconscientes y de los temores que suscita. Si ahora atribuimos al bosque un carácter simbólico, hubo un tiempo en que la amenaza del bosque en la sociedad era real. Como ejemplo, *Caperucita* fue en origen una historia que prevenía a las mujeres de los peligros que podrían acecharlas, pudiendo ser atacadas por animales salvajes u hombres malintencionados. Quizá por influencia de los cuentos populares, las mujeres han sido representadas a menudo como víctimas de las posibles amenazas contenidas en el bosque. Sin embargo, en la representación contemporánea en ocasiones las figuras parecen gobernar el territorio hostil, como podemos ver en algunos ejemplos, de manera que proyectan cierta ambigüedad siniestra sobre su naturaleza inocente o feroz.

En la página anterior mostramos algunas figuras femeninas inscritas en bosques amenazadores. En la imagen superior se representa una mujer en un bosque nevado de intensa luminosidad, con árboles carentes de vegetación: ramas oscurecidas que se extienden en direcciones arbitrarias, construyendo una estructura caótica de líneas que adquiere connotaciones agresivas. La figura está extrañamente iluminada mediante una luz fría artificial, con el rostro en penumbra. Esta caracterización sobrenatural no adjetiva a la figura como presumible víctima en un entorno amenazador, sino que ella misma adquiere un carácter inquietante.

667 ELIADE, M., (1957) *Mythes et Symboles*. París: Gallimard, en G. CORTÉS J.M. *Orden y Caos*. Op. cit. p. 170.

En la última imagen de Eugenio Recuenco, la simetría produce la sugerencia de una sensación de delirante duplicación. Lo primero que se percibe son dos figuras sentadas en una butaca, cada una en un extremo de la imagen, ambas en actitud prácticamente simétrica, y situadas en lo que parece ser un bosque, entre real y fantástico-artificial, como fantástica y extraña es la propia escena. El bosque parece tratarse de un escenario, un telón o cortina pintada. Destaca la hostilidad de dicho fondo donde predominan las líneas oscuras verticales, orgánicas y desenfocadas que crean una superficie oscura y difusa. El bosque impide ver el fondo claro tras él. Se sugiere cierto abismo coincidente con la mitad de la imagen. Carece de cromatismo a diferencia del plano primero de la imagen, lo que enfatiza la hostilidad del fondo. La profundidad abisal y oscura coincide con el elemento vertical cilíndrico e indeterminado del que parece provenir la difusión del fondo. Podría tratarse de una fuente, un buzón, un elemento enigmático y misterioso que incrementa la carga siniestra de la imagen.

La vegetación se alza, oscura y retorcida como enredadera, devorando las patas de las butacas y los pies de las mujeres. Estas, de color verde más amarillento, tienen formas orgánicas, retorcidas, especialmente en los apoyabrazos. Contrasta la situación de las butacas en un escenario natural como es el bosque pero representado, en este caso, de forma fantástica. También resultan extrañas las posturas hieráticas y erguidas de las figuras. La indumentaria, de color verde militar, posee un aspecto anticuado. Destaca la seriedad y la palidez de los rostros, con sus miradas clavadas en el espectador. Uno de los elementos más presuntamente enigmáticos en esta escena es el citado elemento que ocupa el centro de la imagen, cuya función desconocemos, pero adquiere notoriedad en la composición. Este dato permite recordar que en el imaginario fantástico el bosque, a menudo, contiene elementos y seres misteriosos. Como ejemplo paradigmático, la clave siniestra del bosque puede estar en la casita desconocida de la que esperamos puede encerrar la salvación o un interior más terrible aún que el propio bosque. Un ejemplo paradigmático en la literatura popular de la casita del bosque es el citado cuento de Hansel y Gretel, que ha sido expuesto en el capítulo 3.

Según cuenta la historia de los hermanos Grimm, Hansel y Gretel eran hijos de un pobre leñador. El hambre conduce a su madrastra a abandonarlos en el bosque donde encuentran una casita hecha de turrón en algunas versiones (chocolate en las que conocemos actualmente). La casa aparece como deseo o recompensa. Los niños se disponen a devorar la casita sin saber que constituye la trampa de una vieja bruja que trama comérselos. La niña se da cuenta de la trampa y logra empujar a la bruja al horno, deshaciéndose de ella. En el cuento la casa parece simbolizar el hogar de felicidad añorado tras el abandono por parte de sus padres, sin embargo, a pesar de su atractivo, contiene un interior más terrible. Al hacer frente a los impulsos del *Ello* (traducidos en su voracidad) consiguen salir victoriosos de la fechoría de la bruja (que se empareja con la perversidad de la madrastra) y regresan a su hogar habiendo alcanzado una nueva fase de madurez.



Fotograma de *The Wizard of Oz* (El mago de Oz) con la casita del bosque. Dirigida por Victor Fleming en EEUU, en 1939.

EDITED BY JEAN-FRANÇOIS LEPAGE



Alles geschah als sie den roten Regenbogen sah.
Trotzdem ist sie nicht die Märchenprinzessin.

Jean Francoise Lepage. *Flash*. Fotografía publicitaria, publicada en *Amica*. 2011

Como ejemplo visual de la ambivalencia del bosque y la casita, en la imagen de la película “El mago de Oz”, que se muestra en la página anterior, puede percibirse su carácter amenazador, al representarse el escenario vacío, a medio camino entre real y fantástico, atravesado por el camino de baldosas amarillas cuyo final se oculta tras los árboles. A la izquierda, la sombría casita sugiere, casi integrada en la oscura vegetación, los misterios ocultos del bosque, la sospecha de lo sobrenatural que pudiera estar aún por revelarse. Esta imagen parece muy ligada al inconsciente, como si pareciera irradiar una proyección simbólica mayor que lo que representa.

No toda imagen de un bosque ha de ser siniestra. Ello depende de cómo –mediante qué recursos y valores plásticos e icónicos- se ha representado. Como ejemplo, en la fotografía publicitaria de la fila inferior el paisaje adquiere una fuerza amenazadora debido al marcado claroscuro, a la vegetación de formas punzantes que se ilumina junto a una zona oscura, y a la profundidad que se adentra en la penumbra, que coincide casi con la situación central de la imagen, donde se sitúa la figura. Ésta destaca por su colorido rojizo en la indumentaria –que contrasta con el fondo- pudiendo adquirir connotaciones relacionadas con la violencia y lo sexual. Posee una extraña fisionomía: su palidez le confiere un carácter espectral, enfatizado por su inédita aparición en ese paisaje hostil. Resulta también extraña la postura de su cuerpo, con los brazos cruzados y la mano apoyada en el rostro, que sugieren la presunción de algo acontecido previamente, o cierto carácter enigmático sobre lo que acecha, de forma latente.

Estas últimas fotografías de la página siguiente, se ambientan en un bosque. Sin embargo, las connotaciones que adquiere en cada una difieren notablemente: en la de la fila superior, destaca la densidad y luminosidad homogénea del bosque diurno y frondoso, que ocupa casi la totalidad de la imagen. Aparece una sola niña desplazada al lateral izquierdo, próxima al vértice inferior. De negra indumentaria, se dirige hacia la derecha abrazando el bosque con los brazos extendidos y los ojos vendados, como si estuviera jugando a la *gallinita ciega* o algún otro juego infantil. Esa sospecha no se resuelve, ni se advierten más figuras alrededor. Lo más destacado formalmente es la desproporción de la figura respecto al espacio, que enfatiza la sensación de indefensión de la niña y la dominación de la naturaleza sobre ella. Parece abocada a la desorientación laberíntica: a topar con sendos troncos y ramas de idéntica textura que impiden diferenciar el espacio ya transitado del que pudiera posibilitar una salida.



Anna Gaskell. *Short Story of Happenstance*. 2003



Anna Gaskell. *Serie Override, untitled (sin título)*. 1997

La imagen inferior destaca por su ambientación nocturna. La contextualización en un bosque podemos deducirla únicamente por las escasas zonas de intensa luz -aparentemente artificial- que delatan la superficie de hierba y la vegetación del fondo. A diferencia de la fotografía anterior -donde veíamos la escena frontalmente y a cierta distancia-, en esta participamos activamente a través de una perspectiva que nos sitúa a ras de suelo y con un encuadre aproximado que nos impide ver la totalidad de la escena. Esta ocultación permite que veamos sólo el fragmento compuesto por varias figuras, brazos y piernas que advierten de la presunta violencia que parece ejercerse sobre la figura que yace en el suelo boca abajo. La sujetan de manos y pies sin que podamos ver ningún rostro. (¿Es acaso también un juego?) El encuadre aproximado y agitado, la ocultación de las figuras y los intensos claroscuros nos predisponen a sospechar la escena en clave siniestra.

Podemos presuponer que en la fotografía superior el bosque domina a la figura y se percibe como la mayor amenaza por su carácter inmenso y laberíntico, y por su capacidad de ocultar otros elementos acechantes. En la imagen inferior, el bosque constituye un escenario sombrío apenas presente en la imagen: la amenaza se concentra en la acción de las figuras en aparente clandestinidad. Podríamos incluso relacionar las imágenes secuencialmente, entendiendo que la primera podría tratarse de la presentación de una presunta futura víctima, y en la segunda presenciáramos el desencadenamiento de lo siniestro a través de la insinuación de la violencia.

Esta última fotografía que analizamos en torno a la vinculación bosque-siniestro-femenino, se trata de una imagen cinematográfica que pertenece a la película "Melancholia" de Lars Von Trier. A pesar de ello, consideramos que es un ejemplo que sirve como colofón de este apartado, puesto que se relaciona directamente con lo que proponíamos al principio: el bosque se representa en el imaginario como un escenario hostil y ambivalente que ha de atravesarse para alcanzar la libertad o una situación mejor.



Fotograma de *Melancholia*, dirigida por Lars Von Trier en Dinamarca, en 2011.

Esta ambivalencia entre el deseo y el temor que encarna el bosque puede conceptuarse como proyección de la confrontación entre las esferas de la psique (*Ello-Yo-Superyó*) o interpretarse, literalmente, como una pugna entre la seguridad y la libertad, cimentada sobre dicho sentimiento de ambivalencia. Si observamos la imagen comprobamos que destaca por su formato horizontal, casi panorámico, que posee por ello la potencialidad de insinuar una escena narrativa. El bosque permanece en penumbra, invadido por maleza y ramas retorcidas y acechantes que sugieren el carácter hostil y opresor del escenario. La mujer que destaca en el centro, vestida de novia, parece tratar de avanzar hacia la procedencia de una luz a la izquierda. Aparece aprisionada de pies y manos por unas largas ramas oscuras que le impiden avanzar. A pesar de que la imagen está fuera de contexto narrativo podríamos cuestionarnos por qué la naturaleza hostil le impide continuar y de qué pretende desasirse como metáfora de dicha opresión. Si el bosque puede sugerir esa ambivalencia entre la búsqueda de la libertad y el peligro que ello entraña, y si apreciamos que la mujer va a casarse o acaba de hacerlo, entonces podría postularse que atravesar el bosque podría suponer una pugna por su libertad individual o por una independencia quizá mermada por la institución matrimonial. En cualquier caso, la ambivalencia del deseo y el temor femenino se percibe en clave siniestra.

Espacio interior: extrañamiento del espacio doméstico

A menudo, la escenografía que enmarca la representación de lo siniestro femenino es el espacio interior doméstico. Sin embargo, estos escenarios pueden ajelarse mucho de la naturalidad de los salones hogareños que conocemos. Sus representaciones actuales ostentan diversos recursos de extrañamiento, tanto en la configuración del espacio como en la actitud de los personajes. Como veremos en los siguientes ejemplos analizados, las figuras se representan solas, integradas en grandes y vacuos escenarios domésticos que sugieren cierto orden artificioso, por un lado, a través de la disposición ordenada de los elementos y, por otro, a través de una claridad homogénea y artificial que lejos de connotarse positivamente, tiende a subrayar la vacuidad dominante de los espacios y la soledad de las figuras. En ocasiones se sugiere también cierta artificiosidad relacionada con la época a la que pertenecen dichas escenas. Por lo tanto, veremos cómo destacan principalmente la dimensión y la vacuidad del espacio que domina sobre las figuras de modo que éstas ocupan tan sólo una pequeña parte, integrándose con el resto del mobiliario como un elemento inanimado más. En su soledad, ostentan actitudes estáticas y posturas a veces rígidas, parecen víctimas de cierto abandono y a la vez poseen la cualidad de inquietar al espectador con su enigmática presencia.



Erwin Olaf. Serie *Grief, Caroline*. 2007



Erwin Olaf. Serie *Hope, The Kitchen*. 2005

La fotografía de Erwin Olaf ostenta diversos recursos de extrañamiento del espacio a través de la dimensión -en su destacada horizontalidad-, y de la claridad, que parece esterilizar el espacio contrastando la presencia del personaje. La escenografía se caracteriza nuevamente por la vacuidad y por su disposición artificiosamente ordenada. Apreciamos aquí nuevamente la soledad de una mujer sobre la que se ha empleado otro recurso relativo a su postura. Se ha representado erguida, en tensión. Se empareja con la planta que se sitúa tras ella, tensa y punzante, que intensifica dicha asociación entre su pasividad y su rectitud amenazadora. Parece provocar también cierta inquietud la presunta acción de la figura: aparece sentada frente a una butaca que está vacía, junto a la cual vemos una botella y un vaso medio lleno. El alejamiento de dicho vaso respecto a la mujer parece indicar que no pertenece a ella. Tras la butaca, cae verticalmente una ordenada cortina. La ausencia de datos frente a ella nos permite cuestionarnos lo siguiente: ¿Qué divisa entonces? ¿Espera a alguien? ¿A qué se debe esa rígida actitud?

La fotografía inferior, del mismo autor, se caracteriza también por la importancia que adquiere el espacio, que destaca y domina sobre la figura. En esta ocasión el escenario es una cocina de estética anticuada. A diferencia de la imagen anterior, aquí encontramos nuevos datos significativos en relación al extrañamiento que se produce: el cromatismo apastelado uniforme de tonalidad rosácea y la débil luminosidad del color tiñen la actitud aparentemente marchita de la mujer. Observamos también que la iluminación es homogénea, de modo que se logra cierto efecto de pulcritud artificial. Por otro lado, la estética del mobiliario y la indumentaria de la mujer nos remiten a los años cincuenta o sesenta. Sin embargo, la homogeneidad, la pulcritud y la nitidez que caracterizan a esta imagen no coinciden con una imagen perteneciente a dicha época, sino que son resultado de técnicas digitales propias de la contemporaneidad. Podemos, entonces, extraer la idea de la artificiosidad nuevamente: la imagen se nos presenta como una representación escenificada, simulada, por lo tanto, un simulacro artificial. Entonces, al aparente drama latente puede dejar de instar a nuestra empatía para volverse, en todo caso, más siniestro.

En la fotografía de Gregory Crewdson de la página siguiente, se produce también la dominación del espacio sobre los personajes. Sin embargo, a diferencia de las escenografías anteriormente mostradas, ésta se trata de un dormitorio y, además, ambientado en la nocturnidad. Por lo tanto, la iluminación no se caracteriza por su claridad, sino por una iluminación tenue que, lejos de ser homogénea, destaca unas zonas enigmáticamente iluminadas, dejando otras en mayor penumbra. La ambientación de la escena puede sugerir frialdad y hostilidad no sólo por la iluminación sino también debido al cromatismo azul que impera en toda la escenografía, incluso en el suelo, en las paredes y en la indumentaria de la mujer. La vacuidad también es característica en esta imagen. Se concentra en el primer plano, de modo que nos distancia frente a lo que sucede. Destaca también, provocando inquietud, la apertura de varios umbrales en las puertas: cuarto de baño, armario, ventana y otra puerta que permite el acceso a otra. En esta última, se produce la sugerencia sutil de lo laberíntico. La

citada intensificación de la luz se produce en dichos umbrales, especialmente en la puerta del armario, donde la proyección se dirige en dirección a la figura de la mujer. Debido a la extraña actitud de los personajes, la aparente narración se experimenta cargada de incertidumbre y de suspense. Destaca la importancia del espejo, que nos devuelve la imagen de la escena de la cama, donde observamos a un hombre con postura alicaída, con la cabeza agachada. La ropa de la otra mitad de la cama -presuponemos la que podría corresponder a la mujer- se representa revuelta, sin embargo ella está vestida, aparentemente, con ropa de calle. La conexión entre ambos personajes se produce a través del espejo, que sugiere una relación extraña y enigmática entre ellos: la mujer protagoniza la imagen, su verticalidad irrumpe en el predominio horizontal del escenario. Aparece detenida ante el espejo, a cierta distancia con respecto a él. Su postura hierática, con los brazos aparentemente inertes, pegados al cuerpo, pueden sugerir cierto abstramiento. Se insinúa también cierto carácter inquietante a través del detalle del pañuelo que asoma en la cajonera del tocador, que nos deporta a lo que pudo acontecer en el pasado de dicho instante. Ese pasado que ignoramos parece responsable de que la escena resulte tan extraña.

La fotografía escenográfica de la fila inferior corresponde también a un interior doméstico: un dormitorio. Sin embargo, a diferencia de la anterior, podríamos presuponer que se trata de una habitación de un hotel u hostel, puesto que se representa -recortada por el margen lateral izquierdo- una puerta con cerrojo. A su lado, la ventana deja ver el exterior, con la presencia de un coche. Al igual que la imagen anterior, domina la vacuidad del primer plano, que provoca también cierto efecto de distanciamiento. Destaca la ausencia de elementos decorativos u objetos personales, lo que parece confirmar la idea de una habitación para pernoctar. Los pocos elementos representados aparecen ordenados: como ejemplo, la cama sin revolverse, a diferencia de la imagen anterior. La iluminación se empareja con la fotografía antes mostrada en la sugerencia de la frialdad a través del cromatismo azulado -algo violáceo- y a través de puntos de luz focalizados. Destaca el carácter enigmático del haz de luz que penetra por el lateral derecho de la imagen proyectándose sobre la cama. Sobre ésta, observamos la figura desnuda de la mujer, reflejada en el espejo (y nuevamente en otro espejo). Se vuelve mirando hacia esa parte, de donde procede el haz de luz. De este modo, podemos presuponer que el espejo oficia como umbral entre la luz, la mujer y nosotros, y parece advertirnos de la presunta amenaza que se concentra en la intrusión de la luz. Sin embargo, su causa no parece ser una puerta abierta que deje entrar la luz del exterior, puesto que la puerta de la calle ya aparece en el margen lateral contrario, sin que la manilla y el cerrojo hayan sido excluidos de la escena. Se produce, por lo tanto, incertidumbre narrativa en torno a qué es lo que llama la atención de la figura. Destaca por último, otro detalle extraño: se trata de la ruptura que se aprecia en el techo, que quizá no sea perceptible a simple vista pero actúa provocando la sugerencia de una amenaza, de forma latente. La inquietud de este dato se intensifica por el carácter enigmático de la luz que se proyecta horizontalmente en el techo, trazando una línea que comienza o desemboca en dicha rotura. ¿De dónde procede esa luz que ilumina el techo?



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05

Esta escena de habitación de hotel y una mujer que está en el baño nos puede recordar fácilmente a películas como “Psicosis” y otros dramas sangrientos de serie “B”, de manera que la percepción de todos los citados recursos parecen esperar ya impacientes a sospechar que una amenaza flagrante se cierna sobre la mujer que pensamos será, posiblemente, una futura presunta víctima. Entonces, ante la contemplación de esta escena potencialmente siniestra, podremos experimentar una ambivalencia basada quizá en un sadismo aún insatisfecho a la vez que un cierto temor ante esa misma sospecha.

Apreciamos cómo las escenificaciones interiores, como un escenario de teatro, poseen potencialidad de siniestras, por una parte, por su presumible artificiosidad, los escenarios aparecen extrañados. Por otro, interviene la incertidumbre narrativa suscitando el suspense en torno a lo que acontece. Vemos cómo, a menudo, esos personajes aparecen congelados, instándonos a imaginar lo que la escena no muestra. En la fotografía de Ouka Leele apreciamos diversos recursos de extrañamiento. Destacan especialmente las estridencias cromáticas, la actitud rígida y distanciada de los personajes que miran al espectador: el hieratismo de la niña, la pose actuada de la mujer mostrándonos la imagen del libro, y el hombre al fondo, que acaba de rebasar el umbral de la puerta. Destaca también el carácter enigmático del tren sobre el suelo y la presunta relación del cuadro de la pared con la fotografía del libro y la penumbra de la puerta del fondo. La disposición de los personajes en la estancia majestuosa puede recordarnos a las Meninas de Velazquez.



Ouka Leele. *Mis vecinos*. 1984



Cindy Sherman. *Untitled Film Still (Fotograma sin título) # 63*. 1980

Dejando a un lado la escenografía interior o doméstica, proponemos esta fotografía de Cindy Sherman para describir las cualidades negativas que puede connotar la representación de otros espacios. En este caso, se trata de un interior arquitectónico, aparentemente industrial. La composición desplaza la figura al lateral izquierdo, a una posición marginal. Parece arrinconada. Destaca la poderosa verticalidad de la arquitectura, que contrasta con la diminuta dimensión de la mujer. Los pilares se presentan como elementos dominantes, de igual forma que antes hemos visto cómo la vacuidad del espacio dominaba sobre las figuras. La diagonalidad de la escalera acentúa su posición desplazada y de inferioridad. Finalmente, la reiteración de los pilares puede producir cierto efecto de repetición incesante e inexorable, que intensifica su carácter amenazante.

A través del análisis de estas imágenes hemos tenido oportunidad de comprobar cómo el espacio interior —a menudo doméstico— puede ser extrañado a través de diversos recursos plásticos, icónicos y narrativos de manera que lo familiar y cotidiano puede terminar resultando extraño y, por tanto, siniestro. Entre dichos recursos hemos apreciado una destacada importancia de la dimensión del espacio, de la vacuidad y del orden que puede sugerir artificiosidad. El encuadre, el color y la iluminación, esta última como agente narrativo, interactúan extrañando la normalidad y el carácter inofensivo de una escenografía. Hemos introducido, finalmente, cómo la interacción entre los diversos recursos plásticos con los

elementos icónicos (mobiliario, figuras, etc.) dan lugar a la sugerencia de hipotéticas narraciones, cargadas de suspense. Hemos podido apreciar cómo son determinantes en dicha inquietud las actitudes de los personajes, su interacción entre sí, y su vinculación con el resto de recursos plásticos e icónicos, especialmente la luz. Finalmente, como rasgo a destacar, la mayoría de las imágenes proponen a la figura sola, en ocasiones abandonada en su aparente habitat doméstico. Su presencia en dicho escenario las puede describir como presuntas posibles víctimas, así como en figuras enigmáticas, que esperan inmóviles quizá previa revelación ante la aparente hostilidad de su condición.

Interacción de las figuras con los elementos escénicos

En las representaciones escenográficas se representan con frecuencia objetos y elementos que adquieren más o menos importancia visual, que se relacionan con las figuras y que pueden contribuir a sugerir una lectura narrativa. Como tendremos oportunidad de apreciar en los siguientes ejemplos, la interacción de las figuras femeninas con diversos objetos escénicos suele caracterizarse por una relación de opresión o violencia. Los objetos resultan aprisionadores en multitud de enunciados potencialmente siniestros. La interacción de las figuras con objetos y espacios opresores nos remite a los castigos que recibían las heroínas y las princesas de los cuentos populares, que hemos tenido ocasión de exponer en el capítulo 3. Estos castigos, casi siempre impuestos por una bruja o madrastra, se basaban generalmente en su confinamiento, parálisis corporal o muerte onírica. A menudo constituían metáforas de la represión y la sumisión a la que las mujeres debían obedecer.



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)*. c. 1932



Hans Bellmer. *Die Puppe*. 1935

En la página anterior se muestra una comparativa de imágenes. En la de Claude Cahun una niña yace en el interior de un mueble antiguo de madera, y en la de Hans Bellmer aparece una de sus muñecas en un contexto o situación similar. Ambas se caracterizan por provocar cierto efecto sorpresivo debido a la extraña interacción de la figura en el escenario. Si la primera parece representarse con cierta placidez, la segunda adquiere un carácter abyecto debido a la mutilación del cuerpo y a la duplicación de las extremidades que conforman un nuevo cuerpo simétrico. La figura se convierte en otro objeto que interacciona con el mobiliario. En la siguiente imagen de Jean Francois Lepage, la mujer se sitúa dentro de una caja, rodeada de paja, que parece funcionar como el envoltorio de una caja de regalo, de modo que se produce un claro emparejamiento entre la mujer y una muñeca. Se produce asimismo otro emparejamiento, esta vez formal, entre el umbral de la puerta del edificio y la caja.



Jean Francois Lepage. Fotografía publicitaria publicada en *Amica*. 2010

En la fotografía superior de la página siguiente, se establece una relación enigmática entre la figura y la mesa en primer plano, enfatizada por la ocultación del rostro de la mujer y por su postura hierática. Destaca también la vacuidad del escenario: no se representa ningún elemento sobre la mesa y la pared del fondo permanece en penumbra. En la fotografía de Denise Grünstein en la fila inferior se produce una relación de ambigüedad entre la figura y la pared provocada por una doble permutación. Por un lado, vemos a través de un espejo que la figura se mira contra la pared, lo que provoca cierto efecto paradójico. Por otro lado, el vestido también parece haberse permutado, puesto que su parte trasera es, en realidad, la delantera. Estas paradojas contribuyen a inquietar la imagen y a que resulte enigmática la acción de la figura y nuestra vinculación con ella a través del espejo.



Denise Grünstein. *Inside looking out. Outside looking in.* 2009



Denise Grünstein. *Untitled (Sin título).*

En la imagen de Alison Brady de la página posterior, lo que llama primeramente la atención es la violencia que parece haberse ejercido sobre ese cuerpo femenino que yace sobre una superficie seca de tierra y hojarasca. Apreciamos cómo su cabeza parece engullida por una maleta verde. Sin embargo, su cuerpo se representa con una belleza casi sensual, con la sugerencia de los cabellos ondulados sobre la tierra, y la indumentaria transparente que deja apreciar la silueta y especialmente el pecho desnudo.

En la fotografía de Berly Tablehead, se recurre también a una asociación inesperada entre cabeza y objeto, de modo que una queda introducida en la otra, provocando el efecto de opresión. Esta y la fotografía anterior se caracterizan por una toma o encuadre en picado. En la primera, el picado es tal que parece que la figura se situara en pie, frente a nosotros. En la segunda, sin embargo, apreciamos la figura como si andando por esa zona de jardín, topáramos repentinamente con el cuerpo. Contribuyen a inquietar la escena la oscuridad de los contornos del jardín, así como la oscuridad de la superficie por la que penetra la cabeza. Destaca también el contraste cromático en la indumentaria, con las flores del vestido y los zapatos azules. Esta fotografía parece hacer un guiño a la escultura de Louise Bourgeois.

En la siguiente imagen de Erwin Wurm puede apreciarse cierta violencia que se ejerce sobre el cuerpo que yace en el suelo, a través de la adjunción de una maleta que tapa su rostro. La indumentaria de la figura deja ver sus piernas y ostenta el mismo color negro que la maleta, de forma que se produce cierta interpenetración entre el cuerpo y el objeto. El encuadre inclinado, con la horizontal inclinada, desequilibra el estatismo de la figura confiriendo a la imagen un carácter más dinámico y de mayor tensión.

De forma similar, en la imagen siguiente de Sarah Knobel la línea negra que marca el rodapié del suelo traza una línea oblicua dividiendo la imagen en dos partes diagonalmente. La figura ocupa la parte inferior. Dicha división intensifica la violencia que se ejerce sobre la figura, que yace sobre una moqueta rosa. El dato más característico y delator de la violencia aparente es la amalgama de cables que se introducen en su boca. Su mirada parece ausente. Destaca el cromatismo rosa y el estampado de flores que contrastan paradójicamente con el drama de la violencia padecida.



Alison Brady. *Sin título*. 2004-06



Berly Tablehead. *Untitled (Sin título)*



Erwin Wurm. *One minute sculpture*. 1997



Sarah Knobel. *Emoticons*. 2008



Eugenio Recuenco. *Sin título*



Eugenio Recuenco. *Sin título*

En las imágenes de la página anterior, podemos ver la interacción de opresión que se establece entre los objetos escénicos y las figuras. En la primera de Eugenio Recuenco, se observa una figura femenina que yace a modo de *bella durmiente* sobre una cama atípica: su cabecero tiene forma de corazón, y la parte contraria, con la misma forma, encierra las piernas de la muchacha, de manera que está aprisionada a la cama. El colchón es una superficie punzante. Destaca un elemento de color rojo (¿una pluma?) que se deja ver entre sus piernas, y que parece hacer aludir a la sangre. La decoración de la habitación se caracteriza por un papel de pared de rayas verticales rosas y blancas, asociado a lo femenino infantil, y por un suelo suave y cálido de pelaje blanco. Finalmente, apreciamos el retrato familiar antiguo, con una mujer y dos niñas que ofician como testigos de la violencia latente en esa habitación.

En la imagen que le sigue del mismo autor, la mujer se integra en un espacio opresivo y carcelario, de predominio gris y carente de luminosidad. El espacio muestra unas paredes angulosas, de aparente cemento, que carecen de ventanas y adornos. Destaca la mujer, desplazada al lateral izquierdo, que aparece encadenada de manos a una cruz de hierro, cuyo peso la hace caer hasta la pared contraria. La indumentaria de la figura, de la misma tonalidad gris oscura, anticuada, abultada y de larga caída, parece pesar e impedirle moverse en dirección opuesta a la cruz. Abajo, la superficie del suelo muestra una acumulación de escombros y ceniza. La mujer parece representada como una mártir en su cautiverio, sin posibilidad aparente de huida, pero dirige su mirada y su cuerpo hacia una zona que escapa por el margen izquierdo de la imagen. La iluminación tenue incide en ella, destacando su enigmática presencia.

En el collage de Ursula Hübner de la página siguiente, podemos apreciar nuevamente una relación absorbente entre el objeto escénico (la cama) y la figura. El espacio consiste en una superficie lisa y rugosa de pintura, sobre la que se han superpuesto algunos elementos icónicos: una puerta, dos volúmenes que funcionan como ropa de cama, un fragmento de un rostro y una lámpara. La cama destaca como objeto escénico principal. Junto a ella, una lamparita de mesilla. La planitud del espacio y la ausencia de línea de suelo parecen describirla como una cama voladora o fantástica. En primer plano y coincidiendo con el vértice inferior izquierdo, un fragmento de puerta actúa como umbral con respecto a dicha estancia. Podemos apreciar cómo la ropa de cama envuelve a la figura casi de modo absorbente. Sólo se aprecia de ésta un recorte de su rostro: nariz y boca, que además queda desplazada al borde de la cama. Entre las dos partes que configuran la manta sobresale algo de cabello que produce cierto efecto inesperado e inquietante.

En la fotografía de Ione Rucquoi destaca la relación de la figura con la pared del espacio. De forma similar al collage anterior, la pared se caracteriza por su rugosidad y aspecto envejecido. La figura, desplazada al lateral izquierdo, aparece sentada sobre una silla de delgadas patas, clavada a la pared por diversos mechones de pelo. Se produce así un emparejamiento formal entre las patas de la silla y las líneas que conforman el cabello. La actitud asustadiza y defensiva de la figura intensifica la violencia que parece padecer. Un cable destaca sobre la rectitud de las líneas del suelo; serpenteante, orientando la mirada hacia la zona que ocupa la figura, emparejándose con las grietas de la pared. La mancha de claridad que llena la mitad derecha del espacio adquiere una presencia activa e inquietante.



Ursula Hübner. Serie *The World of interiors*. 1997



Ione Rucquoi. *Silent Companion n°2*. 1995-98

En la siguiente fotografía de Alison Brady apreciamos la extraña presencia de dos figuras aparentemente engullidas por dos colchones, a modo de *sandwich*. Sobresale a cada lado un par de piernas femeninas que distinguimos por los zapatos de tacón. La de la izquierda permanece inmóvil y boca arriba, mientras que la de la parte derecha se representa boca abajo y en aparente movimiento. Podemos presuponer por ello que esta última ejerce algún tipo de violencia oculta sobre la otra figura. El espacio que protagoniza esta extraña interacción entre el objeto y las figuras es sobrio, vacío: destaca la presencia de la pared, y un diminuto lavabo casi en el umbral de la puerta.

En la siguiente fotografía de Jo Ann Callis, advertimos la extraña e inquietante sugerencia de un cuerpo femenino que yace en el interior de una cama, cubierta por una tela o ropa de cama muy tensa, de manera que la presencia del cuerpo es más sutil y, a la vez, se destaca la opresión que se ejerce sobre la misma. El escenario puede parecer sórdido, con la luz que intensifica la presencia de esa extraña cama de apariencia fúnebre, dejando en penumbra el escenario. La aparente transparencia y los motivos decorativos reiterados de la manta, así como los volantes de su caída, sugieren quizá cierta estética anticuada, ornamental, delicada y asociada a la feminidad.



Alison Brady. *Sin título*. 2007-09



Jo Ann Callis. Serie *Early black & white*. 2008



Dorothea Tanning. Instalación. *Pavot Hotel. Room 202*. 1973. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

La instalación escenográfica de Dorothea Tanning deja ver una interpenetración múltiple entre figuras femeninas desnudas –aparentemente de tela rellena- y diversos objetos escénicos (chimenea, mesa, butaca, paredes) que se deforman llegando a resultar objetos insólitos de formas blandas y curvas. La interpenetración parece insinuar cierta mimesis opresiva entre las figuras y el espacio doméstico, que se trata, según el título de la obra, de una habitación de hotel. El carácter opresivo se aprecia no sólo en la aparente actitud de las figuras de romper la pared, de entrar y salir por los diversos elementos, sino también en la luz tenue que cuelga de una bombilla, y del carácter apagado del papel que envuelve la pared. Esta escenificación surrealista parece resucitar antiguos fantasmas que pudieron protagonizar dicha habitación, al representarse en aparente actitud de huida, y ocultos tras las paredes. El carácter siniestro del tiempo pasado parece salir a la luz a través de esas formas inquietantes que se disuelven en la propia escenografía. La ambivalencia entre lo sexual y lo morboso configura una paradoja entre lo atractivo y lo repulsivo. La escenografía se inspiró en una canción escrita en los años veinte que lamenta lo sucedido a Kitty Kane, la mujer de un gangster de Chicago que, al parecer, se suicidó en la habitación 202 de un hotel local:

“In room two hundred and two,
the walls keep talking to you,
I'll never tell you what they said,
so turn out the light and come to bed”⁶⁶⁸

668 “En la habitación doscientos dos, las paredes continúan hablándote, nunca te diré lo que dijeron, así que apaga la luz y ve a la cama”.

En las siguientes imágenes se produce una relación de extrañeza entre las figuras y los elementos escénicos vegetales, propios de escenarios exteriores. Es conocida la capacidad acechante de ciertos fenómenos naturales y elementos vegetales como las arenas movedizas o las plantas carnívoras. Como ejemplo llevado al cine, en la película *Jumanji* (1995)- la naturaleza que crece supone una amenaza para los personajes. En la película “La masa devoradora” (*The blob*) -1958- se presenta una masa amorfa llegada del espacio que aumenta de tamaño conforme se alimenta de los que se cruzan en su camino. En la fotografía de Sofía Sánchez y Mauro Mongiello puede verse una figura femenina de postura hierática, en el umbral de una casa con el exterior –tipo porche-, detenida junto a un extraño cactus. Parece darse cierto emparejamiento entre la actitud aparentemente enajenada de la mujer, y la extrañeza formal y caótica de la planta, que parece sugerir y enfatizar la aparente desviación o locura del personaje, que ya delatan su postura y actitud poco naturales.



Sofía Sánchez y Mauro Mongiello. Serie *Fashion, Desert*.

En el fotograma de *El Gabinete del doctor Caligari* de la página siguiente, el personaje se empareja en su actitud con los árboles, que tienen la cualidad específica de no ser árboles reales sino que son artificiales: forman parte de un decorado, de ahí la síntesis de sus formas que se asemejan a grúas con sus cortes rectos. El personaje adquiere la misma pose rígida con los brazos abiertos. La hierba se representa afilada y en dirección oblicua, intensificando la amenaza del paisaje.



Fotograma de *El Gabinete del Dr. Caligari*, dirigida por Robert Wiene en 1919.



Eugenio Recuenco. *Sin título*.



Jean Francois Lepage. *Untitled (Sin título)*.

En la imagen inferior de Eugenio Recuenco, la figura parece asustarse ante las formas retorcidas y negras que conforman una superficie enmarañada de ramas que parecen oprimir o amenazar a la figura, impidiendo de alguna manera su acceso. En la última imagen de Jean Francois Lepage, la planta protagoniza un espacio interior frío y azulado, vacío y hostil. Destaca la relación de extrañeza entre la figura y la planta en la que se introduce. La figura se representa vestida con un bañador lo cual produce también cierta extrañeza. Así, podemos deducir cierta descontextualización en relación al escenario, tanto de la planta como de la figura (por su indumentaria), y asimismo en la vinculación entre ambos. Puede deducirse también una relación entre la planta y la figura en torno a su vitalidad. La figura se representa tan pasiva como la planta: ambas pusilánimes.

A modo de conclusión, podemos presuponer que la relación entre una figura y un objeto escénico puede establecerse de diferentes modos y sugerir diversas connotaciones. Podemos deducir que las siguientes relaciones -entre la figura y el objeto escénico- que parecen más susceptibles de provocar sensaciones siniestras o inquietantes: cuando se produce un *emparejamiento* entre la figura y el objeto que parece sugerir cierta complicidad simpática: como si estuvieran conectados por una fuerza mágica o supersticiosa. Puede tratarse de un *emparejamiento formal* -como en la imagen de "El gabinete del doctor Caligari"- o de un emparejamiento relativo a la actitud y psicología o carácter del personaje -como en la imagen de Sofía Sánchez y Mauro Mongiello con la figura y el cactus, donde la planta sugiere el carácter enajenado o caótico de la figura-.

Por otro lado, además de los emparejamientos, hemos visto cómo se produce también *interpenetración* entre las figuras y los objetos escénicos, de modo que éstos adquieren un carácter dominante y opresor en muchos enunciados que estriban entre lo siniestro y lo angustioso. Sin embargo, el recurso de la interpenetración podría dar lugar a una suerte de complicidad entre la figura y el objeto fusionado, pero no parece darse esta ligazón con tanta frecuencia en enunciados siniestros. Esta ambigüedad podríamos referenciarla, no obstante, con la escenografía de Dorothea Tanning, donde la interpenetración parece teñirse de erotismo, especialmente debido a la creación de formas y volúmenes ondulados que se adentran o sobresalen de los objetos finalmente abyectos, y que permiten asociaciones con lo erótico. Por último, el objeto escénico puede servir también *como elemento o testigo ayudante* (que permite a las figuras huir o encontrar algo) o como *elemento acechante* y oponente. A modo de ejemplo, el cuadro con la familia en la imagen de Eugenio Recuenco de la *bella durmiente* atada a la cama parece actuar como testigos que se oponen a la libertad de la muchacha. En los enunciados siniestros encontramos que los objetos escénicos tienden a ser representados sugiriendo cierta amenaza. A menudo, su carácter acechante se debe a su cualidad de umbrales, como transiciones amenazadoras que limitan con otra situación, lugar o futuro próximo. A continuación tendremos oportunidad de mostrar cómo se comportan los elementos umbral en las representaciones escenográficas potencialmente siniestras y cómo se relacionan con las figuras.

Elementos escénicos *umbral*

Como hemos expuesto con anterioridad, consideramos lugares “umbral” a aquellos que trazan un límite espacial y posibilitan el tránsito a otro lugar. Cuando hablamos de elementos *umbral* nos referimos a objetos vinculados con el umbral y la ocultación, como puede ser una puerta, una ventana, una cortina etc. Estos elementos de transición pueden contribuir a que una escenografía resulte siniestra cuando aumentan la incertidumbre con respecto a su cualidad de ocultar. Así, una ventana o una puerta a medio abrir, un corredor tras el que no se tiene la certeza de lo que habrá al fondo, o una cortina que cubre un volumen pero desvela, por ejemplo, una sombra, son, con frecuencia, elementos característicos de los escenarios sobre los que se asientan muchas narraciones visuales siniestras.

Los elementos umbral suelen acompañar a menudo a narraciones en las que un personaje avanza y trasciende una situación, a través de afrontar dichos umbrales. A menudo, -especialmente en la mitología y en la narrativa popular- esta transición adquiere significados simbólicos como el desarrollo a otra fase de madurez, un mayor autoconocimiento y dominación de impulsos internos propios de la infancia, o a una superación de la ingenuidad a través del encuentro con algo desconocido, como metáfora del autocontrol de ciertas fuerzas –el *Ello*- del propio inconsciente. Estas situaciones suelen caracterizarse por una inquietud ambivalente entre desear y temer aquello desconocido que depara atravesar dichos umbrales. Las representaciones fijas detienen esta acción en el momento de mayor suspense: en la ambivalencia de las figuras y en la inquietud enigmática respecto al futuro inmediato.

“En los cuentos populares la puerta se presenta como una barrera psíquica, una especie de centinela de un secreto (...) Para romper esta barrera se tiene que utilizar una contramagia apropiada y ésta se encuentra en el símbolo de la llave”⁶⁶⁹.

Podemos deducir que la importancia que adquieren los elementos umbral en los enunciados siniestros se debe a su cualidad de ser indicadores de un futuro próximo que se presiente en forma de suspense. Para que se produzca dicha sospecha en clave negativa, se potenciará con probabilidad el poder de ocultación de dichos umbrales, de modo que lo que puede esperar tras ellos pueda ser percibido como una amenaza latente. A continuación se muestran algunas pinturas y fotografías para detectar en ellas las posibles funciones de diversos elementos umbral, y su vinculación con las figuras representadas.

669 PINKOLA ESTÉS, C., Op. cit. p. 85



Edward Hopper. *Cine de Nueva York*. 1939



Robin Cumming. *Moments in Between*. 2007



Doug Bond. *Woman at dressing table*.

En la pintura de Edward Hopper, destaca la inquietud que se debe al elemento umbral: las escaleras enmarcadas por una cortina a ambos lados. El espacio se divide compositivamente en dos partes claramente diferenciadas. La mitad izquierda se compone de un patio de butacas de un cine, de mayor penumbra que la mitad contigua, protagonizada por una mujer, que se detiene de pie ante el umbral con gesto preocupado o a la espera de algo. La intensa iluminación y el color amarillo destacan la importancia de dicha zona. En este caso, la parte inquietante no obedece a la zona de penumbra sino a la que está iluminada. Observamos que la sombra que proyecta la lámpara de pared se dirige hacia la puerta, vinculando a ambos, el umbral y la figura. La saturación del rojo en las cortinas puede contribuir a destacar lo atractivo o la amenaza que pudiera contener dicho umbral. Hopper recurre con frecuencia a describir espacios umbral, pero también momentos umbral: momentos vacíos, muertos, de espera o transición. La mujer se ha alejado del espacio principal para esperar (¿tal vez en el acceso al servicio?) pero dicho momento muerto y espacio de transición permite, tal vez, desvelar una inquietante y ambigua realidad vital.

En la fotografía de Robin Cumming, la mano que parece disponerse a descorrer la cortina puede invitarnos a temer a dicha figura porque desconocemos su identidad. Se establece una relación de incertidumbre entre el personaje y nosotros a través de la cortina, que actúa como elemento umbral, desvelando y a la vez velando una presunta amenaza. El grado de inquietud depende de la psicología del espectador, pero puede inquietarnos que no asome la cabeza, limitándose a descorrer la cortina sin ser visto. En la pintura de Doug Bond, la presencia de la cortina de la ducha destaca por la fracción que ocupa en la superficie del cuadro: un tercio del total. En este caso, se establece una relación de suspense entre la cortina y la figura, que se representa de espaldas a ella, frente a un espejo de tocador. Entre la figura y la cortina destaca una pared o columna de mármol que afianza la separación entre ambos espacios. En vez de proteger, parece provocar inquietud o amenaza por su abrupta y laberíntica textura que, además, se refleja en el espejo, junto al rostro de la mujer. Ésta, al situarse de espaldas, parece ignorar la presunta amenaza contenida en la bañera que, sin embargo, el espectador puede percibir a tenor del espacio que ocupa en la representación. El reflejo del espejo puede insinuar que la figura tal vez se percate de algo que puede acontecer en la misma escena, sin embargo se representa cortado en su mitad por el lateral del cuadro. Nuestra posición en la pintura nos ubica en un lugar en el que podemos presentir una amenaza, y sospechamos que la figura la ignora al representarse de espaldas a la bañera, separada por la pared de mármol. La atribución del rojo en la bañera y en la silla establece una relación directa entre ambos elementos figura y bañera, subrayando la presunción de la amenaza. Parecemos situarnos en la posición de un testigo que a punto de está de ver algo que no puede ser visto. Las cortinas de la ducha actúan provocando incertidumbre y suspense. Nuestra implicación ética en la escena podría incluso llegar más lejos. Las cortinas pueden oficiar no sólo como elemento umbral, sino como indicador de una amenaza a modo de espejo, que pudiera situarse no en la bañera sino contenerse en nuestra propia intención oculta respecto a la figura y la escena.



Rafael Milach. *Disappearing Circus nº8*.



Desiree Dolron. *Xteriors V. 2004*

En esta fotografía de Rafael Milach la inquietud se concentra en la presentación del personaje ante la cortina o telón rojo, quedando frontalmente iluminado por una luz focalizada, de modo que su presencia adquiere un carácter inquietante. La sugerencia de la amenaza abarca cualidades diferentes en la mitad derecha y en la mitad izquierda de la imagen: por un lado, observamos a ese personaje artificioso, de fantástica indumentaria y falsa sonrisa, que se detiene hieráticamente ante nosotros, observándonos sin que sepamos bajo qué intención lo hace. Por otro lado, la mitad izquierda de la imagen se caracteriza por un umbral de oscuridad, de donde pudiera provenir el personaje. Podemos apreciar cómo varía la función o rol del personaje ante los umbrales cuando se sitúa de cara al espectador o de espaldas a él, como tenemos oportunidad de ver en las siguientes imágenes.

En la imagen de Desiree Dolron, destaca la simetría y el predominio de penumbra en el interior, que enmarca la oscuridad de la figura a contraluz, recortada sobre el alto ventanal. Se produce una hipérbole o exageración de la verticalidad del escenario, insinuando el aire por encima de su cabeza hasta el margen superior de la imagen. El espacio parece anticuado, así como la indumentaria y el peinado de la chica, de modo que se integra en el espacio. Dicha integración, unida a la proximidad de la figura a la luz, pueden sugerir un carácter carcelario del espacio, debido a los citados recursos: la exagerada verticalidad, el predominio de la penumbra, la conformación de paredes rectas, lisas y pesadas y su aparente antigüedad. La mujer puede adquirir la función de *filtro* en tanto que nos invita a ver lo pudiera haber tras el ventanal, sin embargo, la intensa luminosidad y la opacidad del cristal nos impiden verlo. La relación de la figura con el elemento umbral podría insinuar cierta predisposición de la figura a salir de dicho espacio. Sin embargo, destaca que no mire directamente al ventanal sino que gira ligeramente la cabeza en dirección a su izquierda, de modo que puede pensarse que ese extraño personaje opta por permanecer en el tenebroso y majestuoso espacio interior. Por lo tanto, el interés de la escena se dirige falsamente a la relación de la figura con el ventanal.



Alfonso Brezmes. *A través del espejo*.

En la anterior imagen el personaje nos apela directamente, de modo que su presencia y el umbral pueden ser percibidos como una amenaza que surge hacia nosotros. En esta otra imagen de Alfonso Brezmes, sin embargo, el personaje nos ignora, situándose de espaldas. Destaca la relación entre la figura y un cuadro o espejo que actúan aquí como ventanas. Podemos presuponer que la mujer atraviesa el espejo o se adentra en un cuadro-ventana. El tamaño de la figura es aparentemente inferior a la proporción que le correspondería atendiendo a la dimensión del mobiliario. Esta desproporción confiere al escenario un carácter de grandiosidad y dominancia que puede insinuarse también como opresor si atendemos a las puertas a ambos lados, cerradas y con un sillón delante de cada una. Apreciamos cómo la figura se representa de pie sobre el respaldo del sofá para poder alcanzar el umbral fantástico, quizá la única vía de escape de un escenario aburguesado –ornamentado– pero también dominante e incluso tal vez carcelario.



F. Woodman. *Senza titolo*, Providence, Rhode Island. 1975-78



F. Woodman. *House 4*, Providence, Rhode Island. 1976

En las fotografías de Francesca Woodman se produce una interpenetración entre el personaje y el elemento escénico umbral. En la imagen izquierda, la figura se superpone a la puerta en su parte superior, mientras que la inferior permanece oculta ante el umbral de la puerta. En este ejemplo no resulta inquietante el umbral por la ocultación de una zona a la que se dirige un personaje, sino que la extrañeza se concentra en la relación abyecta entre figura y escenografía, de modo que la chica parece ser parte del mobiliario, y avanza en dirección a nosotros con un aire fantasmagórico e inmaterial. En la fotografía derecha se produce también una interpenetración entre la figura y la apertura de una chimenea, que se representa desplazada o torcida respecto de la verticalidad de la pared. Se insinúa cierta decrepitud o carácter abandonado en la escenografía. En la fotografía anterior, el espacio también resultaba anticuado. En ésta la figura femenina parece adentrarse en la oscuridad de la chimenea por el movimiento que delata la falta de nitidez de su pelo. Se representada sentada, con las piernas abiertas coincidiendo uno de los pilares laterales de la chimenea entre sus piernas. Con esta extraña ubicación de la figura no se sabe si pretende esconderse o huir por el hueco de la chimenea, pero el aparente abandono del escenario y el encuadre desequilibrado nos predisponen a sospechar, en mayor medida, una amenaza latente que un juego infantil.

A modo de conclusión, podemos subrayar que los elementos umbral intensifican el suspense de las escenas. Su interrelación con las figuras puede responder en cada caso a causas diferentes, pudiendo sugerir a menudo una vía de escape de un escenario dominante y opresor. En otras ocasiones, puede servir de indicador o admonitor de la inconcreción de la amenaza. Asimismo, puede insinuarse, como hemos apreciado en imágenes anteriores, como la vía de intrusión de un “más allá” y de otros posibles personajes o amenazas hacia el espacio que habita el personaje principal. El umbral es casi siempre un límite que introduce la sospecha de lo siniestro en la escenografía. Su efectividad depende de la interacción de los elementos escénicos con los recursos plásticos y con la teatralización del espacio y las figuras, así como de la caracterización de los personajes y sus actitudes, que pueden sugerir narraciones hipotéticas, cargadas de misterio y suspense.

4.2.-4. VARIABLES NARRATIVAS

4.2.4.-1. Incertidumbre narrativa

Cuando Trías dice que el arte es fetichista porque se sitúa en el vértigo de una posición que es siempre penúltima respecto a una revelación, nos introduce en el concepto de temporalidad de la imagen como recurso provocador de lo siniestro, y en el concepto de “límite”, como aquello que no se debe rebasar sin destruir su efecto.

“El arte es fetichista: Se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que a punto está de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, queda perpetuamente diferida. Es como si el arte (el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores) se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse”⁶⁷⁰

Esta cita de Trías no sólo nos sugiere la importancia de dicho límite como una captura o quiebre del tiempo, sino que también nos introduce en el concepto de la antivisión o ceguera, como recurso generador de lo siniestro. Podemos proponer, entonces, que lo que opera provocando la sensación de lo siniestro en ambas ideas -tanto en la paralización de la acción como en la imposibilidad de ver- es la incertidumbre. Retrocederemos a dichos conceptos más adelante. Será necesario aclarar, primero, que la incertidumbre no se suscita de igual manera en una narración lineal -como una película o un relato- que en la imagen fija.

Imaginemos, como ejemplo de la incertidumbre recientemente expresada por Trías el siguiente ejemplo, propio del cine de terror: la cámara avanza por un corredor, a tan corta distancia de un personaje que casi podemos escuchar su acelerada respiración. Dicho personaje parece temeroso, quizá porque cree haber escuchado un extraño ruido y pretende desentrañar lo que ocurre. En ese momento, dobla la esquina del pasillo y vuelve la puerta sigilosamente a un lado para comprobar lo que se oculta tras ella. En el cine, a menudo, se recurre a ralentizar dicha escena, incluso la suspende durante una fracción de tiempo para intensificar la sensación de incertidumbre. Posteriormente, se revelará lo que oculte dicha puerta. Lo que ocurre es que en el campo de la imagen fija, tanto pintura como fotografía, ese desenlace o revelación no se puede producir porque la narración está detenida en un solo momento, congelada y contenida en una imagen. Por ese motivo, la pintura y, en general, el arte no cinético posee unas particularidades o características propias de provocar efectos siniestros que difieren de los empleados en la literatura y en el cine, prescindiendo de movimiento y de sonido.

670 TRÍAS, E. Op. cit. p. 54

Mediante este ejemplo, hemos tratado de definir lo que denominamos como incertidumbre narrativa, ya que las imágenes con mayor potencialidad de siniestras y a las que nos referiremos después tienden a ser narrativas. No difieren en gran medida de un fotograma de una película o de una ilustración de un cuento popular. En ellas encontramos personajes femeninos detenidos en alguna acción, como agentes o pacientes de las mismas, que contribuyen a conducir la incertidumbre. Trataremos, a continuación, de desentrañar las variables específicas de lo siniestro narrativo en la imagen fija, para lo cual nos valdremos de algunas cualidades que comparte la imagen con el cuento.

Partimos de la consideración de que la imagen fija permanece en un presente continuo. Además, en tanto está suspendida en el tiempo, tiene la cualidad de proyectar información más allá de lo que presenta. Más concretamente, dado que la imagen no posee el recurso de la temporalidad lineal para encadenar hipotéticas acciones, necesitan ser plasmadas de una sola vez. Por ello, la narración implícita en una imagen habrá de ser creada y leída de distinta manera a como lo hacemos en una película. Si en una película los hechos se suceden linealmente, en una imagen pueden converger súbitamente. Por dicha razón, la imagen prescindirá de elementos superfluos si pretende ser eficaz en la sugerencia de lo siniestro. Podríamos comparar dicho recurso de condensación con el cuento popular: es sabido que éstos se remontan a épocas y a pueblos primitivos y fueron transformándose a medida que se divulgaban oralmente. En ese largo transcurso temporal fueron prescindiendo de elementos superficiales y anecdóticos quedando únicamente la esencia de los mismos, concentrando la impresión en un efecto de “knockout”⁶⁷¹. Julio Cortázar en su artículo titulado *Algunos aspectos del Cuento* parte de una comparación entre novela y cuento, para subrayar como primer rasgo del cuento la noción de *límite físico*: “El cuento escoge y limita una imagen o un acaecimiento que sean significativos y que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura hacia algo que va mucho más allá de la anécdota casual o literaria”⁶⁷². J. Cortázar sostiene que “El cuento es una fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande. Por ello, cada elemento del cuento funciona como símbolo irradiando algo más allá de sí mismo y de la anécdota que parece contar”.

Jorge Luis Borges también demuestra mayor admiración por el cuento por dicha razón, considerando que la novela pierde la esencia compacta de los cuentos al añadir información superflua. En concordancia con las palabras de Cortázar, podríamos decir que existe un vínculo simbólico o indirecto entre lo mostrado en el cuento y lo percibido con posterioridad. Es decir, puede establecerse una relación metonímica entre lo que se narra y lo que se puede interpretar después. Dicha ligazón es equiparable a la que se produce en un enunciado siniestro, donde lo representado posee la potencialidad de irradiar algo más allá de su forma:

671 J. Cortázar, citado en *Análisis teórico del cuento infantil*, p. 6.

672 *Ibidem*

es capaz de penetrar en el inconsciente activando rincones ambivalentes. Por eso es tan importante analizar pormenorizadamente los datos compositivos y expresivos. Como hemos explicado anteriormente, lo siniestro no se presenta de forma manifiesta, sino que necesita de recursos mediadores como la ocultación, condensación o el desplazamiento para poder sugerir lo terrible sin necesidad de mostrarlo. Por ello, un cuento como una imagen comparten los citados recursos para suscitar la sensación de lo siniestro. No en vano, la condensación y el desplazamiento son las operaciones retóricas en las que se basa, según Freud, la lógica onírica, es decir, los recursos por los cuales los contenidos censurados emergen del inconsciente bajo una apariencia inofensiva o absurda.

Mediante estas relaciones que establecemos entre la narratividad de las pinturas y las narraciones de los cuentos, formulamos la siguiente hipótesis respecto al análisis narrativo: creemos que es necesario concentrar en una impresión de “*knockout*” un conglomerado de información visual que genere *incertidumbre* en relación a los hechos sugeridos en la imagen, que vendrán determinados por los hipotéticos roles y funciones de los personajes, y por su vinculación con el espectador. Por lo tanto, habremos de fijarnos en la información que proyecta el encuadre, la composición, la luz y el color y también las actitudes de los personajes –miradas, gestos, posturas y expresiones-. Los personajes siniestros, a menudo, se caracterizan por su representación ambigua o ambivalente. Habremos de fijarnos en cómo nos afecta la incertidumbre: cuál es nuestra relación con esos personajes. Por ello, deberemos fijarnos especialmente en sus miradas y también en los recursos iconoplásticos, especialmente el encuadre que nos posiciona de una determinada manera en las escenas.

La incertidumbre narrativa se relaciona con el suspense y la intriga y suele acontecer al respecto de presuntos hechos que no se representan. Que las imágenes siniestras sean con frecuencia narrativas y cinematográficas puede deberse a que el temor inducido de lo siniestro haya sido experimentado especialmente en la literatura y después en el cine, como manifestación visual de las narraciones. Las imágenes fijas del arte que son narrativas, suelen representar un imaginario escénico que nos puede resultar extrañamente familiar, al recordarnos parcialmente escenas de películas que conforman nuestro imaginario, situándonos en la posición de un hipotético espectador que puede ser ajeno a lo representado, o que puede adoptar la perspectiva de un personaje intrínseco a la trama, formando parte de la escena.

Podemos discernir, a modo de ejemplo, entre algunas imágenes que hacen alusión al pasado para provocar lo siniestro con las que aluden al futuro, planteando el enigma de lo que sucederá como recurso fundamental para hacer la imagen siniestra. Creemos que el recurso más común para generar esta duda es la ocultación u omisión de elementos susceptibles de proyectar significados. Mostramos las siguientes fotografías de Gregory Crewdson como ejemplo de la incertidumbre narrativa de imágenes cinematográficas. En la configuración de dicha incertidumbre intervienen las acciones de los personajes, caracterizadas por su inacción,

lo cual los sitúa en un momento previo a que algo acontezca. Sin embargo, se evita transmitirnos qué va a suceder. La ambientación es nocturna en todas ellas. Sus escenas son inquietantes debido a la extrañeza de las situaciones de herencia “hooperiana”, con figuras solitarias, ambientes que se alejan de la melancolía para instar a lo siniestro, a menudo presentido de manera latente, pero no alcanzamos a vislumbrarlo. De ahí que mantenga el límite estético necesario para que se efectúe el efecto siniestro. Las imágenes capturadas y posteriormente retocadas digitalmente reflejan escenas urbanas de barrios acomodados de las ciudades americanas. Los personajes, a menudo, no tienen contacto entre sí. Se sugiere cierta tendencia a la deshumanización, al aislamiento y abandono de las figuras que genera una carga densa de hostilidad. La captura de la realidad se aleja de lo real para insinuarse como fantástica: las luces artificiales y las apariciones sobrenaturales de cuerpos femeninos desnudos nos inducen a imaginar que se parte de lo real para fantasear con dicha realidad en tono negativo. La proximidad con la fantasía onírica o la ensoñación incrementa su poder fantástico. Se trata de escenografías muy narrativas que inconscientemente vinculamos a la cinematografía de misterio y terror. Podríamos imaginar fácilmente que estas imágenes están capturadas de teleseries como *Expediente X* o *Twin Peaks*. En definitiva, narraciones visuales ya conocidas que han repercutido en nuestro imaginario y que conocerlas nos predispone al sentir de lo siniestro.

Como ejemplo, en la fotografía superior se produce incertidumbre respecto a un pasado desconocido que es activado a través de un desvío: la presencia invasora de las rosas que impregnan la cama y la habitación, y la pasividad de la mujer. El espacio se representa como un elemento activamente amenazante por su inmensidad (que intensifica la pequeñez y soledad de la mujer) su ambientación fría y azulada y la multiplicidad de elementos umbral como puertas, ventanas y espejos. Se produce incertidumbre en torno a los hechos acontecidos y una relación de ambigüedad entre el personaje y las rosas, que irrumpen como un elemento fantástico y dramático. La descripción del espacio y la interacción de luces y sombras enigmáticas intensifican la incertidumbre narrativa. Nuestra implicación en la escena, distanciada, parece ocupar el lugar de un espectador propio de una representación teatral: todo el escenario queda representado en el marco rectangular, al contrario que los encuadres subjetivos de fragmento.



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses Series*, *untitled (sin título)*. 2003-05



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses Series*, *untitled (sin título)*. 2003-05

En la imagen inferior podemos apreciar incertidumbre respecto a un pasado. Los recursos de extrañamiento que lo activan son la paralización de la mujer y su relación con el coche y la casa. Otros elementos adjetivan la incertidumbre negativamente: la predominancia de la penumbra, especialmente la densidad del árbol que abarca casi toda la parte superior de la imagen. Destaca la vacuidad de la escena y la iluminación focalizada en la figura que proyecta una sombra horizontal alargada. La distancia de nuestra mirada con respecto a la figura es lo suficientemente lejana como para no poder apreciar su expresión, ni quién habita en el coche. El estatismo de la figura es extraño. (¿Por qué está detenida en mitad de la carretera?; ¿por qué esta descalza?; ¿qué atrae su atención?). Estas cuestiones posibilitan la incertidumbre en clave negativa. No saber qué ha acontecido en el pasado y desconocer nuestra ubicación distanciada (¿escondida?) a menudo, va ligado a la incertidumbre respecto al futuro.

Situación inicial: incertidumbre respecto al futuro

Como ya analizó V. Propp⁶⁷³, los cuentos suelen comenzar con una situación inicial en la que se produce una carencia que suele generar miedo, angustia o tristeza, por ejemplo, por una pérdida. Propp las denomina *Situaciones carenciales*: “Los cuentos comienzan con una disminución o un daño causado a alguien, o bien con el deseo de poseer algo (...) y se desarrollan a través de la partida del protagonista, el encuentro con un donante y el duelo con el adversario (...)”⁶⁷⁴. Es curioso que sea una preaparición de lo siniestro lo que en el cuento popular ponga en funcionamiento la historia: “*el miedo o paraliza o activa la vocación de luchar*”⁶⁷⁵. Junto con el miedo, la curiosidad y el deseo operan como motores de muchas narraciones, que interaccionan activando la sensación de ambivalencia. Recordemos, por ejemplo, a Edipo: su deseo de saber es el responsable de desencadenar la tragedia. El temor y la curiosidad por el devenir determinan la sensación de incertidumbre.

4.2.4.-3. Mirada: antesala de la acción y vinculación con el espectador

A menudo podemos advertir imágenes narrativas en las que la escenografía no está tan presente. En estos casos, lo que posibilita la insinuación de una presunta narración es la figura. Los datos más sugestivos en la incertidumbre son sus expresiones faciales y corporales y, sobre

673 PROPP, V., (1971) *Morfología del cuento popular ruso*. Madrid: Ed. Fundamentos.

674 *Ibidem* pp. 16-17

675 GARCÍA RIVERA, Gloria, “*El tema de los autómatas: de la leyenda a la literatura infantil*” Dpto. Didáctica de la Lengua y la Literatura, Facultad de Educación, Universidad de Extremadura

todo, las miradas, puesto que la narración implícita puede sugerirse a través de ellas. La mirada es, además, el vehículo que conecta y relaciona al espectador con la imagen y la figura representada. Podemos introducir, por lo tanto, que la figura es un sujeto que puede o no mirar, y un objeto que es contemplado por el espectador, tanto si parece advertirlo como si no. Podemos deducir que a través de la mirada se produce un encuentro o enfrentamiento entre el personaje y el espectador. Este encuentro visual puede proporcionar dos perspectivas: de identificación (como espejo) o de distanciamiento (contemplando a la figura como un Otro ajeno). En ocasiones, la mirada de las figuras nos obliga a salir de los márgenes del rectángulo, evidenciando la importancia de ese *espacio off* en el que nos hallamos, o quisiéramos escudriñar, pero genera incertidumbre no poder ver ni resolver lo que acontece. Es precisamente esa invisibilidad la que nos insta a desear ver pero, al no poder escrutarlo, dicha imposibilidad frustra al ojo, dirigiendo la intriga y la incertidumbre en clave negativa.



Ursula Hübner. *Outside*. 2008



Ellen Rogers. *Serie A portrait of Charlotte*



Alex Prager. *Serie Polyester, Jessica*. 2007



Cindy Sherman. *Untitled # 465*. 2008

Como ejemplo de distintas posibilidades narrativas de la mirada, en la página anterior, en las imágenes de la fila superior se oculta aquello que atrae la mirada de las figuras, allá a donde parece que se dirigirán. Lo único que podemos advertir de la zona a donde miran es que está por debajo de ellas, dato que nos anticipa a experimentar la incertidumbre en clave negativa. Ambas imágenes comparten una estructura compositiva similar -dominada por la vertical de la figura-. Ambas se hallan en escenarios más o menos fantásticos. Aquello que se oculta a nuestra visión parece tratarse de un hallazgo para las figuras: por sus expresiones, es algo ambivalente que las atrae y a la vez parece inspirar cierto temor. Nuestra ubicación se sitúa, además, por debajo de ellas y, sobre todo en la segunda imagen, cerca del objeto de su mirada. No nos mira directamente pero podemos sentirnos dentro del espacio al que apela.

En las dos imágenes de la fila inferior, la mirada funciona como antesala de acciones que nos ignoran (la de la izquierda) o nos involucran (la de la derecha). Ambas nos sitúan, por el encuadre aproximado, en una perspectiva subjetiva de modo que nos podemos sentir partícipes de las escenas. En la primera, en el umbral de la puerta, no sabemos por qué la mujer nos ignora ni nuestra vinculación con ella. En la segunda, la figura se detiene para lanzarnos una inquisitiva mirada. Su cuerpo se dirige hacia una zona lejana que deja ver unas escaleras, de modo que podemos experimentar la mirada como una invitación –peligrosa- a seguirla. La figura demuestra una iniciativa, a través de la mirada, que la convierte en sujeto de la acción y nosotros, espectadores, pasamos a ser objeto de la escena.

En la imagen de Dorothy de “El mago de Oz”, la incertidumbre parece contenida en el futuro que puede acechar a la figura, de aspecto inofensivo, acompañada de su perrito. Se sitúa ante la bifurcación del camino de baldosas amarillas, depositando su mirada en uno de ellos. Deducimos que su mirar es antesala del futuro: continuar por dicho sendero, que ya insinúa su continuidad a lo lejos, en las curvas montañas, con la presencia de los árboles de escasas ramas como testigos admonitores de algo que podemos presentir negativamente. A pesar de tratarse de una imagen capturada de una película, condensa simbólicamente la situación carencial que activa en la mayoría de los cuentos el comienzo de la historia: cuando un personaje sufre una pérdida y ello moviliza su salida de casa, lo que implicará ganancias (sobre todo en la esfera del saber) pero también pérdidas en las fechorías que habrá de atravesar. La incertidumbre respecto al futuro queda representada por el sendero y la acción del personaje de encaminarse en él alejándose del espectador o aproximándose a él. Los espacios de vacuidad enfatizan la incertidumbre ante la indefensión de la figura de posibles amenazas aún ocultas a nuestra visión. Podemos temer lo que les ocurra y a la vez desearlo secretamente, activando en consecuencia una impresión ambivalente, próxima a lo siniestro.



Fotograma de *The Wizard of Oz* (El mago de Oz), dirigida por Victor Fleming en EEUU, en 1939.



Cindy Sherman. *Untitled Films Still (Fotograma sin título) #48*. 1979

La fotografía de Cindy Sherman, con la muchacha divisando el final del camino, nos sugiere la misma situación inicial. Las figuras de ambas imágenes están acompañadas de un elemento: un compañero o ayudante simbólico, en este caso, su maleta. En las dos, además contribuye a determinar la incertidumbre negativamente la soledad y aislamiento de la figura, que permiten experimentar la vacuidad del espacio como hostil y amenazante. En ambas queda oculto el final del camino y en esta imagen, además, converge el final de la curva de la carretera en una zona de penumbra, coincidente con la posición del personaje, a la altura de su hombro. Todas las líneas que componen el paisaje convergen en ella, y destaca la hilera de vegetación descendente en penumbra, cuya presencia puede sugerir cierta amenaza. Puede deducirse que la composición del paisaje puede acechar a la figura y subrayar su indefensión. Finalmente, la luz es aquí fundamental. La figura parece iluminada por un foco frontal o faros de coche (fijémonos en la pequeña sombra de la falda): una iluminación absolutamente artificial que ilumina extrañamente a la chica. Una iluminación que, sin embargo, ella ignora o hace caso omiso. Dado que ocupamos el lugar de donde parece provenir la luz, ello nos puede posicionar en la ubicación de un futuro presumible testigo de algo que sólo sospechamos, o incluso inducirnos a imaginarnos en la perspectiva de un futuro presumible agresor.

En la imagen de Cindy Sherman como en el fotograma de “El mago de oz”, la amenaza latente se cierne aparentemente sobre los personajes. Ellas ignoran que son observadas por el espectador, se encaminan en dirección opuesta a él; sin embargo, conocen un pasado que el espectador ignora. Asimismo, el espectador puede advertir la situación de indefensión de las escenas que protagonizan desde una perspectiva alejada, en seguridad. La incertidumbre es susceptible de variar en función de la ambivalencia que tales situaciones generen: si se desea secretamente que algo las aceche, es probable que se tema en mayor grado identificarse con dichas situaciones. En cualquier caso, la impresión de incertidumbre y el carácter siniestro que late en las imágenes se debe, a menudo, a nuestra asociación inconsciente con multitud de cuentos y películas en las que situaciones iniciales similares a esta terminan en desgracias, de igual modo que el adentramiento de *Caperucita* en el bosque implicaba su desgraciado final.

Por el contrario, en la imagen siguiente de William Eggleston, la incertidumbre no la genera la presunta amenaza que recae sobre la figura, sino que es el personaje el que parece constituir dicha amenaza. Podemos deducir esto porque, a diferencia de los personajes anteriores que se alejaban, esta figura avanza en dirección al espectador. El espectador desconoce el motivo y las intenciones por las cuales la figura se aproxima a él. La vacuidad del espacio y la situación de la figura a una distancia suficiente para que no podamos distinguir con claridad su rostro, nos predisponen a sospechar que puede ser amenazante. Al igual que los personajes anteriores, ésta sostiene un elemento en su mano, pero no acertamos a identificarlo. Entre la figura y nuestra posición destaca la presencia de un suelo pedregoso, terroso: una desviación de la carretera principal que limita con la carretera y la vegetación. Dicha presencia puede ser susceptible de provocar una mayor hostilidad del espectador hacia la figura, ya que lejos de resultarnos familiar, adjetiva peligrosamente su distancia.



William Eggleston. *Near Minter City and Glendora, Mississippi, 7, D.* 1969-70

Proponemos una comparación de imágenes de Alex Prager para dejar constancia de la importancia que tiene el encuadre en la incertidumbre narrativa, ya que posiciona la mirada del espectador con respecto a la escena. Por lo tanto, nuestra incertidumbre dependerá no sólo de lo que parece sugerirse en la escena, sino del punto de vista sobre el que la divisamos, que nos conduce a posicionarnos también éticamente.



Alex Prager. Serie *The Big Valley*, 2008



Alex Prager. Serie *Polyester, Lucy*. 2007

En la fotografía de Alex Prager de la izquierda destaca el suelo caótico, lleno de desechos, que remiten a acontecimientos pasados de desorden y caos, lo cual tiñe el futuro también de incertidumbre. El punto de vista destaca eso y omite la cabeza de la mujer que vuelve la espalda. En la fotografía de Alex Prager de la derecha, la incertidumbre narrativa se produce ante la imposibilidad de escrutar la acción sugerida en la escena. Sin embargo, a diferencia de las imágenes anteriores, el encuadre es más alejado, de modo que alcanzamos a ver más

fracción de la escena. Vemos a una figura de larga melena detenida frente a un charco o piscina, amarillento. La imagen congela un instante en que no se sabe qué capta la atención de la muchacha, ni por qué se encuentra vestida en bañador -sin sujetador- en lo que parece ser una escena nocturna. Un haz intenso de luz se proyecta sobre ella, dibujando una marcada sombra en diagonal, lo que contribuye a intensificar la atmósfera siniestra y enigmática del instante representado. En contraposición a las imágenes anteriores, donde veíamos la expresión de la figura, sin embargo se ocultaba algo en la profundidad, en este caso parece darse un ejemplo contrario: vemos al menos una parte de lo que atrae la atención de la figura. Podemos apreciar la extrañeza de ese color verde amarillento y un pequeño objeto azul y blanco en su interior. Sin embargo, el rostro de la figura queda oculto. La amenaza latente podemos advertirla sobre todo en la expresión del cuerpo, con el brazo adelantado pero las piernas inmóviles. El gesto de su mano, sugiere un ademán congelado que se dirige hacia el objeto del estanque, como de duda, parece que no sabe si investigar o no lo que ve. Es, sobre todo, la ambientación escenográfica la que nos predispone al sentir siniestro: la intensidad de la luz que subraya la presencia de la vegetación en el fondo, quedando una superficie en penumbra. La nocturnidad se hace presente extrañando la escena. El espectador, por un lado, puede sentir incertidumbre respecto al peligro que acecha a la niña, o puede, sentir atracción que implica deseo de hacer “peligrar” a dicha niña.

A grandes rasgos, la incertidumbre narrativa en las imágenes siniestras se concentra en la insinuación y a la vez ocultación de un acontecimiento que no se revela. Los desvíos y recursos de extrañamiento están destinados a dirigir la incertidumbre narrativa en clave negativa para inducir nuestra sospecha, y los personajes representados participan de dicha trama. Por eso, vamos a abordar las funciones de los mismos:

4.2.4.-4. Roles o funciones de los personajes en lo siniestro

Para analizar los roles o funciones de los personajes femeninos en lo siniestro, vamos a relacionar la metodología de análisis propuesta por Julián Irujo sobre pinturas narrativas – basado en la semiótica estructuralista de Propp y Greimas- con la teoría de Laura Mulvey sobre las funciones de los personajes femeninos en el cine clásico, de modo que podamos profundizar en lo siniestro narrativo específicamente femenino que, pensamos, se debe en gran medida a las relaciones de incertidumbre y ambivalencia entre sujeto-objeto; espectador/a-mujer representada.

Julián Irujo sostiene que “(...) una narración, al igual que (...) la pintura, consiste unas veces, en un consuelo, en la ilusión de que nuestra falta de libertad o de poder, nuestra obediencia a las normas, nos permite alcanzar bienes morales superiores y, otras veces, en la esperanza de que en ocasiones es posible alcanzar los sueños aunque sea en la piel de los personajes de ficción. En ambos casos, se manifiesta el deseo de resolver una situación de carencia, desorden, o falta

y la función de consolarnos ante las desgracias"⁶⁷⁶. Proponemos esta cita porque, a partir de la misma, pensamos que los enunciados siniestros, con probabilidad, permitirán el consuelo del espectador a través de la realización de los sueños más oscuros: se trataría de satisfacer el *mal* (o los instintos del *Ello*) a través de la identificación con la ficción (con sus personajes y tramas) y, a la vez, resguardarnos placenteramente del mismo (el mal). La experimentación de lo siniestro que proporciona la ficción permite una satisfacción gozosa que bascula entre la identificación y el distanciamiento, al saber que no nos acechará de forma real y al saber que la realización inconsciente de estos deseos ocultos quedaría impune. Por lo tanto, creemos que las imágenes siniestras nos permitirán un consuelo a través de la realización de los sueños oscuros del inconsciente, y asimismo, la presunción de padecer un mal inconcreto se torna en excitación al no acecharnos de forma real. Proponemos una proyección como presunta víctima y presunto agresor ante lo siniestro, que se identifican simultáneamente, volviendo más complejas las relaciones de ambigüedad generadoras de incertidumbre y ambivalencia.

Retomando el análisis de Julián Irujo, éste extrae de la metodología semiótica narrativa y textual una serie de conceptos para trasladarlos al estudio de las pinturas narrativas que poseen carácter secuencial o que manifiestan una acción. Nos apoyaremos en su estudio "*Tiempo y espacio en la obra "Bodegón con nueces" de Antonio de Pereda. Tiempo para desentrañar*" para el análisis narrativo. Julián Irujo se basa en el estudio de V. Propp, con su obra "Morfología del cuento popular ruso" (1928), pionero en el estudio de los enunciados narrativos. Como ya hemos expuesto en el capítulo 3, Propp establece una sistematización de los personajes y de las secuencias del relato que alcanzó gran repercusión en la semiótica estructuralista. Anteriormente hemos señalado que considera que todos los cuentos populares rusos siguen el mismo esquema narrativo; una serie de treinta y una secuencias como: "*alejamiento, prohibición, trasgresión, interrogatorio...*" y clasifica a los personajes por su función en siete categorías: 1º.- El agresor o malvado, 2º.- El donante o proveedor, 3º.- El auxiliar, 4º.- La princesa o personaje buscado (y su padre) 5º.- El mandatario (quien ordena y envía al héroe a su misión) 6º.- El héroe, y 7º.- El falso héroe. Julián Irujo cita también a A. J. Greimas quien, partiendo del análisis de V. Propp y también de E. Souriau, concluye con una síntesis que se concreta en seis tipos de personajes, dos de los cuales serían secundarios. En primer lugar tenemos a los "actantes" o actores caracterizados por situarse en el *eje sujeto-objeto*. Creemos que este eje es fundamental para el análisis de los enunciados siniestros específicamente femeninos. Como el sujeto de una oración gramatical, este personaje se define por ejercer una serie de actos, que en la narración siguen una dirección principal encaminada a la persecución de ciertos objetos de deseo. Julián Irujo la resume así a partir del estudio de Propp, proponiendo vincularla al estudio de la imagen narrativa: "El sujeto se puede identificar habitualmente con *el héroe* y el objeto con la persona o el representante del bien

676 IRUJO, J. *Tiempo y espacio en la obra "Bodegón con nueces" de Antonio de Pereda. Tiempo para desentrañar*. Artículo publicado en la revista *Mnemosine* en 2011.

anhelado, es decir con *la princesa*. En base a esta dicotomía el relato nace con la descripción de una carencia (...) y se desarrolla a través de la acción como una búsqueda del objeto deseado. Podemos intentar trasladar esta dicotomía al universo pictórico, pensando en ejemplos de figuras representadas que desempeñan una u otra función”. Un “sujeto” en un cuadro puede caracterizarse por el tipo de acción que ejerce. Por otra parte encontramos ejemplos de figuras-objeto que padecen la acción de otra figura. Sería el caso de las Venus o desnudos femeninos. En algunos casos podemos pensar que ejercen cierto nivel básico del acto de exhibirse, en otras ocasiones no ejercen sino un papel pasivo como puro objeto de mirada, deseo y placer. Los dos ejes restantes que recoge de la clasificación son, en la segunda categoría actancial: el de *destinador* (o Remitente)-*destinatario*. El destinador es quien otorga o da algo y el destinatario quien lo recibe. Retomando el caso de “las Venus desnudas, desempeñarían el papel de destinadoras de la belleza de su cuerpo, exhibido en ofrenda a los destinatarios, fundamentalmente masculinos, espectadores de la obra”. El tercer eje serviría para describir a los personajes o fuerzas que ayudan al héroe o se enfrentan a él. Vendrían situados en el *eje adyuvante* (o *ayudante*)-*oponente*. Creemos, en este punto, que las figuras de destinador y destinatario no cobran tanta importancia en el estudio de los enunciados siniestros. No obstante, pensamos que quizá, los roles de adyuvante y oponente pueden mezclarse con los de sujeto y objeto, referirse a la intencionalidad del espectador, o definir la de algún personaje testigo que aparece representado. Volviendo al eje principal de sujeto-objeto, la plenitud de esta relación implica una serie de pérdidas y ganancias que nos sirven para introducir las distintas esferas en las que pueden acontecer, según el análisis de Julián Irujo:

“En un relato simple, el héroe o sujeto de la búsqueda, consigue a su princesa, objeto de deseo y acaba con los malvados. Obtiene una ganancia en términos de poder (vigor, riquezas, o una corona), querer (el amor de la princesa y la admiración del pueblo) y saber (consigue ser más sabio). Pero en las tragedias o en dramas complejos, en vez de resolverse el relato en una fantasía ganancial se concluye con graves pérdidas o carencias”.

Pone como ejemplo a *Edipo rey*, de Sófocles, donde se parte de un personaje que posee amor, integridad física, poder, afecto de su pueblo, y un reinado. Concluye con su protagonista ciego, pobre, exiliado y sin mujer (ni madre). Sin embargo, Edipo y los espectadores o lectores consiguen una brutal pero en el fondo gratificante ganancia en la esfera del saber⁶⁷⁷. Además, en un nivel profundo, desde Freud, sabemos que la otra verdad brutal, el hecho de descubrir que se ha acostado con su propia madre, *aunque inaceptable para la conciencia, puede sin embargo ser gratificante para el inconsciente*. Conviene distinguir entre la consecución de un bien, por parte del protagonista, y la gratificación que consigue la sociedad en general, y el

677 Edipo vive en la mentira, y desea descubrir la verdad. Actúa como un detective que investiga los hechos heroicamente, sin renunciar a un conocimiento que se va revelando como terrible, puesto que el culpable del odioso delito por el que los dioses castigan a su pueblo, el asesino, es él mismo.

espectador o lector en particular: el pueblo aparece como destinatario del bien, se restituye el orden a su ciudad. Por otra parte, el héroe no actúa siempre como proyección del espectador. Y si lo hace, se puede establecer una distinción entre la proyección de diversos enfoques y niveles de empatía. *“En el caso de Edipo rey, nuestra conciencia ética puede ser destinataria del modelo moral, del Edipo amante de la verdad y nuestros deseos más inconfesables quizás podrían proyectarse en el Edipo incestuoso”*. A través de esta idea podemos retomar la identificación y el simultáneo distanciamiento que se produce en lo siniestro ante el desencadenamiento de los deseos perversos y el temor que implica la amenaza de su padecimiento.

Al respecto de las funciones de los personajes en lo siniestro, uno de los factores a determinar además de función de sujeto y objeto es su *función activa o pasiva*. Recordamos cómo en las figuras femeninas de la misoginia, unas eran siniestras por ser objetos enigmáticos (autómatas, muertas, dementes ausentes) que permitían ser dominadas, de ahí su ambivalencia siniestra, puesto que esa dominación puede ser sólo aparente: pudiendo ser falsos objetos, que contienen un poder oculto en su estado de ausencia. También podían ser objetos activos, temibles por su capacidad de acción y ambivalencia entre seducción y peligro (Femme Fatale, brujas con capacidad de transfiguración en bellas mujeres etc.).

Julián Irujo, tras la línea de Greimas, sostiene que una acción narrada puede considerarse casi siempre (o siempre) como un acto que implica una pugna entre dos o más actores o fuerzas y que persigue algo deseable (o indeseable). Pensamos, por lo tanto, que es posible, matizar cada uno de esos “bienes” (y males) y, en consecuencia, los actos que suponen una búsqueda o pugna por ellos. Pueden establecerse oposiciones basadas en calificar los actos en relación al objeto de poder, conocer, querer y deber. Pero teniendo en cuenta que pueden existir especificaciones al respecto. No es lo mismo, por ejemplo, un querer afectivo, que un deseo sexual, que una atracción estética. Dentro de la esfera del poder, no es igual el dominio (sobre otro) que la ganancia de libertad, lo cual supone una especie de adquisición de poder para sí mismo. Proponemos así el siguiente esquema que concentraría lo expuesto, y la forma en que, pensamos, intervienen las distintas esferas en los enunciados siniestros:

SUJETO POSEEDOR DE CUALIDADES	CUALIDADES O BIENES	SUJETO CARACTERIZADO POR CARENCIAS
Personaje(s) o Espectador	Actos que suponen una pugna entre <i>ganancias</i> o bienes y <i>carencias</i> o males	Personaje(s) o Espectador
ÉTICA – SABER – DESEO – PODER		

ÉTICA: teniendo en cuenta la esfera ética, del deber, tras la ganancia moral que subyace a las tragedias griegas, podemos encontrar personajes que ejercen de “bueno” (héroe ético) o de “malvado”. Los personajes siniestros suelen parecer sospechosos, de acuerdo al principio de ambigüedad, que se resiste a clasificarlo de acuerdo a su bondad y perversidad. Además, se nos posiciona a menudo en un conflicto ético en torno a nuestra implicación hacia el personaje. En ocasiones, como espectadores, somos ubicados en una perspectiva ética comprometida que produce cierta sensación de ambivalencia entre lo deseado oculto y el deber ético. Como ejemplo, podemos sentir cierta repulsa ante alguien cuando no resulta ético dicho sentimiento. O por el contrario, sentirnos atraídos por un deseo sádico y que nuestra ética lo traduzca en forma de morbo o repulsa.

PODER: en relación al poder, distinguiremos por un lado al “dominador” o “sujeto de la acción descrita”. Dicho sujeto, en el caso de una disputa, será el “ganador”. Teniendo en cuenta que una de las acciones más descritas en pintura es el propio acto de mirar, podremos especificarlo también como “observador”. Por el contrario, el actante opuesto será el “dominado” especificado también en los papeles de “paciente, perdedor, víctima y objeto observado”. Esta dicotomía también puede servir para distinguir entre los personajes principales, pues ejercen cierto dominio por el mero hecho de ser protagonistas, y los secundarios, que se limitan a ejercer de acompañantes, ocupando una jerarquía inferior. En lo siniestro los roles de dominancia y dominación no están claramente diferenciados. Se produce cierta ambigüedad, a menudo son falsos dominados o dominantes camuflados. Otras veces, se produce una frustración del deseo de ver, que implica impotencia e incertidumbre.

DESEO: en la esfera del querer y teniendo en cuenta que una pintura supone un acontecimiento estético, podremos diferenciar entre el “sujeto que desea” y el sujeto deseado, es decir el “representante de lo bello o atractivo”. Esta dicotomía, especialmente apropiada para las obras pictóricas, puede involucrar al propio espectador, como sujeto supuesto al que en ocasiones apelan algunos personajes del cuadro. El deseo bascularía así entre la atracción y la repulsa, el voyeurismo y el exhibicionismo. En lo siniestro el deseo del espectador como de los personajes es ambivalente: se teme el posible descontrol que pudiera acarrear dicho deseo.

SABER: en relación a la temática del saber, algunos actantes ejercerán como “conocedor”, es decir, como quien sabe algo que otros ignoran. De nuevo la mirada será un dato fundamental para determinar quién ve o sabe algo oculto para el resto, también los espectadores. Como ha quedado adelantado, la función opuesta será la de “ignorante”. El saber en lo siniestro ocupa el lugar de la incertidumbre y dado que los roles se caracterizan por su ambigüedad, puede no quedar claro quién sabe, desconoce, o actúa “como si” desconociera. En lo siniestro, el que presuntamente sabe (el conocedor) se vuelve poderoso. Por otro lado, si el personaje es ignorante, saber algo que él desconoce nos puede situar en un conflicto ético respecto a cómo podemos emplear esa ventaja. Postulamos que en lo siniestro los roles en torno al poder, al deber, al querer y al saber son ambiguos, y esa ambigüedad facilita la incertidumbre narrativa:

DEBER	SABER	QUERER	PODER
CONFLICTO	INCERTIDUMBRE	AMBIVALENCIA	AMBIGÜEDAD
BUENO (S.YO)/ MALO (ELLO)	CONOCEDOR/ IGNORANTE	DESEANTE/ DESEADO	DOMINANTE/ DOMINADO
CONCIENCIA	CONOCIMIENTO	PLACER	CONTROL
DESEO/DEBER	SOBRE EL YO/OTRO	DESEO SEXUAL DESEO AFECTIVO DESEO ESTÉTICO	PODER SOBRE OTRO AUTOCONTROL LIBERTAD

Roles definidos (amenazadores):



Mala- dominadora



Conocedora



Atractiva (exhibicionista)



Dominadora

Roles ambiguos (siniestros):



Buena-mala



Conocedora-ignorante



Atractiva-repulsiva



Dominante-dominada

Son los desvíos o recursos de extrañamiento los que motivan la ambigüedad de roles y, por lo tanto, la incertidumbre narrativa. Por ejemplo, en la primera, la expresión antitética o paradójica, en la segunda el desvío delante-detrás; en la tercera la caracterización fantasmagórica o la postura de seducción que contradice la expresión asustadiza del rostro, o en la última la inmovilidad y quietud de la figura y su mirada inerte. Todas ellas contienen ciertos desvíos o recursos de extrañamiento que provocan ambigüedad en las esferas del querer, del poder, del saber, o del deber. Estas contradicciones y desvíos no se distinguen claramente en las cuatro esferas sino que, en la mayoría de los casos, intervienen varias conjuntamente. Nuestra participación en ellas (la del espectador) se vuelve una condición: su rol condicionará también el nuestro ante ellas y las hipótéticas pérdidas o ganancias que parezcan producirse ante dicho encuentro. Las figuras siniestras involucran, pues, una amenaza que atañe a alguna de estas esferas y que nos involucra directamente en ellas a través de la mirada y el encuadre. Pero para que la amenaza la percibamos como siniestra, ha de provocarnos cierto desafío a la razón: ha de resultar ambigua y ambivalente. De este modo, nos provocará desazón.



Anna Gaskell. Serie *Override*, *untitled*. 1998



Francesca Woodman. *Untitled*. Ca. 1976-78

Las funciones ambiguas de los roles femeninos siniestros tienden a configurarse a menudo a través de recursos de ocultación. Como ejemplo, en la fotografía de Anna Gaskell, las figuras se recortan en los márgenes y sus rostros quedan ocultos. Éstas interactúan entre sí uniendo sus cuerpos, con posturas extrañas: una sobre otra, trazando un triángulo, con la cabeza sumergida en la camisa de la que yace sobre la hierba, con la ayuda de una tercera que sólo introduce en la imagen su brazo, que señala la escena de las figuras, creando una tensión de direcciones. Dicha tensión, unida a la inestabilidad que confiere la oblicuidad de los árboles, y la penumbra de fondo, contribuye a que las acciones de los personajes no se perciban de manera inofensiva,

sino que invitan a sospechar un juego perverso. Al igual que otras imágenes de Anna Gaskell, el aparente juego infantil contiene una carga de violencia no del todo manifiesta, ambigua pero latente, debido a los recursos de ocultación de rostros, y a la insistencia en planos agitados.

En la fotografía de Francesca Woodman, las figuras son representadas, encuadradas en un lateral y en actitudes extrañas. Ello genera una cierta ambigüedad sobre un presumible carácter victimista o amenazante. Por una parte, ambas figuras se encuentran extrañamente unidas, una casi apoyada en la espalda de la otra. Sus rostros permanecen ocultos por la cabellera, sus cabezas agachadas. Se sitúan desplazadas en la mitad derecha de la imagen, lo que confiere a la presencia de la vegetación una mayor atención. Sus piernas parecen introducirse extrañamente en la hierba. Esa aparente mimetización con la naturaleza también podemos apreciarla en sus indumentarias, con estampados vegetales reiterados. Vegetación, cabellos y estampados, se emparejan extrañamente. La extrañeza de sus actitudes conduce a generar incertidumbre respecto a lo que acontece y a la naturaleza de estos personajes: no se sabe si padecen algo que desconocemos y por ello se ocultan, quizá en actitud temerosa, o si su ocultación se debe a un presunto carácter perverso o enajenado.

Comprobamos, finalmente, que en ambas representaciones el presunto carácter agresor o amenazante de las figuras se debe en cierta medida a su ocultación. Por otro lado, a la extrañeza de las actitudes, ya sea dinámica como en la primera -lo que contribuye a suscitar cierta violencia-, o estática en la segunda, de manera que la escena se carga de extrañeza. Podemos apreciar, además, una diferencia entre ambas: si en la primera los personajes parecen interactuar agredándose, en la segunda imagen parecen mantener una cierta relación de complicidad, quizá debido a la repetición de sus posturas. En ambos casos, permanecemos divisando las escenas a una cierta distancia que parece proporcionarnos cierta seguridad.

4.2.4-5. Funciones femeninas ambiguas en enunciados narrativos y cinematográficos siniestros

“En tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada”. (Laura Mulvey)

En el artículo de Laura Mulvey sobre *el placer visual y el cine narrativo*, se habla de la figura de la mujer en el cine como un objeto de estimulación erótica para el espectador. La mujer se construye cinematográficamente para ofrecer placer, un placer sádico y masoquista en el caso del cine de terror. Veremos cómo esta herencia cinematográfica de lo siniestro femenino sádico-masoquista se recrea ambiguamente en la creación contemporánea de algunas mujeres artistas.

Laura Mulvey⁶⁷⁸ (1941), teórica feminista de cine británico, toma como punto de partida la forma en la que el cine refleja y participa en la interpretación de la diferencia sexual. Para ello se apropia de la teoría psicoanalítica “*como arma política, demostrando la manera en la que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma cinematográfica*”. Destaca así el *falocentrismo* que, según Mulvey, consiste en su dependencia de la imagen de la mujer castrada para dar orden y sentido a su mundo⁶⁷⁹ que oscila entre *la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia*. El cine de Hollywood se edificó, según la autora, a partir de su hábil manipulación del placer visual, codificando el erotismo desde el lenguaje patriarcal. Laura Mulvey discute el significado y las interrelaciones de ese placer erótico en las películas y el lugar central de la imagen de la mujer. Pretende atacar *la satisfacción y el fortalecimiento del ego* masculino que el cine dominante ha proporcionado hasta hoy proponiendo concebir *un nuevo lenguaje del deseo*. Entre los placeres que el cine ofrece Mulvey destaca la *escoptofilia*⁶⁸⁰: el *placer de mirar*, que se opone al *placer de ser mirado*. Anteriormente hemos señalado cómo la mirada termina condicionando ambigualmente las esferas del poder, del saber, del deber y del querer y que, además, es por medio de la mirada que se encuentran ambos el espectador y el personaje de la ficción. Al respecto, Mulvey sostiene que el cine dominante juega con la fantasía voyeurística de la audiencia: las convenciones narrativas proporcionan al espectador la ilusión de mirar un mundo privado, desde la oscuridad. El cine satisface el deseo del mirar placentero y desarrolla también la *escoptofilia* en su aspecto narcisista: Mulvey relaciona la pantalla cinematográfica con la teoría sobre la fase del espejo de Lacan, en tanto que los espectadores se identifican con el personaje de la pantalla como un reflejo especular. Mulvey destaca la *escoptofilia* y el *narcisismo* como dos formas contradictorias productoras del placer, que relacionamos con la citada *identificación y distanciamiento*: la *escoptofilia* surge del placer en usar a otra persona como objeto de estimulación sexual a través de la vista. El *narcisismo* y el fortalecimiento del ego surgen de la identificación con el sujeto (masculino) de la imagen vista. La primera implica una separación de la identidad erótica del sujeto con respecto al objeto que aparece en la pantalla; el segundo exige la identificación del ego con el objeto en pantalla a través de la fascinación del espectador con y del reconocimiento de su semejante.

“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus

678 MULVEY, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones. (Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975).

679 Señala que la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal tiene dos facetas; en primer lugar simboliza la amenaza de castración a través de su falta de pene y, en segundo lugar, introduce a su hijo en lo simbólico a través de dicha falta: convirtiendo a su hijo en el significante de su propio deseo de poseer un pene.

680 Freud describe en “*Tres Ensayos sobre Teoría Sexual*” la escoptofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad ajenos a las zonas erógenas, y lo asocia con el tomar a otras personas como objetos, sometiéndolas a una mirada controladora y curiosa. Aduce como ejemplo las actividades voyeurísticas de los niños, su deseo de ver y saber sobre lo privado y lo prohibido (de los genitales y las funciones corporales etc.

fantasías sobre la figura femenina, que es tradicionalmente mirada y exhibida por lo que Laura Mulvey la define como una “ser-mirada-idad” (to-be-looked-at-ness). La mujer exhibida como objeto sexual sería el *leit-motif* del espectáculo erótico. Mulvey enumera tres diferentes miradas asociadas con el cine: la de la cámara, la del público que mira, y la de los personajes que se miran entre sí en el interior de la ilusión cinematográfica. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras, según Mulvey, y la subordinan a la tercera, con la finalidad consciente de eliminar la presencia intrusa de la cámara y evitar que produzca una conciencia de distanciamiento en el público. De este modo, los espectadores compartimos o participamos de la mirada propia de los personajes. Tradicionalmente, la mujer exhibida ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla, y como objeto erótico para el espectador en la sala. El cine ha permitido la unificación de ambas miradas y ha dirigido el placer erótico en dicha dirección en tanto que el espectador se identifica con el principal protagonista masculino y proyecta su mirada en la de su semejante.

“Lo que importa es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Es ella, o el amor o miedo que inspira en el héroe, o la atracción que él siente hacia ella, la que le hace actuar en el sentido en que lo hace. En sí misma, la mujer no tiene la menor importancia”⁶⁸¹.

El atractivo del héroe masculino, por el contrario, no sería según Mulvey, el de ser un objeto erótico para la mirada, sino el de ser el más perfecto y completo ego ideal en el momento del reconocimiento frente al espejo. Mulvey somete a análisis películas de Sternberg y Hitchcock. Este último ubica la mirada del espectador en el héroe masculino y en ocasiones el propio tema de la película es su fascinación por una imagen a través del erotismo escoptofílico. En *Vértigo*, por ejemplo, la mirada está en el centro de la intriga, oscilando entre el voyeurismo y la fascinación fetichista. La hábil utilización de Hitchcock de los procesos de identificación y el libre uso de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino sitúa al espectador en la posición del héroe sujeto al orden simbólico. La mujer aparece del lado equivocado y sobre ella se ejerce la mirada sádica y voyeurística. El argumento cinematográfico retorna al *background* psicoanalítico en la medida en que la mujer como representación significa castración, estalla en el mundo de la ilusión fílmica como un fetiche intruso provocando un peligro constante, induciendo mecanismos voyeurísticos o fetichistas para burlar su amenaza hasta que es finalmente castigada.

681 MULVEY, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones.

4.2.4.-6. El simulacro victimista

Algunas representaciones de mujeres artistas parecen jugar con la incertidumbre acerca de los roles femeninos pasivos asumidos tradicionalmente por el arte y el cine, de modo que los presentan como simulacros o “falsos objetos”, con cierta ironía. Son mujeres que se presentan como presumibles futuras víctimas, que invitan a su contemplación voyeurista instando al placer sádico del espectador. Sin embargo, a diferencia de las anteriores -que habían sido históricamente creadas como objetos narcisistas para ser contempladas y después castigadas- estas artistas entre las que podemos citar a Cindy Sherman o Alex Prager juegan a simular estos roles con una intencionalidad crítica y subversiva. Vemos que estas mujeres seductoras en apuros se burlan de la mirada masculina: se produce así una distancia frente a lo siniestro que vira hacia la ironía.



Cindy Sherman. *Untitled Film Still (Fotograma sin título) # 3*. 1977

En esta fotografía de Cindy Sherman de la serie “Film Stills”, la figura se representa como una presumible futura víctima, y los recursos expresivos de la imagen son los responsables de tal efecto. En la mayoría de las imágenes de esta serie las miradas son temerosas, no deparan en el espectador en señal de su ingenuidad. Aquí se aprecia una escena doméstica donde vemos a la figura frente a una encimera, con diversos objetos de cocina. La imagen representa la escena desde un ángulo muy próximo a ella, de modo que la figura no cabe entera en la imagen, se recorta en su parte superior. La expresión de la mujer repara en algo que escapa a través de su mirada por el vértice superior derecho de la imagen. Nuevamente la incertidumbre se concentra en el *espacio off*. Su brazo, forzado, se apoya en una extraña posición que enfatiza la verticalidad de la figura. Pero aparece un elemento compositivo que

destaca en la imagen. Parece el asa de una cacerola que, a modo de cuchillo, se sitúa en primer plano, por eso quizá desdibujado con menor nitidez. Conformar una gruesa línea oblicua y oscura en dirección a la mujer. La mirada de la figura, sin embargo, no repara en dicho elemento, ni en nuestra presencia, lo que nos transmite desconocimiento o cierta ingenuidad. Teniendo en cuenta la proximidad de nuestra perspectiva, podíamos situarnos en el escondite de un presunto agresor o quizá ser testigos de una presunta futura agresión. Parece burlarse de la mirada voyeurista que Mulvey analiza en el cine.



Alex Prager. Serie *The Big Valley, Annie*. 2008



Alex Prager. Serie *Polyester, Julie*. 2007

En ninguna de las dos imágenes de Alex Prager sabemos de qué huyen estas mujeres, y esa imposibilidad acentúa el suspense. La estética de cromatismo apastelado y las mujeres en actitud temerosa nos remiten a la cinematografía de Alfred Hitchcock y a las mujeres que Cindy Sherman reinterpretó críticamente en la citada serie "Film Stills". Lo que en mayor medida nos induce a sospechar algo temible pero oculto es su indumentaria anticuada y poco apropiada para esas escenografías, acompañadas de las expresiones faciales temerosas (en la primera) y las actitudes corporales en la segunda, en aparente huida. En esta segunda, el rostro oscurecido enfatiza el componente amenazante. En ambos casos aparecen unas aves en el cielo, en la dirección en la que dirigen sus miradas, pudiendo recordarnos a la película "*Los pájaros*".

En la siguiente fotografía de la misma autora, el punto de vista de la escena sitúa al espectador en algún lugar de la escena y en cierta relación con el personaje. El punto de vista oblicuo nos sitúa ligeramente por detrás de ella, lo que puede connotar cierta ocultación. En esta imagen, la escenografía es importante: vemos a una mujer en una cabina telefónica a media distancia respecto a nuestra posición, el primer plano queda vacío. Por otro lado, es la vacuidad del escenario la que nos insta a sospechar que algo extraño acontece pero no podemos verlo, sólo presentir en el estatismo de la imagen que algo siniestro está latente. ¿Por qué está sola? ¿Desde donde está tomada la imagen? Nos recuerda nuevamente a las películas de atmósfera opresiva como las de Hitchcock, incluso en la estética de los años 50-60, en las que una mujer es perseguida por algún individuo. La toma de imagen sitúa al espectador ladeado, un poco de

espaldas. De manera inconsciente tendemos quizá a identificarnos con un espía o voyeur, y podemos intuir que quizá la figura femenina se encuentre en peligro. Por otro lado, la luz incide de un modo enigmático y artificioso, focalizado en la parte inferior de la figura. No se trata de la sombra provocada por el techo de la cabina, pues esa misma cabina aparece oscurecida también en su parte superior. La tonalidad anaranjada insinúa una luz de atardecer, que implica la llegada de la noche y la posibilidad de que pueda desencadenarse algún acontecimiento funesto, así como la llegada de episodios sobrenaturales, como sucede en la literatura gótica de fantasmas.

Podemos deducir que somos intencionadamente ubicados en la posición del sujeto voyeur, con una intencionalidad presuntamente crítica o satírica. En la fotografía de Cindy Sherman de la página siguiente, es la mirada del personaje el principal conductor de la incertidumbre. Esta imagen nos permite analizar, por un lado, el poder sugestivo de la mirada en la incertidumbre narrativa. Por otro lado, dicha mirada es vehículo de interacción entre el personaje y el espectador en relación al saber de los hechos, que determina el concepto de incertidumbre narrativa. Creemos que estas imágenes, además, pueden sintetizar las ideas más significativas abordadas en torno a la incertidumbre narrativa.



Alex Prager. *Despair Film Still*. 2010.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 66*. 1980

El personaje de la misma fotografía irrumpe verticalmente en mitad de la imagen subvirtiendo la horizontalidad del paisaje urbano azulado: una especie de telón donde apreciamos, desdibujada, una carretera de diversos carriles. Dicho fondo subraya la presencia del personaje -enigmáticamente iluminado de izquierda a derecha- puesto que el punto de fuga de la carretera converge en la figura y coincide con el centro de la imagen. La tonalidad de la fotografía de aspecto envejecido y la indumentaria de la figura nos retrotraen a un pasado hipotético, permitiéndonos conjeturar –quizá inconscientemente- ciertas asociaciones como el cine negro de los años 50 o el suspense de las citadas películas de Hitchcock. La imagen congela un momento en el que la chica, enfundada en un cálido abrigo marrón –que contrasta con el fondo azul- se dispone a cruzar la vía llevando consigo una bicicleta, dato que nos revela únicamente el manillar en el margen inferior de la imagen. Volvamos ahora al dato que anunciábamos importante: la mirada de la chica se dirige en dirección opuesta a la que toma su cuerpo. Dicha contradicción nos revela que se aleja de aquello a lo que mira, por lo tanto, no se establece un vínculo de tono positivo con dicha zona, sino que más bien parece huir de ella. Mira de reojo, al parecer recelosamente, quizá con cierta repulsa mezclada de inquietud. Podemos apreciar cómo mira en la dirección de donde proviene la luz, lo que le confiere a ésta (la luz) un valor narrativo: actúa como un elemento activo en la escena. La mirada del espectador se detiene -posiblemente intrigada- en la mirada del personaje, no pudiendo desvelar a dónde mira ni qué está ocurriendo en la escena. Lo único que parece percibirse es una sensación de incertidumbre próxima al suspense que anticipa una sospecha en clave siniestra.

La relación de incertidumbre entre el público espectador y la figura no se agota con no saber lo que ocurre. El público también es conocedor de un dato que se escapa al saber del personaje. Y dicho dato tiene que ver, precisamente, con el encuadre o punto de vista de la escena. Si se ha contemplado la imagen con la suficiente atención, se comprobará que el dinamismo que desdibuja el fondo no es un elemento carente de significación. Tampoco que los contornos del rectángulo aparezcan más oscurecidos. Tampoco es un dato anecdótico que la figura no mire directamente al espectador. Podemos deducir que esta fotografía coincide con la estética que podría tener una foto capturada por un espía: alguien que ha tomado la foto quizá a través de una lente o prismático sin querer ser visto, de ahí la poca nitidez de la escena y que la chica ignore la presencia del espectador. Por lo tanto, podemos deducir que si la chica conoce algo que el espectador (o nosotros) no podemos ver, nosotros observamos a la chica sin que ella sepa que es vista. Quizá, en conclusión, sea posible que entre ella y nosotros haya un vínculo más íntimo que el simple encuentro fortuito en la imagen: quizá aquello que persigue con su mirada sea nuestra posición -o la posición de la cámara-, sin que nosotros lo hayamos sabido.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 71. 1980*

La fotografía sobre estas líneas pertenece a la misma serie "Film Stills". Al igual que la imagen anterior, nos encontramos frente a un personaje en primer plano, incrustado sobre un fondo decolorado de casas, casi carente de saturación aunque de predominio gris azulado. Como antes, la luz tiene un carácter enigmático -por su tonalidad cálida y su intensidad-, que parece corresponder a un foco de luz artificial. Incide en la figura, pero no coincide con el fondo. Observamos que la figura aparece con mayor nitidez que el fondo y ostenta una mayor

saturación cromática. Esta incongruencia es susceptible de generar una sensación de artificiosidad: se insinúa una paradoja entre ser fotografiada desprevenida o “infraganti” – como en la imagen anterior- o simularlo a través de una escenificación, donde la figura posara ante un telón. De hecho, la expresión corporal del personaje con la mirada intrigada y el gesto inquieto de los brazos con las manos llevadas al cuerpo puede resultar extraña y, quizá, sobreactuada. La incertidumbre se concentra entonces no sólo en lo que se oculta a nuestro saber (a dónde mira la figura), sino en la duda sobre si el gesto del personaje y su sensación de inquietud es “real” o si se trata de una simulación. En este segundo caso implicaría que conoce nuestra presencia como espectadores y nos desafía jugando a que creamos que ignora nuestra presencia. Finalmente, sería cómplice del artificio de la representación provocando nuestra incertidumbre intelectual sobre la veracidad de lo presentado o la ficción (simulacro) de lo representado.

4.2.-5. VARIABLES TEMÁTICAS

A continuación vamos a abordar el último apartado de este capítulo, referido a las temáticas de lo siniestro específicamente femeninas que hemos podido determinar, para lo que ha sido necesario elaborar la siguiente síntesis de contenidos, partiendo de los temas fundamentales de lo siniestro para ver cuáles han sido las claves temáticas que han ido después ligadas a la representación de la feminidad.

Retrocediendo a lo siniestro, recordamos cómo desestabiliza al sujeto al cuestionar tres esferas fundamentales -la *identidad*, la *realidad* y el *futuro*-, trazando un límite o umbral de incertidumbre en cada una de ellas: entre el *yo* y *el otro*; *lo real* y *lo fantástico*; *el azar* y *el destino*.

- ***Identidad:* YO – OTRO**
- ***Realidad:* REAL – FANTÁSTICO**
- ***Futuro:* AZAR - DESTINO**

Planteábamos al inicio las incertidumbres que derivan de las tres esferas mediante las siguientes preguntas:

Incertidumbre del yo: *¿Quién soy?; ¿Cómo me relaciono con mi propio yo (yo-ello-Superyó) y con los Otros?* La parte inconsciente (el Ello) se proyecta en el Otro.

Incertidumbre de lo real: *¿Qué es real?; ¿Cómo me relaciono con la realidad? ¿Qué es real desde el filtro de la percepción?*

Incertidumbre del futuro: *¿Qué me depara el futuro?; ¿Por qué estamos aquí y a dónde vamos?* Se trataría del sentido de la vida y el por qué de la muerte: *¿la vida es un azar o existe el destino?* “La biología aún no ha logrado determinar si la muerte es el destino ineludible de todo ser viviente o si sólo es un azar constante, pero quizá evitable, en la vida misma”⁶⁸².

Hemos podido deducir también que lo siniestro se construye sobre tres bloques conceptuales psicológicos:

LA REPRESIÓN: la censura individual y colectiva

Cuando se produce una pugna ambivalente entre los instintos (Ello) y la ética (Yo- Superyó)

LA SUPERSTICIÓN: los temores primitivos

Cuando el comparecimiento de ciertos temores ancestrales desafía a la razón escéptica

LA ENAJENACIÓN: la vacilación perceptiva

Cuando la vacilación de la percepción provoca ilusión de enajenación

Por lo tanto, y para aclarar el esquema mostrado, detrás de lo siniestro estarían los deseos censurados (la represión) y los temores esotéricos a las fuerzas sobrenaturales que escapan a la razón (la superstición): lo incomprensible, lo que genera incertidumbre como la muerte, o el temor por la dominación por otro poder; igualmente, el temor a un poder desconocido que habita en el propio sujeto, que pudiera tratarse nuevamente de sus instintos ocultos o bien de la pérdida del control a través de la presunción de enajenación. En definitiva, puede percibirse la impresión de lo siniestro cuando un deseo reprimido, un temor supersticioso o una ilusión de enajenación comparecen en lo real provocando la amenaza de descontrol. Ante dicha amenaza se experimentaría simultáneamente incertidumbre intelectual y ambivalencia afectiva.

682 FREUD, S., *Totem y tabú*. (1912-3). En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva. LXXXIV. p. 2498.

En el capítulo 2 hemos expuesto cómo en lo siniestro intervienen las citadas tres esferas temáticas según la relación del individuo con su persona y con el mundo. Lo siniestro aparece ante la relación del *yo* y el *Otro*, ante la percepción de lo *Real* y la duda de que sea fantástico y, por último, ante la incertidumbre entre el azar del futuro o la inexorabilidad del destino prescrito.

Los diversos temas y motivos siniestros pueden ordenarse en base a este sistema de relaciones, según si atañen a la *identidad*, a la *realidad*, o al *futuro*: relaciones con el *Yo* y el *Otro*, con *lo real* o *lo fantástico*, con *el futuro azaroso* o *la predestinación*. Por ejemplo, y en primer lugar, en relación a la ambigüedad entre el *Yo* y el *Otro*, extraíamos tres motivos que han sustentado con frecuencia esta duda en el dominio del imaginario artístico: el *monstruo*, el *doble* y la *mujer*. En los tres casos, las figuras comportan una extrañeza con respecto al *Yo sujeto*, por la que se diferencian y pasan a concebirse como *Otro*, extraño, pero familiar en tanto reverso del *Yo*, o proyección de su *Ello* inconsciente. Las relaciones del *Yo* con esas figuraciones de la Otredad implican ambivalencia afectiva (deseo y temor) como consecuencia de una pugna irresuelta entre (*Ello-Yo-Superyó*): dominancia y dominación. Por lo tanto, podemos decir que en la relación del *Yo* con el *Otro* se produce ambigüedad (en el poder): no se sabe realmente quién lo ejerce, pero detrás de lo siniestro casi siempre hay un poder oculto que amenaza con un descontrol. El temor al descontrol puede producir deseo, de ahí ambivalencia como antesala de lo morboso, pues dicha amenaza se experimentaría bañada de deseo. No saber quién domina a quién puede producir asimismo incertidumbre en el saber.

En segundo lugar, la duda de *lo real* o *lo fantástico* puede considerarse causa fundamental de los motivos o temas siniestros que derivan del conflicto entre *razón-realidad / percepción-fantasía / superstición-creencia primitiva*. La extrañeza y la artificiosidad son las causas fundamentales que generan la presunción o sospecha de *lo fantástico*, que puede deberse a tres causas: la vigencia de la *superstición* (para Todorov explicación sobrenatural), la *enajenación* (explicación racional) o, por el contrario, la sospecha de la *simulación* o *el artificio* de lo real. Ante esta amenaza de indistinción entre *lo fantástico* o *lo real* puede responsabilizarse a la superstición (en tanto que lo fantástico existiría detrás de lo real); a la enajenación -si se trata de la imposibilidad de la mente de diferenciar lo real de lo fantaseado-, o puede responsabilizarse a la artificiosidad, en tanto que lo que se presenta como aparente realidad no sería sino un artificio, una simulación engañosa fabricada por algo o alguien. Si esta fuerza pareciera sobrenatural, entonces podríamos remitirnos nuevamente a la superstición. Si se tratara de algo oculto, pero humano, entonces podríamos referirnos al carácter siniestro del simulacro. Resumiendo, ante la incertidumbre frente a lo fantástico se podría tener la siniestra impresión de haber perdido la razón -o ciertas facultades perceptivas-, la impresión de que la realidad esconde un mundo sobrenatural y desconocido; o, por último, que se presenta disfrazada o simulada y que confabula con una fuerza desconocida más poderosa que la controla. Lo que parecería diferenciarlos es que en el primero la duda se debe al *sujeto* -a su

percepción ilusoria-, mientras que en los siguientes se debe al *objeto* que lo despierta –a sus cualidades desconocidas- y a las fuerzas sobrenaturales que lo regirían.

En tercer lugar, en la impresión de lo siniestro interviene de forma determinante la presunción o sospecha de un destino impuesto, prescrito, inexorable, del que no se puede escapar. El tema del destino encierra también el temor a la muerte porque sabemos que vamos a morir, pero no sabemos cuándo. Por una parte, a veces nos gustaría saber cuándo vamos a morir y otras no. Por otra parte, pensar que nuestro final pueda estar ya escrito nos inquieta y a la vez parece que nos exime de la incertidumbre y de la responsabilidad de luchar para evitarlo. El encuentro con ciertos personajes, escenarios y situaciones puede provocar la sensación de que una fuerza mayor nos controla y, como consecuencia, estaríamos abocados a un destino prescrito y fatal.

La impresión de lo siniestro contradice el concepto de azar de modo que las figuras y los hechos están conectados entre sí por una fuerza superior: la *causalidad* (contraria a la casualidad) que sólo al intuirse se experimenta de forma siniestra. Como ejemplo, una imagen en la que un personaje cae al vacío de un abismo no sería siniestra porque, aunque la caída sea inexorable, no hay presunción ni incertidumbre. La sospecha de la fatalidad de un destino ha de ser sólo sugerida, nunca desvelada. Por ejemplo, la repetición de *el Arenero* en el cuento de Hoffmann se presume como señal siniestra del destino, pero se produce sutilmente, mezclada con la duda de que se pudiera tratar de una impresión o manía persecutoria. Casi siempre habrá de intervenir cierta duda o incertidumbre que nos conduzca a dudar sobre la percepción, ya que la amenaza sería, en todo caso, subjetiva. Por ello, cada dato de la imagen es importante porque interviene, con sutileza, en la inducción de determinadas sensaciones.



Rodney Smith. *Two Women in black*. 1992

Como ejemplo de una imagen que puede sugerir la impresión siniestra de destino, podría servir la siguiente: en ella aparecen dos figuras igualmente vestidas, una en primer plano de perfil, otra más alejada ocupando el centro de la imagen, donde convergen las líneas provocando impresión de profundidad. La idéntica indumentaria –negra y elegante, con sombrero- y las posiciones alejadas pueden sugerir que se trata de dos figuras o, por el contrario, que se trate de la repetición de una misma figura capturada simultáneamente en dos instantes diferenciados, de manera que se marcaría una linealidad narrativa: la primera se detiene a mirarnos. La segunda, alejada, se presenta de espaldas señalando el futuro hacia dónde se dirige. Si la primera se dirige a nosotros, avanzando después hacia la zona de profundidad, puede parecer una suerte de invitación a seguirla, lo cual puede sugerir cierta impresión de destino ineludible: observamos como lo repetitivo –en este caso las mujeres- escapa del azar. Lo mecánico y reiterativo supondría que todo actúa regido por un motor inexorable.

Es necesario diferenciar la incertidumbre intelectual -lo paradójico que desafía a la razón y no saber qué hay más allá de lo conocido- de la fatalidad del destino, que es la sensación de algo inexorable cuya causa y su fin último se desconocen, pero se presiente que es la muerte o algo negativo. Como se ha dicho, la muerte es el enigma irresuelto: produce incertidumbre no saber cuándo ni cómo se va a producir, y angustia saber que es inexorable. La muerte provoca incertidumbre intelectual y también ambivalencia afectiva si se considera la teoría de *la pulsión de muerte* como un estado de neutralidad o nirvana. Produciría la impresión de lo siniestro la sensación de que es inminente cuando se desconoce su causa.

Podemos deducir que las tres relaciones de lo siniestro (con el *Otro(s)*; con *lo fantástico* y con *el destino*) implican un poder o control oculto y la presunción del descontrol del sujeto: descontrol en el querer por la sensación de ambivalencia -temor y deseo: deseo peligroso-; descontrol en el saber, que se debe a la incertidumbre intelectual –donde interviene también la curiosidad (querer mirar) y también el descontrol en el poder, porque la indeterminación de la amenaza y la presunción de que puedan realizarse ciertos temores supersticiosos nos sitúa en un estado de indefensión: la percepción vacila y la razón se suspende, luego perdemos el control. Se puede producir también en el deber un conflicto ético entre lo que sentimos y lo que deberíamos sentir.

Las figuras, elementos, escenas y situaciones proclives a despertar el sentimiento de lo siniestro compartirán las cualidades que caracterizan a lo siniestro del capítulo 2 (*secreto, extraño, inexorable e hipnótico*) que serán susceptibles de despertar alguno de los temores supersticiosos que subyacen a lo siniestro, produciendo *incertidumbre* – en el saber-, *extrañeza* -implica saber y querer-, *ambivalencia* – en el querer: desear y repeler-, e *impotencia* –relativa al poder-.

Para mantener una coherencia lógica y metodológica, vamos a recordar cuáles son aquellos temores supersticiosos fundamentales en los que se funda lo siniestro. Veremos cómo estos

temores pueden producir distintas figuras siniestras cuando atañen a cada una de las esferas anteriores *Yo-Otro*, *Real-Fantástico*, *Azar-Destino*.

El inventario temático de motivos siniestros los enumeraba Freud de la siguiente manera: - Enmascaramiento; Dobles; -Autómatas; -Amputaciones; - Repetición de lo semejante o *enterno retorno*; -*Dejavú*; -Vacilación entre la fantasía y la realidad; - Omnipotencia de pensamiento; - Incertidumbre ante la muerte.

Estos temas se relacionan con las tres esferas *Yo-Otro*, *Real-Fantástico*, *Azar-Destino* pero no implica que cada tema se corresponda con una de dichas esferas. En algunos casos habrá una esfera que prevalezca, pero en otros casos podrán verse afectadas dos o las tres esferas. Por ejemplo, en los autómatas se puede dar el temor al *Otro* desconocido, la incertidumbre por no saber si es real o falso, y el temor a que se vincule al autómata con un muerto viviente, que nos conduzca a ella. Por otra parte, el temor supersticioso que despierta lo siniestro puede activarse a través de tres causas fundamentales, vinculadas a figuras:

- **LOS ESTADOS DE AUSENCIA**
- **LAS RELACIONES DE MAGIA SIMPÁTICA**
- **LA TRANSGURACIÓN O APARIENCIA PLURIFORME**

LOS ESTADOS DE AUSENCIA

Nos referimos a la separación alma-cuerpo y a la transitabilidad de las almas en estado de ausencia. Los primitivos creían que las personas contenían almas que podían abandonar su residencia, siendo independientes de los cuerpos. La vida inmaterial fue conceptuada de forma ambivalente, creyéndose que esas almas podían proteger o revelarse contra los vivos. Pero ¿cómo llegaron los hombres primitivos a esta concepción dualista en la que reposa el sistema animista? En palabras de Freud, se supone que fue “por la observación de los fenómenos del reposo con el sueño y la muerte; y por el esfuerzo de explicar tales estados, *tan familiares a todo individuo*”. De esta razón se explica el temor a los estados de aparente supresión de la conciencia como el sueño, la muerte y lo espectral, los estados de ausencia, congelación hipnótica y demencia. En lo siniestro se produce una relación de reversibilidad: no es lo mismo pero está relacionado el temor a morir, con el temor al muerto; el temor a ser hipnotizado, con el temor por las figuras de apariencia hipnotizada –hipnótica-; el temor a estar soñando, con el temor al soñante (sonámbulo); el temor a quedar en estado de congelación-vegetativo-, con el temor a una figura en tal estado. Quizá por la relación de la

magia simpática -de la fuerza entre dos entes diferenciados-, puede producirse el temor a que dichas figuras nos “contagien” su situación, posiblemente al contacto visual. Se creía que Medusa convertía en piedra a aquellos que la miraran. En origen se temía que el muerto pudiera arrastrar a la muerte. De hecho, la representación de la muerte suele ser una calavera. Antaño se evitaba todo contacto físico con el muerto, con sus objetos y con las personas cercanas a él. Igualmente quizá pudiera creerse que la mirada del loco fuese vehículo de contagio de su locura.

Retomando el concepto de ausencia, el carácter siniestro de la vacuidad puede tener que ver no sólo con la soledad sino con la duda de la presunta transitabilidad de las almas a un “no existir”. El vacío espacial podría ser una falsa ausencia y estar cargado de presencias invisibles. La congelación (de una persona, de una escena) es la presencia que sugiere una ausencia, la sensación de que detrás de lo presente está el vacío o la eternidad de la nada infinita; y que detrás de esa inmovilidad se oculta un motor inexorable. Por lo tanto, la vacuidad sería la ausencia que puede sugerir una presencia invisible. La congelación sería la presencia visible que puede sugerir una ausencia. Dicha ausencia podría ocultar un automatismo incontrolado, regido por una fuerza ingobernable.

LAS RELACIONES DE MAGIA SIMPÁTICA

Nos referimos a la creencia animista por la cual los objetos y las personas se relacionan entre sí por una fuerza oculta a pesar de la distancia. J. Frazer en “La rama dorada”⁶⁸³ distingue la *magia homeopática* donde “lo semejante produce lo semejante” de la *magia contaminante* “lo que algún día estuvo unido, tiene relación entre sí” [que justifica también los conceptos de *el aura* y *el fetichismo*]. Sobre esta lógica podría incluirse el carácter siniestro de la *omnipotencia de pensamiento*: la conversión de un pensamiento en un acto; quizá de ahí el temor por una mirada determinada, puesto que si la mirada denota un pensamiento puede percibirse como antesala de una acción que podría llegar a producirse.

LA TRANSFIGURACIÓN O APARIENCIA PLURIFORME

Se trata de la creencia por la cual el cuerpo puede adquirir otra forma o apariencia, transfigurarse, o manifestarse en forma de otros objetos o figuras. La mitología, la religión y los cuentos contienen multitud de referencias a la conversión física. Una de las creencias mágicas más extendidas ha consistido de hecho en el intento de conferir a un ser otra apariencia, incluso

683 FRAZER, J. G. (1965). *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. (5 ed.) México: Fondo de Cultura Económica.

como castigo. Como ejemplos emblemáticos, los súcubos y los íncubos eran demonios que adquirirían la apariencia humana de mujeres y hombres deseables para seducir a sus víctimas. La transfiguración podía ser un poder por el que beneficiarse o un cruel castigo. En general, en la mitología existen muchos seres castigados a la forma animal y en los cuentos populares abundan referencias a esta conversión entre los que podría citarse “El príncipe rana” aunque la lista de ellos podría ser muy extensa. Las brujas también suelen adquirir forma animal, así como los vampiros, que nacerían de los murciélagos, o los hombres lobo. Existiría, por un lado, el deseo de transfigurarse para engañar, seducir etc. como hace la madrastra de Blancanieves y, por extensión, el temor a esos seres; pero, por otra parte, existe también el miedo a convertirte en uno de ellos. En este segundo caso, no tememos convertirnos en caballos, aves, lobos, etc. que incluso pudiéramos desear, sino en sapos, insectos, ratones etc. como le sucede al personaje de Kafka Gregorio Samsa en su *Metamorfosis*, que se despierta un día convertido en insecto. Esta creencia en la transfiguración se relacionaría con la omnipresencia porque, si algo puede cambiar su forma, también podría, quizá, manifestarse en varios lugares a la vez. Por otro lado, la transfiguración justificaría la presunción de lo siniestro bajo la apariencia de lo inofensivo o bello, de modo que las figuras de aparente tono positivo podrían tornarse sospechosas. En definitiva, las cosas o las figuras podrían no ser lo que parecen: la artificiosidad es una de las causas fundamentales de lo siniestro.

Habiendo sintetizado las claves temáticas de lo siniestro, pensamos que deberíamos hallar una forma de estructurar dichos contenidos en su relación con la feminidad, de acuerdo a su representación siniestra. Es decir, buscamos organizar un mapa de contenidos y claves temáticas específicas de lo siniestro femenino. Recordamos que en el capítulo 3 habíamos establecido una clasificación de figuras de la misoginia y de figuras siniestras del entorno familiar. Agrupábamos bajo el término “Figuras de la misoginia” una clasificación temática de tipologías femeninas que han despertado históricamente un deseo ambivalente en la imaginación masculina que implica atracción y espanto: ilusión soñada de dominarlas y temor a perder el control. Entre ellas, algunas podrían adquirir la función de *objeto* (o sujeto paciente) cuando parecen permitir, por su aparente falta de vitalidad, ser fácilmente dominadas. Podríamos citar *autómatas*, *muertas fantasmagóricas*, *locas o dementes* etc. Lo siniestro de estas figuras se concentra en que esa promesa de dominación puede ser sólo aparente: en tal caso podrían ser falsos objetos y ocultar un poder en su estado de ausencia, pudiendo infundir espanto ante dicha sospecha, como la que ya vaticinó E. Jentsch ante las muñecas que parecieran cobrar vida repentinamente. En ocasiones esa pasividad puede dar lugar a una connotación victimista que lo siniestro pondría paradójicamente en duda, a través de rasgos sospechosamente monstruosos que pueden sugerir un rol antitético como agresoras. Como ejemplo de dicha monstruosidad victimista que se revela citábamos las muñecas de Hans Bellmer inspiradas en el personaje de *Olimpia*. Por oposición a esta funcionalidad pasiva, las figuras de la misoginia también podían funcionar como *sujetos* (sujetos agentes) con capacidad de acción y aparente iniciativa, pudiendo resultar temibles por

la ambivalencia que proyectan entre seducción y peligro, monstruosidad física o psíquica. Bajo este grupo incluimos las figuras-tipo como las *Diabólicas*, *las Femme Fatale*, *Monstruosas* – con capacidad de transfiguración en bellas mujeres- etc. Consideramos que estas funciones activas y pasivas son datos orientadores de la amenaza siniestra, pero no implica que se produzca una diferenciación estricta, ya que a menudo son ambigua y simultáneamente objetos y sujetos. Profundizar en estos aspectos requiere analizar las imágenes que configuran estas tipologías. Igualmente, esta clasificación es abierta porque en la mayoría de los casos intervienen conjuntamente cualidades de uno y otro tipo. Los diferenciamos por la necesidad de guiarnos por un orden metodológico. Como ejemplo, ni la fealdad (monstruosidad) ni la seducción (bellas atroces) son por sí solas causa suficiente de inquietud siniestra. Pero sí lo son si se combinan entre sí. Por ejemplo, puede inquietar la monstruosidad (fealdad) seductora y la ambigüedad entre belleza y monstruosidad (y perversidad).

A partir de todo lo expuesto, podríamos proceder a estructurar los tipos en base a distintas clasificaciones. Debe tenerse en cuenta que en las representaciones artísticas de lo siniestro femenino hemos detectado temáticas como: *la maternidad* (cierta subversión de la maternidad), *las dobles gemelas*, *la mujer y su doble espejular*, *su doble en forma de animal o muñeca*, *la mujer fatal con freak*, *la androginia*, *la animalidad*, *la transfiguración de mascarada femenina* o *la seducción monstruosa y/o enajenada*. Estas temáticas no aparecían en las clasificaciones anteriores (ni vinculadas a la misoginia ni al entorno familiar) aunque estén directamente relacionadas. Por lo tanto, hemos estructurado de una forma lógica los temas siniestros genéricos que tienden a feminizarse como el automatismo y la duplicación, con los citados específicamente femeninos. Consideramos que todos los temas y cualidades se relacionan, pero no existe una correspondencia bi-direccional. Las estructuras de relación son más complejas: por un lado, influyen las temáticas de lo siniestro; por otro, los personajes; y por último los factores psicológicos que están detrás. Como ejemplo, un tipo de personaje puede vincularse con varias líneas temáticas e involucrar diversos temores psicológicos.

4.2.5.-1. Automatismo

Si la humanidad ha demostrado a través de la mitología, la creación artística y literaria el deseo de crear vida artificial, también ha demostrado su afán de dominación sobre dichas criaturas. El deseo de control sobre la vida creada ha ido a menudo acompañada de temor ante su revelación. Lilith ya se había revelado ante su creador. Puede ser este uno de los antecedentes de la presuntamente temida rebelión de la feminidad de su rol pasivo y dominado.

La mitología y el arte, especialmente en el esplendor esotérico del romanticismo, han demostrado admiración por el mito del demiurgo o *Prometeo* y la creación de vida artificial. Ha sido en la literatura del Romanticismo donde se ha feminizado en mayor medida este deseo fascinado y espantoso hacia la rebelión de la dominación de lo inanimado. Las figuras siniestras

de apariencia autómata, que podemos reconocer en el imaginario artístico contemporáneo, parecen tener como antecedente o punto de partida las autómatas del siglo XVIII y XIX que, a la vez que fascinaban, causaban espanto. Se producía una atractiva familiaridad, enfatizada por su quietud permisiva y dominada, y a la vez se temía -por influjo de los temores supersticiosos- que pudieran cobrar vida y revelarse contra sus dueños o creadores.

El temor fascinado romántico se debió en gran medida al surgimiento de la modernización, que supuso un profundo temor ante el avance frenético de la industria y la ciencia. Esto condujo a que fueran cuestionados los límites de la capacidad humana, y así también los misterios de la propia mente. La amenaza de indistinción entre realidad o ilusión se fundía con la incertidumbre ante el nuevo siglo. El desafío de la ciencia y la modernización pareció favorecer ciertas fantasías como el sueño de la creación y la dominación de la vida artificial. El mito de Prometeo o la creación de la criatura artificial sería después uno de los temas predilectos del expresionismo alemán, llevados a la gran pantalla por directores como James Whale, Fritz Lang o F. W. Murnau, quienes dieron imagen personajes tan conocidos como el Doctor Caligari, o Frankenstein, el moderno Prometeo.

La inspiración gótica de Prometeo como creador queda indisolublemente unida a la alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación, que tiene su epítome en Pigmalión. Podemos reconocer en este mito el germen o la semilla de la creación posterior de mujeres autómatas. Esta leyenda delata la misoginia que subyace al afán de dominio sobre el género femenino pero también parece sugerir una presunta nostalgia o deseo masculino de gestar y dar a luz. El mito de Pigmalión narra la leyenda del Rey de Chipre que, desengañado del amor humano y de la naturaleza de la mujer, crea a base de materia inerte a la mujer ideal, que después cobra vida por intervención de Afrodita. La historia habla del amor obsesivo que dicha creación alimenta en su creador, y parece desvelar una alegoría de la obsesión del hombre por la perfección y la dominación. Esta historia ha impregnado el imaginario europeo especialmente desde el romanticismo con siniestras autómatas como *Olimpia* de “*El hombre de la arena*” de Hoffmann; “*Metrópolis*” de F. Lang; *Elena* de “*R.U.R.*” de Carel Kapeck; y películas posteriores como “*El Casanova*” de Fellini, “*Tamaño natural*” de Berlanga, o “*Blade Runner*” de Ridley Scott. La creación pigmaliónica de una mujer como doble mejorada de otra, que fascina y espanta, podemos encontrarla también en el personaje de *Haddaly* de la novela *La Eva Futura* de Villiers De l’Isle-Adam.

“En la literatura romántica de principios del siglo XIX, las figuras mecanizadas se convierten en dobles demoníacos del peligro y la muerte. Además, una vez codificadas como demoníacas, se las ubica dentro del género femenino. De esta manera, la ambivalencia social respecto de las máquinas- que vacila entre una dominación soñada y la ansiedad por perder el control- se enlaza con una ambivalencia psíquica, que vacila entre el deseo y el temor respecto de la mujer”⁶⁸⁴.

684 FOSTER, H., *Belleza compulsiva*. Op. cit. p. 221.

Como referente paradigmático de la mujer autómatas del romanticismo, podemos recordar el análisis que exponíamos en el capítulo 2 sobre *Olimpia*, la protagonista de “El hombre de la arena” de E.T.A. Hoffmann, con el fin de recoger las ideas fundamentales que subyacen a su carácter siniestro: Olimpia vive en el umbral entre el sueño y la pesadilla, en el limbo entre la sublimidad de lo ideal y el espanto de lo incontrolado. Puede considerarse como la encarnación siniestra de uno de los más destacados referentes de automatismo femenino, que parece tener sus raíces más hondas en la Galatea de Pigmalión. Freud sostenía que el retorno de lo reprimido en Nataniel se relaciona con la castración paterna y se manifestaba en las figuras del arenero y de Olimpia. El dominio de este complejo infantil quedaría expresado en su amor obsesivo hacia la muñeca. La Olimpia freudiana materializa entonces la escisión del complejo de Nataniel enfrentándosele después privada de ojos: recordamos cómo Freud relacionaba la castración con la pérdida de los ojos. Pero más allá de esta asociación con lo sexual, la figura de Olimpia ocupa un lugar destacado en la creación del efecto siniestro debido a su automatismo, que aún dentro de sí varios motivos: su imagen se presenta en el umbral de lo ilusorio, encarna la imaginación frustrada o el deseo irrealizable del protagonista; su evanescencia fantástica se enfatiza ante las ilusiones y mecanismos ópticos a través de los cuales Nataniel consigue divisarla. Por otra parte, su mirada inerte y enigmática; la anatomía rígida y fría; el movimiento mecánico; el desdoblamiento en Clara y, finalmente, la contrapartida a la pasividad de Olimpia se manifiesta primero en la niñera supersticiosa, mujer cuya acción, tal que una maldición, origina el avieso desenlace. La reiteración del arenero tiene su equivalente en el desdoblamiento de Clara y Olimpia como contrapartida a la niñera. Dichas repeticiones parecen concebirse como señales siniestras del destino de Nataniel.

Recordamos que Freud dilucida a través del estudio de Otto Rank que es precisamente el enigma que suscitan los estados inmóviles de reposo -con el sueño y la muerte- los que conducen a las civilizaciones primitivas a cuestionar la unicidad *alma-cuerpo*, deduciendo que son independientes y pueden transitar de un lugar a otro. Dicha creencia parece ambivalente puesto que si la transitabilidad de las almas es por un lado aliviadora -en tanto que perpetúa la vida más allá de la muerte- también puede tornarse siniestra: puede que revelándose en otro lugar, o bien escapando del cuerpo, como sugiere la figura de Olimpia con su mirada inerte. El umbral de lo inorgánico y lo inanimado produce en muchas ocasiones el efecto siniestro debido a la ambivalencia que suscita la inmovilidad: recordamos cómo la congelación puede experimentarse de manera hipnótica como vehículo de la pulsión de muerte. La repetición compulsiva -mediante el movimiento mecánico- produce un singular efecto siniestro, próximo al de las crisis epilépticas, tal y como vaticinaba Jentsch. Sin embargo, esta afección también resulta de una suerte de desplazamiento: de esta manera, la compulsión a la repetición se traduce en una siniestra congelación. Dicha inmovilidad parece contener la quiebra o captura del tiempo: parece un instante suspendido en el que podemos sentir que las leyes naturales, también las de espacio-tiempo, pueden verse desafiadas. Podemos temer lo que pueda suceder en dicho enigmático momento, y el poder que pudiera contener el estado de aparente

ausencia: estas figuras parecen ocultar disimuladamente -a modo de *velo ordenado*⁶⁸⁵- un poder siniestro que pudiera repentinamente salir a la luz, interrumpiendo drásticamente su quietud mediante la reiteración compulsiva de un movimiento mecánico incontrolado.



La belleza siniestra de Olimpia es marmórea y frígida, y estriba en ese punto sutil de unión entre lo animado y lo inanimado. Recogemos la cita de Trías que exponíamos también en el capítulo 2:

“Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce: esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo⁶⁸⁶.”

Deducimos que la potencialidad siniestra de las figuras inmóviles de apariencia automática se debe también a un vínculo profundo entre la congelación mecanizada y el erotismo que pudiera desprender por su condición debilitada –estática y pasiva- capaz de sugerir disponibilidad. Parece significativo, a este respecto, que sean sobre todo figuras femeninas quienes han personificado en mayor medida dicho automatismo. La influencia de la figura de Olimpia trasciende no sólo en los derroteros de la literatura fantástica hacia otros cyborgs de inquietante extrañeza, sino que ejerce una poderosa influencia en el surrealismo. Como ejemplos paradigmáticos de dicha repercusión exponíamos los maniqués de Man Ray (1890-1976) o las *Puppets* de Hans Bellmer (1902-1975).

La *feminización* del automatismo parece desvelar la condición de supeditación de ésta al varón, y la fascinación estética que se desprende del control que amenaza con descontrolarse. Es en este punto donde lo bello parece tornarse siniestro, de acuerdo con la tesis de Trías. La contemplación de la belleza se ha vinculado tradicionalmente desde la estética platónica con la quietud serena. La feminidad se ha asociado históricamente a la pasividad, tanto en su especificidad biológica -sexual- como extrapolada después a su conducta social: debía permanecer pasiva y acatar los dictados del varón. La pasividad femenina se transforma en clave siniestra en forma de automatismo o autómatas: más allá del romanticismo y de sus

685 Expresión empleada por Eugenio Trías para definir lo siniestro “(...) *velo ordenado a través del cual puede presentirse el caos*”. Op. Cit.

686 TRÍAS, E., *Lo bello y lo siniestro*. 2006, p. 46.

muñecas articuladas, se inmiscuye en el imaginario contemporáneo entre la ficción idealizada y la realidad de carne y hueso. Así podemos encontrar, a menudo, representaciones hieráticas e inmóviles de mujeres y niñas de aspecto amueñado que pueblan el imaginario contemporáneo, más allá del ámbito del arte, especialmente en la publicidad: mujeres modelo de cuerpos escuálidos y carentes de vitalidad o mujeres bellas y refinadas, perfectas esposas del hogar, tienden representarse con una perfección inanimada que termina resultando artificiosa. Los roles tradicionales pasivos de la feminidad se tornan enigmáticos a través de esas sospechosas congelaciones. Las niñas inmóviles de apariencia automática, y las mujeres bellas como perfectas esposas representadas en espacios domésticos, parecen volverse siniestras debido a su apariencia exánime, a la presunción de que su inmovilidad constituye un artificio, y ante la presumible rebelión que pudiera ocultarse en ellas. La ausencia de vitalidad se asocia a la ausencia de sentimientos, de modo que al carecer de empatía pueden tornarse frías, insensibles, incluso atroces en su aparente falta de sentimientos.

Este temor fascinado se inmiscuye en la actualidad en los márgenes de la familiaridad del escenario doméstico y cotidiano, de manera que el automatismo no se le atribuye tanto a su cualidad abyecta, monstruosa -propia del gótico-, como a su expresión hierática, robótica, carente de vitalidad. Se establece un paralelismo entre el desarrollo científico e industrial del XIX –que trajo en consecuencia autómatas como el de *Frankenstein*- con las posibilidades actuales de la biotecnología y la virtualidad, de modo que las representaciones de automatismo suelen ser expresadas en la contemporaneidad a través de una estética hiperreal de connotaciones futuristas, en contraposición a los engendros articulados y mecánicos del romanticismo. Se caracterizan por una apariencia familiar más real y nítida que la propia realidad. Estos personajes deshumanizados aparecen, a menudo, insertos en escenarios pulcros o vacíos, carentes de atmósfera, de colores fríos o apagados y claridad sobrenatural, que adjetivan su carencia emocional. No interactúan entre sí ni muestran ninguna señal de afectividad. El automatismo es un síntoma caracterizante de la sociedad actual, cada vez más individualizada: destaca la creciente falta de comunicación y contacto físico humano que las nuevas tecnologías están sustituyendo por relaciones virtuales. La virtualidad y la apariencia de hiperrealidad se prefiguran así como estéticas futuristas, que aluden a una civilización deshumanizada y robotizada.

Las figuras automáticas pueblan el imaginario que nos rodea, de manera que no podemos diferenciar lo real de lo simulado. Estas figuras automáticas nos muestran la imposibilidad de escudriñar lo real, al hilo de la tesis de Baudrillard. Confabulan con el simulacro de la representación y con el artificio de la estereotipación femenina pasiva, sugiriendo el siniestro abismo que provoca dicha incertidumbre. Además de constituir una de las representaciones fundamentales de la misoginia, el automatismo encarna uno de los paradigmas de lo siniestro femenino.

En las siguientes imágenes de automatismo femenino vemos qué recursos creativos son responsables en mayor medida de intensificar el carácter inmóvil y aparentemente autómatas de las figuras. La estética hiperreal se caracteriza por una pulcritud y nitidez sobrenaturales: rebasan la realidad pretendiendo perfeccionarla, hasta que la perfección es tan artificiosa como sospechosa. A menudo se caracterizan por un empleo cromático poco saturado, de acuerdo con la carencia de emotividad de las figuras. La iluminación tiende a ser clara y homogénea, evitando claroscuros que puedan connotar expresividad, ritmo o vitalidad. Las texturas aparecen limpias, lisas y libres de impurezas o ruidos texturales. Esta perfección en las superficies denota frialdad, artificiosidad: se alejan de lo orgánico y humano para insinuarse como una perfección tecnológica que denota una inquietante artificiosidad. Los fondos se caracterizan generalmente por ser planos y vacíos, carentes de elementos decorativos, como puede apreciarse en las imágenes de la página siguiente. Las figuras se representan centradas en la composición, contribuyendo a subrayar el equilibrio y la quietud de las fotografías. Si se representa más de una figura, la incomunicación entre ellas extraña en mayor medida la ya presentida ausencia de naturalidad. Esta falta de contacto y de ausencia empática señala también el síntoma citado de la sociedad individualizada, cada vez más virtual.

Observamos cómo en la fotografía de Noah Winkler destaca la boca-muñeca de ventrílocuo. En la de Loretta Lux, la mirada perdida. En la tercera imagen podemos subrayar el cromatismo apagado y poco saturado, que denota falta de vitalidad. También podemos hacer referencia a la media sonrisa y el detalle paradójico del osito, que en vez de provocar ternura, la niña lo ignora, al igual que la imagen de Vee Speers de la página siguiente. En ésta, destaca el gesto enfadado de la niña y su rígida postura, así como la intensa luminosidad y la carencia de color. En las fotografías de Loretta Lux donde aparecen dos niñas, lo paradójico son esos fríos y falsos abrazos o apoyo de la mano en el hombro. Las niñas ostentan caras inexpresivas y comprobamos que en ninguna de las imágenes se miran entre sí. En la última imagen de Loretta Lux, la mirada de la niña ignora al espectador, su expresión es seria y la indumentaria denota cierta rectitud. En la página siguiente, la primera imagen de la misma artista -y al parecer, la misma niña- en cambio, se confronta con el espectador, su postura es hierática, sus brazos cuelgan rígidos con ambas manos en la misma postura inmóvil. Destaca en esta el abigarramiento formal del vestido con la vacuidad del espacio.



Noah Winkler. *The Puppet Show*. 2009



Loretta Lux. *Dorothea*. 2006



Loretta Lux. *Girl with a Teddy Bear*. 2001



Loretta Lux. *Sasha and Ruby I*. 2008



Loretta Lux. *The Irish girls*. 2005



Loretta Lux. *Portrait of Antonia*. 2002



Loretta Lux. *Antonia*. 2006



Loretta Lux. *Ophelia*. 2005



Vee Speers. Serie *The Birthday Party*, *untitled (sin título)* # 12



Alex Prager. Serie *Polyester*, *Ellen*. 2007

En las imágenes de la página anterior se evidencia el hieratismo de las figuras, la ausencia de expresividad de sus rostros, con las miradas ausentes, salvo en la fotografía de Vee Speers donde apreciamos el gesto apretado de la boca y la mirada directa al espectador que denota cierto enfado. Arriba, la fotografía de la izquierda de Loretta Lux también dirige la mirada al frente. Sin embargo, las de derecha de ambas filas miran a un punto que escapa de los márgenes de las fotografías. Las figuras aparecen solas, contrastadas sobre fondos lisos, sin contexto o escenario concreto. No interactúan con otros personajes. Se caracterizan por la ausencia de ruido textural, aunque sí contrastan en ocasiones ciertas texturas con motivos gráficos frente a otras planas y artificiosas. En la fotografía de Vee Speers destaca la ausencia de saturación en la piel y en la indumentaria, que denota cierta hostilidad en la caracterización del personaje. En la última fotografía de Alex Prager, la niña ignora la bebida. Destaca el exagerado tamaño de su trenza, su mirada inexpresiva y su piel, que parece de maniquí.

En la fotografía de Erwin Olaf bajo estas líneas observamos una sólo aparente escena cotidiana: dos colegialas, con indumentaria de animadoras, detenidas y distanciadas entre sí en un escenario que parece tratarse de un gimnasio escolar. La incomunicación y el hieratismo de las figuras extrañan la imagen. La atmósfera se presenta misteriosa, en parte debido a la vacuidad y a la suavización de las texturas, pareciendo una pintura más que una fotografía. Destaca la mirada de la que se presenta más alejada, de ligero reojo, ¿Dirigida al espectador?. El carácter lúdico del baile de animadoras se torna hostil. No sabemos qué sucede pero la incomunicación y la distancia entre ellas provoca cierta incertidumbre narrativa susceptible de percibirse con inquietud.



Erwin Olaf. Serie *Rain, The Gym*. 2004

Autómatas del hogar



Erwin Olaf. Serie *Hope*, Portrait #1. 2005



Erwin Olaf. Serie *Grief*, Victoria Portrait. 2007



Erwin Olaf. Serie *Hope*, Portrait #3. 2005



Marcos López. *Jazmín*. Buenos Aires. 2008

En la página anterior, podemos apreciar una agrupación de cuatro mujeres que se retratan en escenarios domésticos, al parecer como amas de casa, o mujeres autómatas del hogar. Su aparente ausencia de vitalidad se representa a través de las miradas perdidas y las posturas hieráticas. Parecen mimetizarse con los fondos domésticos por el cromatismo uniforme y por su apariencia exánime, pareciendo ser retratadas como elementos del mobiliario. La estética anticuada, próxima a la década de los sesenta, parece evidenciar el estereotipo femenino doméstico, de modo que el aparente abatimiento de las figuras podría parecer relacionado con esa pasividad implícita en su rol como ama de la casa. Podemos ver que las miradas de las figuras parecen absortas y carentes de emociones a excepción de la mujer de la fotografía de la fila superior derecha, que mira directamente al espectador haciéndole partícipe de la escena. Las demás imágenes se caracterizan por cierta similitud compositiva: aparece en ellas junto a la verticalidad de la figura, un pequeño elemento. En ambas imágenes de la fila inferior se trata de una taza. Vemos sin embargo, como en la de la derecha el líquido aparece derramado, lo que atribuye a dicho aparente automatismo alguna acción en el pasado que puede percibirse con cierta intriga. La falta de interés de los personajes por algo que el espectador sí quisiera descifrar, nos sorprende. Se recurre, por tanto, a caracterizar al personaje por lo que no mira o atiende, por lo que no hace.

En las fotografías escenográficas de la página siguiente apreciamos cómo las figuras se muestran de espaldas al espectador, contemplando el vacío de sus salones de decoración actual, racionalista y fría, debido al predominio de líneas rectas y superficies lisas, así como a la amplitud de los espacios que sugieren cierta dominancia sobre las figuras. El empleo de color es homogéneo y de tonos marrones poco saturados, al igual que las figuras, que se convierten en parte del mobiliario. Ambas mujeres se detienen contemplando algo imperceptible, el vacío de una cortina o la superficie de un cristal. Aparecen elegantemente vestidas y peinadas, sin embargo no desempeñan ninguna acción, salvo, quizá, la espera. Sus posturas son rectas, hieráticas, rígidas. No sabemos si no reparan en la presencia del espectador o si lo ignoran deliberadamente.

En la imagen de la fila inferior, destaca la separación de planos por habitáculos, de modo que vemos a la figura más alejada, junto a una cama y sobre ella una maleta abierta, mirando hacia alguna parte que la pared del primer plano nos impide ver. Este detalle de ocultación extaña e inquieta la escena en mayor grado. Las mujeres del hogar, como perfectas amas de casa, vestidas y con el escenario recogido parecen en su inmovilidad sospechosas de un artificio que puede percibirse en clave siniestra, ante lo que puede ocultar dicha rectitud aparentemente represora.



Erwin Olaf. Serie *Grief*, *Irene*. 2007



Erwin Olaf. Serie *Grief*, *Victoria*. 2007

Más allá del arte, la pasividad femenina ha impregnado diversas composiciones fotográficas de moda publicitaria. A menudo, las mujeres son representadas como maniqués de apariencia autómatas, inmóviles. Los cuerpos, en su extrema delgadez, se representan en posturas que sugieren cierta desarticulación: caderas adelantadas y hombros encogidos, denotan falta de equilibrio y fortaleza: muñecas a punto de ser desarticuladas, como la *Olimpia* de Hoffmann. Las miradas se representan también ausentes, con expresiones inertes, acompañadas a menudo de facciones cadavéricas propias del canon femenino de delgadez acusada. Estas imágenes adquieren a menudo una estética inquietante, en ocasiones siniestra, y tras ellas subyace la imagen femenina no ya sólo cosificada –convertida en objeto de contemplación estética–, sino despojada de vida. Se convierte en un elemento de belleza inerte. Adquiere la misma vitalidad que las plantas y otros elementos escénicos junto a los que se representa. Su quietud de apariencia exánime da paso de lo bello a lo siniestro y desvela la misoginia que subyace tras ellas. En estas fotografías publicitarias de moda femenina se insinúa en ambas el automatismo de los cuerpos, que recuerdan a muñecas. A pesar de su aparente articulación, en ambos casos se da cierta invitación de contenido sexual: la primera adelanta su vientre.



Fotografía publicitaria I



Eugenio Recuenco. Fotografía publicitaria II.

El cuerpo de la figura en la fotografía de la izquierda se arquea conformando una curva desde las caderas, apoyándose contra la pared. Se ha caracterizado como una muñeca con la falda magenta, la tez pálida y el pelo anaranjado y abultado. Destaca la sombra de su cuerpo que se proyecta en la pared, y el gesto de indefensión de los brazos pegados a la pared. A pesar de su aparente dislocamiento, que parece llevar implícita disponibilidad de tipo sexual, su expresión no carece de vitalidad, sino que parece mirar inquisitivamente al espectador. Podemos deducir que dicho ofrecimiento se percibe en algún grado peligroso por dicha mirada. En la fotografía de Eugenio Recuenco, la mujer-autómata se sitúa frente a la puerta cuidadosamente vestida. Destaca el empleo cromático de tonos pastel que adjetivan la escena como una casa de muñecas. Podemos señalar que es destacable la insistencia con que la publicidad despoja de vida a los delgados cuerpos de las modelos, con miradas que tienden a parecer inertes.

4.2.5.-2. Muerte y victimismo

Adquiere un aura siniestra todo cuanto está relacionado con la muerte, los cadáveres, los espíritus y los espectros. Al respecto decía Freud:

“Difícilmente haya otro dominio en el cual nuestras ideas y nuestros sentimientos se han modificado tan poco desde los tiempos primitivos, como en el de nuestras relaciones con la muerte. Nuestro inconsciente sigue resistiéndose, hoy como antes, a asimilar la idea de nuestra propia mortalidad. [...] Aún es probable que mantenga su viejo sentido: el de que los muertos se tornan enemigos del sobreviviente y se proponen llevarlo consigo para estar acompañados en su nueva existencia”⁴⁶⁷.

Todo rechazo a lo relativo a los muertos -incluso a los viudos- pretende evitar la muerte en sí misma. Freud había citado a R. Kleinpaul, quien había llegado a la conclusión de que los muertos intentan atraer a los vivos con respecto a los cuales abrigan intenciones homicidas, de ahí su carácter ambivalente y el temor siniestro hacia el cuerpo inerte. El filósofo alemán Karl Rosenkraz (1805-1879) sostiene en *Estética de lo feo* (1853) que “la contradicción de que el muerto esté aún vivo constituye el horror del miedo a los espectros. La vida muerta en sí no es espectral: podemos velar imperturbables junto a un cadáver. Pero si un soplo de viento agitara el sudario o la luz oscilante desdibujara sus rasgos, la idea pura y simple de la vida en el muerto (...) tendría en sí algo de espectral”⁶⁸⁷.

Barthes señala en *La cámara lúcida* (1980) que el *punctum*, *pinchazo o herida* de la imagen capturada -fotografiada- resulta de su carácter espectral, congelado, que señala *esto va a haber sido* en un futuro, como antesala de lo que será muerte algún día, y en tanto que «recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye (...) una “doble” realidad». La fotografía también sirvió de vehículo para inmortalizar a los muertos: el fenómeno romántico, que se deleitaba ante visiones espantosas, se puso de relieve con el gusto victoriano por la fotografía *post mortem*. Dan Meinwald explicaba que “la fotografía post mortem es como la embalsamación, la preservación del cuerpo a la mirada del espectador”⁶⁸⁸.

Con anterioridad hemos citado las siguientes palabras de Walter Benjamin en torno a lo aurático, que nos permite vincular el *aura* con lo espectral: *Percibir el aura de un objeto que miramos significa otorgarle la habilidad de mirarnos a su vez*⁶⁸⁹. En el momento en que creemos que el muerto o su imagen, puede mirarnos, experimentamos la impresión de lo

687 ROSENKTRANZ J. K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.

688 MEINWALD, D., “Memento Mori, death in nineteenth century photography”, en PRAZ, M., “Sobre la belleza de lo horrendo” Op. cit., pp. 68 y 69

689 BENJAMIN, W. *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en Iluminaciones II, op.cit. Citado por Hal Foster en *Belleza Compulsiva*, p.310.

siniestro. Despierta una sensación semejante la mirada ausente de Olimpia: la creencia de que algo está vivo aunque en el fondo carezca de vida -como la muñeca- es tan siniestra como la creencia de que algo muerto pueda repentinamente cobrar vida. La contradicción por la que lo muerto sería todavía viviente constituye el horror del miedo a los espectros.

Pero, ¿qué tendrá, de tan fascinante, la imagen de un cadáver para que ni el arte ni el cine hayan podido prescindir de él a lo largo de toda su historia? Sea cual sea la respuesta, existe una esencial diferencia de género en la representación de la muerte. Simone de Bouveoir explica cómo en la mayor parte de las representaciones populares, la Muerte es mujer, y a las mujeres les corresponde llorar a los muertos, porque la muerte es obra suya⁶⁹⁰. Pilar Pedraza parte de esta observación para indagar en las representaciones de la muerte femenina en la literatura y en el cine⁶⁹¹. Y es que la relación entre mujer, muerte y erotismo ha sido uno de los grandes temas de la literatura y el arte. El cadáver femenino ha tendido a ser erotizado, de modo que su carácter siniestro se debe a su ambivalencia entre ser deseable por permisivo y temible por espectral. Dicha ambivalencia parece estar arraigada en el *tabú*. A decir de Freud, toda prohibición ha sido motivada primero por un deseo que permanece en el inconsciente. Dentro de todas las prohibiciones predominaban dos temas *tabú* fundamentales: las relaciones incestuosas y las relaciones con los muertos, de modo que el cuerpo muerto es objeto ambivalente. Por un lado, puede ser promesa de consentimiento -aunque a nivel consciente tal idea pueda producir repulsión- y por otro lado, produce temor el lado desconocido que habita el muerto porque aunque antes era familiar, la muerte lo ha vuelto extraño. El temor de la mujer fantasma proviene de su siniestra quietud y de la lógica espectral del *otro lado*. Sin embargo, este temor está teñido de deseo, de acuerdo a la ambivalencia que se desprende de estos tabúes secretamente enterrados. Todorov, en concordancia con las ideas de Penzoldt, reconoce en la necrofilia uno de los temas *tabú* que se ocultan en la literatura fantástica, y que puede reconocerse a través de la ambivalencia que suscitan las representaciones de muertas y mujeres vampiro. En resumen, cuando afecta a la mujer, la fascinación de la muerte se representa como ambivalente: se convierte en atractivo puesto que su belleza seductora implica consentimiento pero puede producir rechazo por su carácter mórbido.

En el Romanticismo la belleza se asociaba con la palidez tuberculosa y la *traviatta*, ocultando a menudo una esencia maligna, lo cual delataba la misoginia imperante. El arte prerrafaelista y simbolista demostró su fascinación por el erotismo fúnebre donde las muertas yacían como inquietantes objetos de deseo, envueltas en velos góticos. La modernidad y los cambios que se produjeron en el siglo XIX trajeron consigo una nueva dirección y esplendor en las representaciones de la misoginia, entre ellas “una novedosa delectación en el cadáver de la

690 BEAUVOIR, S. de (2011). *El segundo sexo*. (2 ed.) Madrid: Cátedra.

691 PEDRAZA, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

mujer joven y hermosa”⁶⁹². Pilar Pedraza estudia las representaciones de muertas espectrales eternamente deseadas y cita a la semióloga y estudiosa del psicoanálisis Elizabeth Bronfen, quien postula que las representaciones artísticas de la muerte son atractivas porque ocurren en terreno imaginario y porque el placer proviene de la confrontación con la muerte del Otro, en concreto de la Otridad femenina⁶⁹³.

En el apartado de las figuras espectrales de la misoginia diferenciábamos tres esferas estéticas en la representación de la muerte y la congelación del cuerpo femenino. Por un lado, lo sublime de la belleza efímera y el patetismo por el amor que la muerte vuelve irrealizable (romántico) bañado del deseo que el cuerpo inerte permitiría satisfacer. Por otro lado, lo siniestro del cuerpo inmóvil y su presunta rebelión, relacionado con su carácter espectral, así como el retorno de lo reprimido –la necrofilia- traducida en un sentimiento ambivalente entre fascinación y espanto. Por último, lo abyecto del cadáver en proceso de desintegración que limita lo siniestro con lo repulsivo. Considerando la influencia romántica del prerrafaelismo y el simbolismo y gracias al estudio de Julia Dómenech “*La Belleza pétrea, la belleza líquida*”⁶⁹⁴, podríamos diferenciar tres estados que destacan en la representación artística de la femineidad inmóvil o muerta: La representación de *la muerte onírica*, en el limbo entre el sueño y la muerte; la representación de *la muerte líquida* –belleza efímera que yace en las aguas- y la representación de *la muerte vaporosa* – espectral o fantasmagórica-.

La ambivalencia que suscita el cuerpo femenino inerte originaría una extensa imaginería literaria y pictórica de mujeres siniestras en el limbo entre la sublimidad del sueño y lo siniestro de la muerte: la muerte parece volver más deseable a los cuerpos femeninos, en los linderos del sueño. En el arte victoriano, ello se debió especialmente a la represión sexual imperante y a su doble moral, que derivaría en una fuerte fascinación por las féminas oníricas, en el umbral entre el sueño y la muerte, ambos recursos muy admirados especialmente entre los prerrafaelistas. Bram Dijkstra señala que el sueño actúa como metáfora de la virginidad en una sociedad en la que la pasividad femenina era vista como virtud dentro de los valores victorianos. “*Dormir, trae consigo un abandono físico y psíquico y ello se vio asociado a la vulnerabilidad sexual*”⁶⁹⁵. Como consecuencia, se demuestra a través de la pintura y la narrativa una morbosa atracción hacia la figura femenina dormida y difunta. Esta representación estaría íntimamente ligada a la figura de las durmientes de la narrativa popular como *Blancanieves* o *Bella Durmiente*. La imagen del sueño femenino desprendería una

692 PEDRAZA, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.

693 BRONFEN, E. (1993). *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.

694 DOMÉNECH, J. (2010). *La belleza pétrea y la belleza líquida. El sujeto femenino en la poesía y las artes victorianas*. Madrid: Fundamentos.

695 DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.

belleza sublime al insinuar cierto consentimiento y por lo tanto intensificación de sus atributos sexuales. A medio camino entre el deseo carnal y necrófilo, lo espectral y lo inmaterial se vuelve una promesa de deseo temible. Las siguientes fotografías se presentan entre el sueño y la muerte, pudiendo recordarnos a los retratos postmortem. Si en origen la fotografía post-mortem servía para “alimentar la memoria, resguardarla del olvido”⁶⁹⁶ en la actualidad, descontextualizadas del ámbito familiar para el que fueron realizadas se vuelven siniestras e inquietantes, porque en el fondo parece que no hemos dejado de creer en el carácter animista de lo inanimado, de lo inmóvil, de lo inerte.

En estas fotografías de Eugenio Recuenco podemos apreciar cómo las figuras ostentan una apariencia exánime, con los ojos cerrados, la palidez tuberculosa de la piel, los cuerpos rígidos e inmóviles y el color apagado de la totalidad de las imágenes, que sugiere cierto carácter envejecido de las fotografías. Al obedecer a una perspectiva aérea, las figuras parecen quedar en pie, lo que intensifica el efecto de inquietud o la impresión de que su carácter espectral pudiera cobrar vida, pudiendo sorprendernos repentinamente abriendo los ojos. A pesar de que la estética de estas fotografías parezca propia de las imágenes post-mortem del siglo XIX, se trata, por el contrario, de una simulación actual, lo que nos alerta de la siniestra artificiosidad de la fotografía, su capacidad de proponer con aparente verosimilitud fragmentos de realidad manipulada.



Eugenio Recuenco. *Sin título*



Eugenio Recuenco. *Sin título*

696 FRANCO IRADI, J.M., AT REST. La fotografía para el recuerdo en el siglo XIX. Mnemosine. 2011. p. 13.

Muerte mítica: heroínas de la narrativa popular

La fotografía de Eugenio Recuenco parece inspirada en la fotografía postmortem. Ostenta una falta de saturación que la hace parecer antigua y una composición muy similar a algunas fotografías post-mortem de Julia Margaret Cameron, donde el cuerpo de extrema palidez yace inmóvil sobre el lecho, y la escena queda envuelta en penumbra. La manzana, que podría asociarse simbólicamente con la seducción del pecado original, destaca en la imagen contrastada por su saturado color, de modo que la figura adquiere un carácter mítico y simbólico, pudiendo recordarnos, por ejemplo, al personaje popular de *Blancanieves*. La heroína yacía en un ataúd de cristal, y sólo podía despertar del hechizo con un beso de amor. Esto implicaba que la apariencia de sueño o muerte volvía su belleza aún más deseable, de modo que la inclinación necrófila parece desvelarse con relativa claridad en estos relatos populares. En esta fotografía podemos ver cómo ese deseo puede ser ambivalente y tornarse espectral.

En ocasiones, las figuras que tienden a representarse en el umbral entre el sueño y la muerte parecen hacer alusión a otras de la mitología y de la narrativa popular. En estos contextos encontramos diversas referencias a la muerte femenina o a la parálisis onírica. Como ejemplo, en esta fotografía se presenta a una *Bella Durmiente* que reconocemos por la indumentaria de princesa y por el carácter onírico de la escena, pero especialmente por la rueda. La atmósfera puede resultar apacible debido al cromatismo homogéneo de tonos cálidos y marrones, y especialmente por la vaporosidad de la luz que envuelve a la mujer con un aura aparentemente divina. Su dormir no parece siniestro sino plácido. A su alrededor, mientras envejecía dormida, las telas de araña parecen haber conquistado el espacio, creciendo y confundiendo con otros hilos y ramas. Si en otras imágenes el cuerpo femenino suscita atractivo estético pero espanto por espectral, en este caso la atmósfera nos puede agradar, sin embargo la figura anciana de la mujer parece contradecir la belleza esperada produciendo cierto desvío alotópico.



Eugenio Recucenco. *Sin título*



Eugenio Recucenco. *Sin título*



Thomas Czarnecki. *Naughty Girl-Sleeping Beauty*. 2009-2012



T. Czarnecki. *My sweet prince-Snow White*. 2009-2012



T. Czarnecki. *Happy End-The little red riding hood*. 2009-12

En ocasiones puede llegar a producirse cierto juego morboso al ver muertas figuras míticas, ficcionales. Un ejemplo de ello es la obra fotográfica de Thomas Czarnecki, en la que vemos a heroínas populares moribundas en escenarios sombríos actuales. Sus posturas con las piernas desnudas pueden parecer instar a la mirada del espectador masculino a proyectar cierto deseo erótico sobre las víctimas. Arriba, una bella durmiente contemporánea yace sobre un colchón en el suelo, abandonada en un sótano aparente, gris, carcelario y decadente que contrasta con la saturación del rosa del vestido. Abajo una *Blancanieves* y una *Caperucita* que reconocemos por su indumentaria, en situaciones dramáticas similares, enigmáticamente iluminadas. En los tres casos, el contraste cromático asociado a la mujer contrasta con el entorno gris, desolado.

Muerte líquida

La representación del hallazgo de mujeres muertas en el agua por parte del espectador no es un tema posmoderno, sino tan antiguo que puede ser rastreado hasta los albores de la mitología. Ejemplos pictóricos paradigmáticos de la muerte líquida son las diversas representaciones de *Ofelia* o *Lady Shalott*. El carácter siniestro del cuerpo inerte en el agua se debe a la promesa ambivalente del erotismo húmedo, mezclado con el espanto de su futura disolución. El estado acuoso ya señala la ambivalencia: al ser fuente de vida y vincularse al útero materno, parece cerrar el ciclo también como señal de muerte. Pero además el agua es la fuente de la vida, es de la espuma del mar de donde nace Afrodita. Las sirenas, temibles seductoras se ocultan en la seducción de las aguas. Si Afrodita –o Venus- nace de las aguas, parece lógico que Ofelia también muera en ellas. De esta ambivalencia del estado líquido, asociable a la vida *intrauteriana*, se produciría con toda probabilidad el gusto por la muerte femenina líquida. Lo líquido se asocia a la sangre menstrual y con ello también a su sexualidad. De acuerdo a lo expuesto por Gilbert Durand bajo el enfoque de la fenomenología, y que apuntábamos al inicio del capítulo tercero, el ciclo menstrual femenino estaría vinculado a los ciclos lunares, de modo que existiría un vínculo simbólico entre *mujer, agua, luna y noche*⁶⁹⁷. La *belleza líquida* del mundo victoriano es según Julia Doménech, una de las grandes categorías a través de las cuales se construye la feminidad. Según la autora, la popularidad de que gozaron heroínas como *Ofelia* o *La dama de Shalott* puede verse, en parte, como una reinterpretación contemporánea de arquetipos míticos ligados al agua y la licuefacción como la ninfa o la sirena. La Ofelia del pintor prerrafaelista Sir John Everett Millais es el prototipo de la puesta en escena, intimista y adornada con todos los encantos prerrafaelistas, de la contemplación de la muerte como recreo y goce, o *La dama de Shalott* de J. W. Waterhouse, donde vemos a la virgen con la mirada perdida, abandonada a un destino funesto río abajo.

La muerte femenina líquida es un motivo representacional que tiene continuidad en el arte contemporáneo. Por un lado, quizá porque los temores y los deseos ambivalentes no han variado sustancialmente, ni tampoco el papel secundario –o de mayor pasividad- de la feminidad. También puede deberse, por otro lado, a una tendencia actual a hacer alusiones e interpretaciones de obras conocidas de la historia del arte. La leyenda de Ofelia goza aun de popularidad y la pintura de Millais parece continuar siendo admirada, o al menos, reinterpretada. Podemos apreciar algunas representaciones contemporáneas que parecen citar claramente este mito de la muerte líquida, no sólo en pintura o fotografía sino también en cine. En la reciente película dirigida por Lars Von Trier titulada *Melancholia* que hemos

697 Sobre este tema puede consultarse el ensayo de Gilbert Durand “*Las estructuras antropológicas del imaginario*”.

introducido en el capítulo 2, se caracteriza a la protagonista principal como una Ofelia absorta en un más allá místico como prefiguración de la catástrofe final.

A continuación se muestran dos fotografías pintadas de Gregory Crewdson, la primera lleva el título *Ofelia*. En ella podemos apreciar cómo el escenario del paisaje romántico con la vegetación floral se ha sustituido por un escenario doméstico, donde la belleza cromática de las flores parece atribuirse al colorido del mobiliario interior. La irrupción de la feminidad líquida y moribunda parece una forma de extrañar el espacio. Comprobamos que la temática de la disolución de Ofelia convierte en estos casos los interiores hogareños en escenarios siniestros. Pensamos que la combinación de *mujer-muerte-interior* puede propiciar ciertas interpretaciones relativas al rol de la feminidad, y al cuestionamiento de su vinculación con el hogar doméstico como escenario de su muerte. Aquí la alusión a Ofelia es evidente: el cuerpo femenino yace semidesnudo en el agua oscura que inunda la planta baja de la casa. El patetismo de la tragedia resulta finalmente ambivalente porque el contenido terrible de la escena se suaviza a través de cualidades pictóricas en el tratamiento de la iluminación y el color, de tonalidades armónicas -violetas, azules, verdes y cálidos amarillos- adquiriendo una atmósfera y belleza románticas. Destacamos el tratamiento enigmático de la luz que penetra por las ventanas, que contrasta con la inquietante oscuridad del agua, en la que la presencia del cuerpo resulta tan extraña como sorpresiva, pudiendo conducirnos a pensar si tal escena pudiera ser real o si se tratara de una rara ensoñación.

La armonía cromática y compositiva, los brillos de las luces y sus reflejos en el agua envuelven la escena de un aura sublime, enigmática, que roza la fantasía surrealista. La belleza de la representación parece volver más inquietante la escena: hasta el cuerpo inerte -por un lado repelente por mórbido- resulta embellecido con sus texturas violáceas transparentes, y adornado con los reflejos acuosos de diversos objetos escénicos que la rodean tiñendo el agua de pinceladas evanescentes de color. Comprobamos en esta imagen cómo la belleza y lo siniestro interactúan en una indisoluble unidad, intensificando la carga ambivalente que resulta de su combinación estética para finalmente cuestionarnos el concepto que subyace a la imagen: el por qué de la muerte femenina, teñida de un baño sublime en aguas turbias de un interior doméstico, escenario al que ha sido históricamente relegada.

Si en esta primera imagen el motivo de la muerte líquida se ha retratado en un limbo entre siniestro y sublime, en la siguiente fotografía la vinculación con dicho motivo no es tan literal, y parece menos embellecida. Podemos decir que si la primera fotografía poseía un aura sublime debido a su embellecimiento en la composición, las luces, las sombras, y los colores, en ésta última la escena se representa con una mayor hostilidad debido a su inmensa vacuidad, a su iluminación sombría, y a la presencia enigmática del personaje. Esta fotografía muestra una estética hostil e inquietante, pero a su vez también cabría describirla como decadente o nostálgica. Sin embargo, ese carácter melancólico no carece de un aura de inquietud.



Gregory Crewdson. Serie *Twilight*, untitled (*sin título*). 1998-02



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (*sin título*). 2003-05

Si comparamos este escenario (de la fila inferior) con el anterior, vemos cómo el color es prácticamente monocromo: predominan grises y azules poco saturados. La iluminación es tenue y sombría, incide con mayor intensidad en algunas zonas (figura, suelo, mobiliario, pared) iluminándolos enigmáticamente por un haz de luz que parece provenir de nuestra izquierda. Destaca especialmente la luz que intensifica la claridad del cuerpo, sentado en la bañera. Tratándose de un cuarto de baño, la inmensidad del espacio resulta hostil, especialmente debido también a la vacuidad del primer plano y a la notable distancia que nos separa de la figura. Desconocemos el estado de la figura que se representa inmóvil, con la mirada ausente. La continuación de la escena se nos muestra de forma enigmática a través del espejo de la puerta, que deja ver una habitación. Detrás de dicha puerta percibimos luz. Estos recursos compositivos, cromáticos, lumínicos y escénicos extrañan e inquietan la imagen. La figura parece sugerir abandono, pesadumbre, hostilidad. Su cuerpo, entrado en años, ya no nos recuerda a la tersura de las vírgenes suicidas románticas, sin embargo comparte el mismo abandono. Distinto escenario, distinta mujer, pero similar patetismo: mimesis indisoluble de la figura con el espacio que pudiera acabar absorbiéndola cual remolino de agua, aunque ahora sólo podamos percibir su silenciosa y enigmática quietud.

Muerte artificial

En algunas representaciones el presunto artificio de la muerte puede resultar un recurso potencialmente siniestro. Si la duda de lo real es en sí motivo de inquietud, cuando la fracción dudosa de realidad se trata de un motivo como la muerte o la violencia, dicha incertidumbre puede resultar más perturbadora. En relación a los motivos siniestros que dilucidó Freud en su ensayo de 1919, decía que la irrupción de lo fantástico en lo real puede provocar un profundo efecto de inquietud. Aducía como ejemplo la ilusión de realidad que encarnaba Olimpia en Nataniel, para finalmente añadir que la agresión sufrida por ésta intensificaba el efecto de ruptura con la realidad de Nataniel. La sospecha de si es real o si se trata de un delirio animado se vuelve más siniestra cuando dicha duda se resuelve bañada de violencia, como cuando Olimpia se rebela inanimada frente a Nataniel, despedazada y privada de ojos. De un modo similar, la muerte de estas figuras parece una muerte simulada de muñecas.

El artificio en miniatura puede adquirir un singular efecto siniestro si recordamos los poderes sobrenaturales que se le atribuían antaño a ritos y prácticas mágicas que pretendían una conexión directa entre la manipulación de la simulación de realidad —a través de muñecas, maquetas etc.— y su repercusión más allá, en la realidad referenciada. Frazer daba en llamarla magia *homeopática* basándose en la idea de que *lo semejante produce lo semejante*⁶⁹⁸, muy extendida en el Vudú.

698 FRAZER, J. G. *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. México: Fondo de cultura económica. 2011.

Como ejemplo de la muerte artificial, que tendría por ello algo de siniestro, la artista estadounidense Corinne May Botz realizó una serie de fotografías de maquetas de crímenes, homicidios, suicidios y accidentes domésticos de mujeres. La experimentación fotográfica trataba de sacar a la luz la investigación llevada a cabo en la década de 1940 y 1950 por la famosa criminóloga Frances Glessner Lee (1878-1962) quien reprodujo a escala miniatura los escenarios de dichos acontecimientos. Corinne May Botz fotografió el material de criminología (las maquetas) convirtiéndolas en imágenes artísticas: ambientándolas con sus propios recursos de iluminación, tratando de animarlas y produciendo ambigüedad en torno a la escala, de manera que nos presenta simulaciones de tragedias acontecidas, pero presentadas a una escala en la que nos invita a participar de ellas como si fuesen ambiguamente escenarios a escala natural.

En la fotografía de Julia Fullerton-Batten, se produce un efecto opuesto. Apreciamos el cuerpo que yace dislocado sobre una superficie ajardinada. A su lado, una bicicleta tumbada insinúa la reciente caída de la mujer. Junto a esta podemos ver a escala inferior una carretera de diversos carriles que culmina en un túnel, y al fondo otro edificio a la misma escala. Aquí se produce un contraste de dimensión entre la figura y el paisaje urbano. Si en la imagen anterior se presentaba una maqueta como si fuese real, en este caso parece haberse intervenido en la realidad, integrando en ella una miniatura. Parecen coincidir en la misma imagen dos puntos de vista dispares: una perspectiva aérea, lejana, y un encuadre muy cercano a la figura, quedando sintetizado en un golpe de imagen lo que hubiera podido ser una transición temporal de la lejanía al primer plano. Se aprecia un emparejamiento en la postura de la chica y la bicicleta. Por todo ello, la violencia padecida por la mujer resulta tragicómica. En la fotografía de Corinne May Botz (derecha) se muestra un escenario doméstico: una cocina anticuada con muebles de madera antiguos y con diversos motivos decorativos en paredes y cortinas. Irrumpe en mitad de la escena un cuerpo femenino que yace en el suelo, entre armarios entreabiertos. Al fondo, penetra una luz enigmática y anaranjada por la ventana de la puertecita. Aunque parezca una casa de muñecas, la aparente naturalidad de la luz le confiere cierta veracidad.



Julia Fullerton-Batten. *Bike Accident*. 2005. Corinne May Botz. *The Nutshell Studies of Unexplained Death. Kitchen (from afar)*. 2012



Anna Fox. Serie *Country Girls*, untitled (*sin título*). 2000



Alison Brady. *Sin título*. 2004-06

En la imagen de la fila superior de Anna Fox puede apreciarse con relativa claridad la atribución de un carácter fetichista a una aparente muerte femenina. Esta connotación parece revelar el dato de los zapatos de tacón rojos que posiblemente por el color y la forma punzante haya sido conceptualizado simbólicamente como fetiche de la sensualidad femenina. El carácter fetichista del zapato asociado a la feminidad posee reminiscencias en la narrativa popular, en concreto, en el relato de *Cenicienta*, que proviene de una leyenda de origen asiático, donde el diminuto tamaño del pie es considerado rasgo distintivo de la belleza femenina; y que nos permite relacionar el acto de acertar el zapato con el pie como una metáfora de la cópula. El zapato coincidiría entonces con el órgano sexual femenino y, por otro lado, el tacón podría adquirir connotaciones fálicas, además de agresivas por su carácter punzante. La muerte aparente de la mujer que yace en el suelo terroso, húmedo y encharcado parece tratarse de un artificio puesto que no queda claro, en este caso, si se trata de un cuerpo real o de un maniquí de proporciones humanas. Destaca, puede que potenciando el efecto de maniquí que el cuerpo no ostenta ninguna señal de suciedad: la indumentaria ceñida se representa con una palidez intacta. En la fotografía de Alison Brady (fila inferior) la focalización de luz en la cabeza acentúa su carácter victimista, también los brazos abiertos y especialmente, su postura tumbada boca-abajo. Destaca la extrañeza de la cama redonda y la forma triangular de las mesillas que la enmarcan.

En las imágenes de la página posterior, la representación victimista de los personajes ostenta diversos recursos por los cuales se puede producir ambigüedad entre su carácter victimista o presuntamente agresor. Las fotografías de la fila superior corresponden a dos autorretratos de Cindy Sherman. La de la izquierda muestra el rostro de un mujer inerte, de tez azulada y sucia y mirada ausente en dirección ascendente, saliendo de la imagen por el margen izquierdo. La perspectiva en picado y en primer plano desde la que se toma la fotografía parece ubicarnos en el lugar de un testigo que halla repentinamente el cadáver, o bien de un presunto agresor que contempla a su víctima, de modo que puede producir cierta inquietud ética. Pero ha de destacarse que el punto de vista es muy aproximado, pudiendo implicar cierta curiosidad por observar el cadáver más cerca, quizá pudiendo apreciar lo efímero de su belleza y el comienzo de su desintegración. La mirada –aún horrorizada– de la víctima parecería contener en sus ojos la imagen del agresor, de modo que cuando contemplamos su mirar podemos sentir la tragedia del pasado en el presente, o intuir la presencia del agresor más próxima a nosotros –incluso en nuestra propia ubicación– o, tal vez, quizá allí hacia donde el cadáver dirige su rostro y su mirada. Dado que la artista se autorretrata como cadáver, si se conoce la obra en su contexto se deduce que la muerte no es real sino que se trata de una simulación. Dicho artificio puede implicar cierta crítica al rol victimista femenino del imaginario de ficción y también real, a la vez que pudiera expurgar o sublimar su propia sensación de abyección ante la muerte. Pero más allá de la motivación que insta a la artista a representar dicha escena, merece subrayarse que su visión nos sitúa ante un cuerpo inerte, muy próximos a ese cuerpo inerte, dato que puede delatar –como se ha dicho– cierta curiosidad morbosa o ilusión

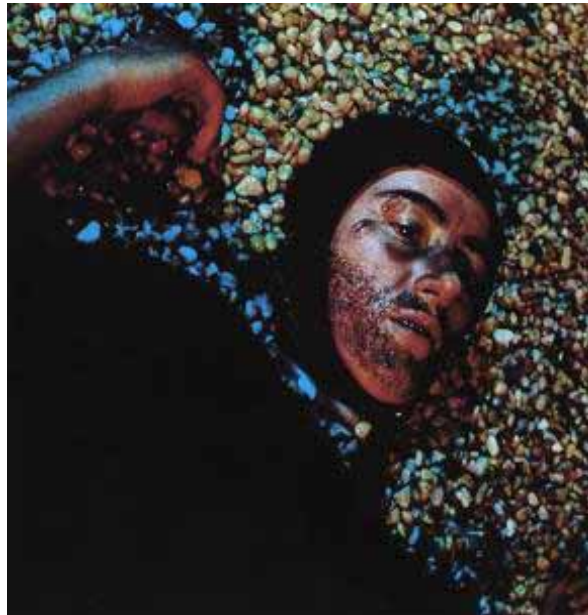
necrófila, en el umbral entre la belleza sublime – que se debe a las facciones armónicas, la iluminación suavizada y azulada-, el carácter siniestro de lo espectral y la abyección del cadáver. En la imagen de la derecha, la presunta víctima que yace en el suelo -en un ambiente azulado en penumbra- parece paradójicamente amenazante debido a la deformación de sus facciones -que ostenta una extraña nariz porcina- y nos dirige una mirada perversa mientras se acerca la mano a la boca en un gesto susceptible de percibirse como un desafío o amenaza. El carácter enmarañado del pelo puede confundirse con la vegetación del suelo y adquirir connotaciones relacionadas con lo caótico y peligroso.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 153*. 1985



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 140*. 1985



A. Gaskell. *Serie Wonder, untitled (sin título)*. 1996-7 Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #*

En ambas imágenes el encuadre aproximado concentra la atención en sus rostros, omitiendo más información. Observamos que el *límite físico* generador de incertidumbre es, en estos casos, el propio encuadre, que no permite ver más allá de lo representado. Abajo, en la fotografía de la izquierda de Anna Gaskell, la coincidencia de la ubicación de la figura en el camino podría experimentarse como una puesta en escena artificiosa. Podríamos sospechar que su muerte es una simulación malintencionada y espera a que nos acerquemos, como sucede en multitud de películas de terror. La imagen de la derecha inquieta por la extrañeza del personaje andrógino que yace con la cabeza cubierta sobre una superficie de pequeñas piedras iluminadas con tonalidades artificiales. Las piedras parecen cubrir su cuello produciendo cierta sensación opresiva. Alza el brazo en aparente intento de moverse, pero su expresión facial denota abatimiento. Si parece tratarse de una víctima, su extraña caracterización puede instarnos a sospechar un presunto carácter contradictorio. Nuevamente deducimos que tratándose de un autorretrato, se convertiría en un doble abyecto, desafiando los límites categóricos entre hombre/mujer, vivo/muerto, víctima/agresor, etc.



Little Sisters. 1990. glass, cloth and steel. Photo: M. S. Kiki Smith. Head None. 1990. glass, cloth and steel. Photo: M. S. Kiki Smith. Head None. 1990. glass, cloth, paper, and steel.
Kiki Smith. *Little Sisters*. 1990

En ocasiones, en el efecto de la duplicación intervienen también otros recursos como la ocultación y omisión de ciertos elementos. Por ejemplo, el carácter siniestro de la duplicación se intensifica en esta escultura de Kiki Smith a través de la supresión de las cabezas. La extrañeza se debe también al carácter fantasmagórico de lo anticuado, a la simulación del cuerpo mediante tela rellena, y al contraste entre atuendo blanco y etéreo o vaporoso (virginal, fantasmagórico) y el banco, en lugar de dos sillas diferenciadas, negro, recto y liso. La forma antropomorfa de la escultura permite que inconscientemente les atribuyamos cierto grado de vitalidad, que resultaría espectral.

4.2.5.-3. Duplicación y multiplicación

“Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo”⁶⁹⁹.

En todo el mundo y desde la más remota antigüedad se ha creído que los gemelos estaban dotados de poderes sobrenaturales. En algunas culturas existe toda una disciplina dedicada al equilibrio de la naturaleza de los gemelos, considerados seres que comparten una sola alma. El mito de los gemelos idénticos bajo el término germano *Doppelgänger*⁷⁰⁰ ocupa un lugar primordial en la literatura occidental. Este tema fue introducido por Jean-Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825) en el Romanticismo alemán alrededor de 1796. Según su criterio, “dobles se llaman aquellos que se ven a sí mismos”⁷⁰¹. El *doppelgänger* en el folclore alemán es el doble fantasmagórico de una persona. La palabra proviene de *doppel*, que significa “doble”, y *gänger*, traducida como “andante”. El *Doppelgänger* une en sí mismo de forma contradictoria la naturaleza de una copia y de un simulacro. Nace junto al original. Es una sombra, un imitador de la persona que camina siempre junto a ella. Pero su aparición, al mismo tiempo, siempre tiene consecuencias nefastas. Este doble inocente -pero maligno al mismo tiempo- puede a veces traer mala suerte, ser un mal augurio o una indicación de una enfermedad o un problema de salud inminentes. En las leyendas germánicas el propio *Doppelgänger* es un anuncio de muerte. Según escribió el dramaturgo sueco Strindberg: “*El que ve a su doble es que va a morir*” (Lecouteux 1999: 8). E. T. A. Hoffmann desarrolló el tema del doble en su primera novela “*Los elixires del diablo*” (1814) que a su vez Freud estudiaría en su ensayo “*Lo siniestro*” definiendo el suceso del doble de la siguiente manera:

“(…) la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas (...) el aumento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos -telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas”⁷⁰².

699 Freud se refería aquí a la repetición de la figura del padre, a la cual vincula los actos siniestros.

700 Otto Rank desarrolla el tema del doble idéntico en “*Der Doppelgänger*” 1914. Stella Maris Poggian distingue una tipología de los dobles en su tesis sobre el doble en el cine. En ella se establece también la figura del “*Doppelgänger*” como variante de desdoblamiento. Baudrillard reflexiona sobre el concepto de simulacro íntimamente relacionado con el tema del *Doppelgänger*

701 Bargallo, J: *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla, 1994, Pág. 18.

702 FREUD, S. *Lo siniestro*, CIX, Op. cit. p.2493.

El tema del *doble* fue investigado minuciosamente por el discípulo de Freud Otto Rank (Viena, 1884-1939). El autor se interesó por el proceso de los mecanismos que desde el artista o la obra artística podían ilustrar el tema del *desdoblamiento*. Rank estudió asimismo las relaciones entre el *doble* y la imagen en el espejo y la sombra, los genios tutelares, las doctrinas animistas y el temor ante la muerte. A decir de Freud:

“El *doble* fue primitivamente una medida de seguridad contra la destrucción del yo, un «enérgico mentís a la omnipotencia de la muerte»⁷⁰³ y probablemente haya sido el alma *inmortal* el primer *doble* de nuestro cuerpo (...) al superarse esta fase se modifica el signo algebraico del *doble*: de un asegurador de la supervivencia se convierte en un siniestro mensajero de la muerte”⁷⁰⁴.

Durante el siglo XIX se mantuvo el carácter demoníaco que el romanticismo otorgó al motivo del doble. Así se desarrollaron varios tipos de dobles entre los que podríamos citar el *doble puramente imaginario*, o el *doble unido a medios como la sombra o una imagen reflejada*. Sin embargo, los dobles espectrales del XIX tuvieron su origen en la creencia popular de un Yo bueno y un Yo malo, en rivalidad y lucha recíproca. Otro ejemplo anterior del *Doppelgänger* en el cine, expuesto en lo siniestro femenino en el cine a propósito de la complicidad entre hermanas y compañeras es *The dark mirror* (1946) de Robert Siodmak, basado en la novela de Vladimir Pozner. En este Thriller policial psicológico sobre el tema de las gemelas idénticas aparece la presencia del psicoanálisis, tema de auge en ese momento, que después ocupará lugar en varias obras de Hitchcock. “El ‘*test de Rorschach*’⁷⁰⁵ impreso varias veces y mostrado en distintos planos, cobra vida toda vez que las gemelas les asignan distintos significados con la pretensión de confundir al psicólogo, y evitar que pueda diferenciarlas.

A menudo, en las narraciones sobre gemelas, una suele ser siniestra y además no suele saberse si por ejemplo al final, la que queda es ella. El tema del doble ha sido a menudo personificado en niñas, generando mayor inquietud posiblemente porque son cuestionadas las connotaciones de inocencia y dulzura tradicionalmente asociadas a la femineidad infantil. Este ha sido un recurso frecuentemente empleado en el cine de terror y suspense. Si recordamos “El Resplandor” (*The Shining*), película dirigida por Stanley Kubrick basada en la novela de Stephen King, reparamos súbitamente en la presencia espectral de las gemelas al final del pasillo, como se muestra en la imagen bajo estas líneas. La sensación de inquietud en estas representaciones ya no es subjetiva: no percibimos la sensación de desdoblamiento y partición del sentimiento yoico en primera persona, sino como espectadores que nos situamos ante una

703 Freud cita textualmente a Otto Rank.

704 FREUD, S. Op. cit. pp.2493-2494.

705 Según el Diccionario de Ciencias Médicas de Thomas Lathop Stedman, este test consiste en una “evaluación psicológica proyectiva en la que el sujeto revela sus actitudes, emociones y personalidades al responder a una serie de 10 dibujos formados por manchones o gotas de tinta”. Editoria Paramericana, Bs. As., p. 1150

doble figura fantasmagórica. La presencia de las gemelas resulta siniestra, en general, en tanto que personifican una duplicación aparentemente sobrenatural, extraordinaria. Lo que hace que una doble figura nos pueda inquietar no es tanto lo análogo de sus rasgos físicos como su presunta complicidad y la compenetración en sus propias actitudes. Son dos pero pueden comportarse como una. El extraordinario efecto de lo repetido, como una especie de fuerza maligna capaz de sugerir nuestra propia percepción engañosa, es el recurso que confiere a las imágenes de gemelas la cualidad de siniestras.



Fotograma de *El Resplandor*, dirigida por Stanley Kubrick en 1980.



Tereza Vlcková. Serie *Two*. 2007-08

Podríamos considerar como paradigmática la fotografía de Diane Arbus que mostrábamos en el capítulo 2, en el apartado “El Otro como Doble”. La percepción de la fotógrafa estadounidense de los estados más extraños de la naturaleza humana deja ver en la fotografía de las gemelas un carácter presuntamente sobrenatural. La inocencia de las niñas parece ponerse en entredicho ante su presumible complicidad. Lo doble desafía la noción de unicidad, oponiéndose también a la idea de azar: lo doble, lo repetido, parece producto de una fuerza siniestra que desafía a la libre causalidad. Aquí mostramos diversas fotografías que dejan ver la influencia que ha ejercido la mirada de Arbus. En la fotografía de Tereza Vlckova las actitudes de las figuras también son iguales, aparecen separadas entre sí. Destaca la extrañeza del pelo muy rubio con las puntas hacia arriba que pudiera sugerir cierto carácter sobrenatural, o simplemente cierta tensión. La indumentaria es elegante, pero el escenario es hostil, a base de hierba seca, grisácea, de textura punzante y filamentosa. Se produce, por un lado, un contraste cromático entre el fondo y las figuras, pero por otra parte, la inquietante materia de la escenografía se empareja y asocia con la seca y punzante expresión de estas niñas ubicadas en un lugar que no les corresponde. Al igual que en las imágenes anteriores, llama la atención su rigidez corporal, hieratismo e incomunicación. Tan extraño como su reiterado aspecto es su repetida expresión corporal.



M. E. Mark. *Cayla and Mylee Simmermon*. 2001.



M. E. Mark. *Sue Gallo Baugher and Fayo Gallo*. 1998

En la fotografía de la izquierda de Mary Ellen Mark, observamos frontalmente a unas niñas gemelas. A pesar de haberse fotografiado en 2001, la ausencia de color y la indumentaria pueden resultar atemporales. Observamos cómo en esta imagen la repetición de las posturas incide en su presunto automatismo: con los brazos colgando sobre el cuerpo, no ostentan ningún signo de movimiento, lo que contribuye a “insensibilizar” a las figuras y a “desnaturalizar” la escena. Su aspecto masculinizado, rollizo y de expresión desafiante resulta paradójico con el dato de las pecas y la extraña caracterización con las trenzas y los estampados vestidos, en el límite entre lo cómico y lo siniestro. En la fotografía de las ancianas de Mary Ellen Mark, la indumentaria y las actitudes son iguales. La interacción de sus posturas denota complicidad. Esa repetición del acto de fumar a la vez, no se propone como casual.



Loretta Lux. *Sasha and Ruby*. 2005



Loretta Lux. *Sasha and Ruby III*. 2008

En esta primera fotografía de Loretta Lux la duplicación queda enfatizada por el efecto de repetición de la textura de la indumentaria que produce cierta sensación de reiteración obsesiva. El gesto del brazo, en este contexto, no parece implicar especial afecto, aunque sí tal vez complicidad. En la fotografía de la derecha, puede apreciarse las figuras retratadas de cuerpo entero, con vestido trenzas y los pies descalzos. Se produce una paradoja entre el contacto físico y su aparente falta de sentimientos. Interactúan entre sí pero la postura de la figura de la derecha es rígida e impasible frente al tacto, con la mirada ausente.

En esta fotografía de Anna Gaskell se representa la muerte o el sueño duplicado. Puede inquietar no sólo la duda sobre si yacen muertas o dormidas, sino la extrañeza de ser físicamente iguales, también en su indumentaria. Destaca la luz focalizada en los cuerpos y su disposición oblicua en la composición.



Anna Gaskell. Serie *Wonder*, *untitled (sin título)*. 1996-7

Además de la duplicación femenina, infantil o anciana, que enfatiza su paradójico aspecto inofensivo, podemos referirnos a otra perspectiva en torno al desdoblamiento femenino, no ya como objeto monstruoso en tanto que doble ajeno, sino al desdoblamiento que se produce a través del autorretrato, de forma que el personaje representado se convierte en Otro o Doble de la artista. En ese sentido, anticipamos aquí a unas artistas referentes cuyas obras tendrán continuidad en la temática de lo siniestro femenino como proyección del *alter ego*, que viene a simbolizar el Otro, u Otro yo. Entre ellas podríamos citar a Claude Cahun y a Cindy Sherman como referentes paradigmáticos.

Repetición clónica

La repetición –clónica- va ligada al carácter siniestro de la repetición compulsiva entendida como un motor vital imparabile que contradice la idea de *azar* y de *unicidad*. La reiteración sería una señal siniestra de esa causalidad mecánica que confabularía con el destino. Cuando la reiteración se atribuye a figuras humanas, entonces esa impresión de inexorabilidad se funde con las ideas de desindividualización y deshumanización.

“Todo es susceptible de ser copiado y repetido. En definitiva, de ser su doble” dice Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁷⁰⁶. La fantasía en torno a la duplicación y a la disolución de la individualidad ha generado profundos interrogantes éticos sobre la clonación y otras cuestiones que parecen disolver la unicidad y la identidad humana individual. Pero dicha fantasía ha motivado la imaginación de toda clase de creadores como Kazuo Ishiguro⁷⁰⁷, cuyos seres clonados sufren algo así como *el defecto de la fotocopia de la fotocopia*: los rasgos constitutivos de la humanidad se irían diluyendo progresivamente, hasta la emergencia de una sociedad de androides⁷⁰⁸.

En la ficción la repetición parece convertir a los personajes repetidos en una agrupación de autómatas que carecen, aparentemente, no sólo de identidad individual sino de “alma”, conciencia y sensibilidad, como si todos actuaran gobernados por una fuerza superior y se comportaran conjuntamente como una unidad deshumanizada, carente de emociones. Pero además, el efecto de reiteración compulsiva puede producir una sensación de ensoñación o alucinación, a la vez que sugerir la multiplicidad simultánea de realidades o superficies de lo real. Las reiteraciones, ya sean por medio de signos externos como atuendos determinados, peinados o rasgos físicos, tienden a sustituir los rasgos individuales en favor una identidad común. Así por ejemplo, el pelo cano y los ojos de fuego encendidos puede ser el rasgo definitivo que agrupe a una civilización de niños extraterrestres como ha podido apreciarse en el cine fantástico de terror. La repetición en figuras infantiles es característica en la película “*El pueblo de los malditos*” anteriormente citada. A pesar de su fisionomía angelical, la colectividad infantil se comporta como una plaga alienígena invasora, con temibles poderes que acechan a la humanidad. Los signos delatores de su carácter sobrenatural no son

706 BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca.

707 Su última novela (publicada en español por Anagrama bajo el título de *Nunca me abandones*) describe el universo carcelario de un internado para niños clónicos que están destinados exclusivamente a ser instrumentalizados como donantes de órganos para los humanos convencionales. El trasfondo de la trama es el de la determinación de la frontera entre lo que es cabalmente humano y lo que constituiría una suerte de simulacro.

708 GÓMEZ PIN, V. (2006). *Entre lobos y autómatas*. Madrid: Espasa. p. 31.

monstruosos sino que -como podemos apreciar en la imagen inferior- se envuelve su carácter perverso, carente de sentimientos y de humanidad, adquiere una forma apolínea aunque extrañada: pelo blanco, anciano, muy peinado, ausencia de expresión en el rostro, ojos encendidos.

A pesar de que este recurso no es novedoso, y en tanto conocido pierde potencialidad de siniestro, en los años en los que este tipo de películas fueron estrenadas gozaron con probabilidad de experimentarse con un mayor grado de inquietud. La amenaza derivada de estas invasiones clónicas está ligada a la pérdida de la identidad y la individualidad. Por lo tanto, la supervivencia, en el mejor de los casos, implica vivir en una identidad colectiva gobernada por fuerzas desconocidas, al parecer, al servicio del mal. Quizá a nivel sociológico, este tipo de ficciones de colectividades impersonales no disten de prefiguraciones visionarias sobre el futuro de la humanidad como la que vaticinó George Orwell, en "1984", donde la humanidad acaba constituyéndose como colectividad esclavizada tanto en acción como en pensamiento. Freud, en su texto *El poder de las masas* argumenta la lógica psicológica por la cual los seres humanos necesitamos participar de la colectividad, que nos protege como seres sociales. Una vez respaldados por la masa, el Ello sale a la luz sin recaer en el individuo responsabilidad sobre el hecho cometido, sino que se actúa a favor de una idea que está por encima de los intereses individuales.

La representación contemporánea (imagen fija y cine) contiene ejemplos de agrupaciones femeninas que adquirirían cualidades y connotaciones específicas, debido a su género, relacionadas con la artificiosidad -estética-, con presuntos poderes sobrenaturales etc. Como ejemplo, en la primera fotografía de Julia Fullerton-Batten, todas las figuras de apariencia clónica prestan agresiva atención a una que ocupa el centro de la escena y que actúa recatadamente protegiéndose con los brazos y, al parecer, ocultando el rastro de sangre que emana de ella. Esta imagen nos recuerda a la escena que da comienzo a la película "Carrie" (Briam de Palma, 1976) cuando las compañeras de la protagonista se burlan de ella ante su espanto al experimentar por vez primera la menstruación. En esta imagen podríamos identificarnos por empatía con la que ocupa el centro y percibir así en mayor medida la amenaza del grupo.

En la imagen inferior las figuras clónicas parecen afanarse en distintas tareas en el espacio de una biblioteca. El recurso de repetición consigue, en ambas fotografías, sugerir conflictos de tipo identitario obligándonos a cuestionarnos la individualidad de estas jóvenes. Las agrupaciones parecen propias de imaginación fantástica, pudiendo asociarse con la reproducción por vías ajenas a la natural y con la aniquilación y suplantación de la humanidad, como sucede en diversas películas fantásticas.



Julia Fullerton-Batten. *School play Changingroom*. 2007



Julia Fullerton-Batten. *School play Library*. 2007

Sin embargo, sin necesidad de recurrir a la fantasía, estos clones femeninos pueden sugerir la ausencia de individualidad, especialmente en un entorno femenino estudiantil con cierta estética anticuada, donde quizá la reiteración pueda equipararse a la indiferenciación entre mujeres, quizá un estereotipo. Lo siniestro deriva de la amenaza del grupo, cuyo poder se multiplica al ser cómplices compañeras de una idea que estaría por encima de los intereses individuales, por lo que la repetición *en serie* se relaciona con un efecto de compulsión incontrolado y también con una falta de empatía asociada a su presunto carácter automática.

En la página siguiente, puede apreciarse otra fotografía de la misma artista en la que la representación hierática de las figuras, agrupadas en filas, nos remite al poder de control y orden de ciertos sistemas políticos dictatoriales. La indiferenciación física de las figuras potencia su carácter uniformado, sugiriéndose como una agrupación “gobernada” o dominada. Es determinante en dicha interpretación el protagonismo de los rostros autoritarios masculinos que visten las altas paredes de la sobria estancia, a quienes las jóvenes rubias y uniformadas observan (¿o rinden algún tipo de homenaje con sus miradas?). La estética recta y ordenada de la imagen parece coincidir con el orden y control que subyacen al parecer, en el contenido de la misma.

Nuevamente observamos cómo en nombre de ciertos ideales políticos (religiosos etc.) la masa humana se unifica mediante dicho sentimiento o creencia del *Superyó* colectivo, de modo que se comporta como un ente automático, gobernada por esa otra fuerza mayor. La rectitud compositiva se prefigura como señal de orden y obediencia a dicho ideal.



Julia Fullerton-Batten. *School play. Dinning Hall-Standing.* 2007



Sandy Skoglund. *Ferns*. 1980

La amenaza de enajenación se produce, generalmente, a la vez que la presunción de la existencia de lo sobrenatural. En la fotografía de Sandy Skoglund, la triplicación de las figuras humanas se suma a los extraños y dinámicos motivos vegetales, que se representan fuera de contexto ya que, por su tamaño- no encajan como elementos ornamentales. Las tres mujeres se emparejan con la lámpara de pie de tres cabezas, que se relacionan formalmente a su vez con los motivos de la pared. La reiteración puede activar un sentimiento de extrañeza –en otra dirección- cuando se pone en duda la veracidad de tal efecto repetido, es decir, cuando presuponemos o dudamos de que se deba a una vacilación perceptiva. En ese caso, la amenaza no estaría en el grupo, sino en nuestra percepción o falta de cordura. La repetición de las figuras puede involucrar también una sucesión de momentos congelados en el mismo instante en la imagen, conduciendo a la incertidumbre narrativa.

Agrupación oculta

En ocasiones, las agrupaciones no responden a una apariencia externa idéntica, pero sí a un comportamiento en grupo y a un sello o marca distintiva, a menudo con la misma indumentaria. Como podemos apreciar en las fotografías de Anna Gaskell de la página anterior, se sugiere en la agrupación un carácter agresor y cruento en colectivo. Hallamos tal conclusión a través de la observación de los contenidos plásticos e iconoplásticos, además de los icónicos. En la primera imagen destaca el cielo tormentoso. No se sabe si la agrupación de mujeres lo mira pero parecen asociarse a él. En la fotografía inferior, advertimos una reiteración de piernas infantiles femeninas. La oblicuidad dinamiza la imagen y el desbordamiento del zapato en primer plano parece invadirnos, subrayando la agresividad latente de la escena. En ambas imágenes es determinante el encuadre –aproximado y contrapicado- que ejerce como *ocultador*, descontextualizando las figuras.



Anna Gaskell. Serie *By Proxy*, *untitled (sin título)*. 1999



Anna Gaskell. Serie *Abt*, *untitled (sin título)*. 1998

Como hemos señalado anteriormente, el grupo puede justificar actos que individualmente quizá no nos atreviéramos a llevar a cabo. En relación a esta idea, a menudo las figuras parecen comportarse como autómatas o animales de modo que parecen agredir a una u otra presunta presa, que suele ser una figura ajena o de su mismo grupo, cuando ostenta los mismos signos identificativos en la indumentaria.

Como ejemplo, podemos apreciar en las fotografías de la página siguiente las piernas de las figuras que rodean a un cuerpo que yace en el suelo, dejando ver sus bragas, y los mismos zapatitos negros. Sin embargo, la ocultación de sus identidades –a través del encuadre fragmentado- describe la escena en clave negativa, produciendo cierto efecto de incertidumbre que nos inclina a sospechar que las niñas no conforman un mero corro de espectadoras del presunto accidente.

En la fotografía inferior podemos apreciar cómo las figuras se agrupan como en una jauría animal, uniendo sus cabezas y conformando un corro. Desconocemos aquello que las niñas rodean con sus cuerpos, pero se insinúa que lo oculto es susceptible de inquietarlas o atraerlas lo suficiente como para soportar un corro tan opresivo. (¿Agreden a alguien?, ¿Es un juego? ¿Un secreto o extraño conjuro?) Su comportamiento, colectivamente, resulta de una extraña fuerza animal.

Como hemos anticipado, Freud exponía en *El poder de las masas* que ciertos ideales que el ser humano sitúa más allá de sí mismo, más allá de su individualidad, son susceptibles de ser motivo o causa que legitima ciertas acciones terribles en favor de dichas creencias colectivas. El *Ello* individual se deja de lado para dar paso a una perversidad mayor, defendida por la legitimidad del *Superyó* colectivo.



Anna Gaskell. Serie *Abt*, *untitled (sin título)*. 1998



Anna Gaskell. Serie *Abt*, *untitled (sin título)*. 1998

Doble proyectada: doble especular

“El fenómeno del doble toma su origen en el estadio del espejo. Igual que ese otro fenómeno que el psicoanálisis denomina ‘la inquietante extrañeza’, la clínica psicoanalítica se enriqueció de los enunciados del estadio del espejo que aclara igualmente el narcisismo y las psicosis, donde encontramos lo que Lacan llama la regresión tópica al estadio del espejo”⁷⁰⁹.

La etapa o el denominado estadio del espejo, al igual que al individuo primitivo, le permite al niño creer que allí reside otra realidad que se puede atravesar; se pregunta si lo que está viendo es él o si se trata de un doble. Luego aprende que sólo es una imagen y finalmente podrá reconocerse en ella. El espejo, a su vez, permite el reconocimiento de otro, dado que hace dobles de los objetos y sujetos. De tal forma que “el Otro es un concepto especular en el cual el espejo representa el valor de autoconocimiento”⁷¹⁰. La novela también se anticipó a los estudios de Lacan y sus fases en el espejo. Mary Shelley en 1918 hace que *Frankenstein* al observarse en el estanque descubra su monstruosidad al recordar los otros seres humanos que había conocido.

El carácter siniestro que se le atribuye a la sombra y a los reflejos en los espejos tiene que ver con esta *alma* que exponíamos en páginas anteriores a propósito de la Otredad. Con el cuestionamiento de la separación entre materia -o cuerpo- y espíritu, la presunta transitabilidad de las almas y su capacidad de teletransportarse se tornan amenazantes, pudiendo enfrentarnos con nuestro reflejo siniestro: el Otro que reprimimos. De ahí el temor a la imagen especular o la sombra que se independiza de su referente y se le enfrenta.

Rastrear la tradición mítico-poética relacionada con los espejos supondría retroceder hasta la mitología griega con “Narciso” y extenderla hasta nuestros días, con las aportaciones de espejos mágicos y virtuales. Es en aquel primer relato griego y en la suposición de los pueblos primitivos de que el reflejo (el alma) podía quedar atrapada y perecer, donde encontramos el origen de los relatos sobre espejos. La presencia de los espejos como sinónimo de muerte reforzaría el fenómeno del doble. Los espejos han sido frecuentemente representados en pintura. Autores como Velázquez permitieron las primeras experiencias de realidad virtual al integrarnos en el cuadro, como en el ejemplo clásico de “*Las Meninas*” donde, a su vez, el pintor se retrata. Velázquez nos sitúa –a los espectadores- en la ubicación de los reyes,

709 Azouri, Chawki: “El psicoanálisis”. Acento Editorial, Madrid, 1995. Pág. 90

710 Citado en la tesis doctoral “El tema del doble en el cine como manifestación del imaginario audiovisual en el sujeto moderno”. Stella Maris Poggian, P. 30 (Barcelona, 2002)

quienes estarían siendo retratados, que aparecen al fondo del cuadro reflejados por un espejo. Apreciamos la mirada llamativa de las infantas que se detienen ante nosotros, haciéndonos sentir partícipes de la escena, produciéndose un giro entre ser espectador y a la vez objeto de la mirada del *público* conformado por los personajes pintados. El lienzo ha dado lugar a variadas e inquietantes lecturas. Existen infinidad de pinturas en las que el espejo funciona como elemento central en la imagen. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es discernir las causas que confieren a esas escenas una carga de extrañeza. Podríamos deducir que son inquietantes las representaciones de espejos en los que el reflejo es transformado y se autonomiza con respecto a la figura, así como los reflejos que funcionan como una ventana, advirtiendo de algún suceso en la escena que de otro modo no podríamos dar cuenta. El propio autorretrato podría concebirse también como un espejo que nos devuelve una imagen de nosotros: nuestro *alter ego* idealizado o siniestro. El espejo tiene una notable base siniestra. Por un lado, nos devuelve un reflejo, una imagen que pudiera ser ilusoria, engañosa: un *espejismo* fascinante y temible. Por otro lado, nos devuelve la imagen del Otro que habita en nosotros, o el que habita en otra persona cuando no se trata del reflejo propio.

En los cuentos de hadas y en algunas narraciones infantiles el espejo sirve de puerta o umbral hacia otro mundo. “El espejo está presente en todos los momentos en que los personajes del cuento deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural”⁷¹¹. El tema del espejo es fundamental, por ejemplo, en la obra literaria de Lewis Carroll *Alicia a través del espejo* donde éste oficia como límite con otro mundo ambivalente. En el relato de *Blancanieves*, sin embargo, el espejo esconde la verdad absoluta, a la vez que es juez y testigo de la belleza de las protagonistas, virtud por la cual se produce la rivalidad.



Fotograma de *Blancanieves y los siete enanitos*, dirigida por Walt Disney en 1939.

711 TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. Op. cit. p. 97

La imagen de la fila superior obedece a un fotograma de la película de Disney *Blancanieves y los siete enanitos* (1939). A pesar de que el título propuesto por la empresa estadounidense mencione a los enanitos, en realidad se trata de una historia sobre la rivalidad femenina, medida a través del espejo. A un lado, la perversa madrastra, que encarnaría las fuerzas del *Ello* femenino, es representativa del ánima negativa. Al otro lado, se encontraría su antítesis y reverso, personificada por el *Superyó* femenino que, de acuerdo a la clasificación de Jung, coincidiría con el ánima positiva. Esta encarna valores y aspiraciones consideradas como virtuosas en la femineidad de la época, basadas en la pasividad, dulzura y belleza virginal. En la imagen, la escenografía adquiere cierta majestuosidad, a través de su amplitud -que se divisa desde una perspectiva aérea- y del predominio de la penumbra: las luces focalizadas a ambos lados desprenden una luz tenue y azulada en dirección ascendente. La figura de la madrastra, de espaldas y enfrentada al espejo, se presenta como una densa y contrastada masa oscura, que rompe la vibración horizontal y ligeramente curvada de las escaleras, para ver reflejado su rostro en el espejo. En la mayoría de las representaciones del relato, como en la de Disney, el formato oval del espejo es indicativo de su poder.



J. W. Waterhouse. *Mariana in the South*. 1897. Miles Aldridge. *Pet Therapy*. Publicada en Vogue Italia. 2009

Las imágenes sobre estas líneas inciden en el encuentro siniestro ante el reflejo especular. En la pintura de Waterhouse se desvela el carácter mágico y fantástico del espejo y la fascinación que ha ejercido vinculado a la imaginaria femenina especialmente en el prerrafaelismo, movimiento al que pertenece la pintura, que demostró admiración por las leyendas artúricas y las bellezas románticas que las protagonizaban. El espejo aparece a menudo como unidad de medida de la belleza femenina, adquiriendo una destacada importancia en relatos populares como *Blancanieves* o leyendas como *La dama de Shalott* de Shakespeare, cuyo contacto con el mundo exterior se efectúa a través del espejo, y cuya ruptura se prefigura como señal fatídica. En la pintura, destaca la expresividad y languidez del rostro, y la prolongación del cabello y el vestido que intensifican ese aliento fantasmagórico de la mujer arrodillada ante el espejo. La

densa caída de la indumentaria contrasta con el dinamismo vibrante de las baldosas del suelo, que dirigen la mirada hacia el fondo de la pintura, de donde procede una luz enigmática como testigo de la escena intimista. En la fotografía de Miles Aldridge la doble especular carece de tono emocional, se representa como una escultura de mármol rubia y de piel de perlada, reflejada en dos espejos. Su pulcritud y apariencia exánime se vincula con la escultura de la virgen, a la vez que parece denotar cierta mascarada social: se insinúa cierta perfección estética virginal y de rasgos arios pero carente de afectividad. La desnudez de su espalda parece contradecir el “recato” primero.



Yanagi Miwa. Serie *Fairy Tale*, *Snow White*. 2004



Janieta Eyre. *Red like meat*.

En la fotografía de Yanagi Miwa se produce una relación de ambigüedad en la figura y su reflejo en el espejo, a medio camino entre Blancanieves/bruja; cuerpo de niña y rostro de anciana. Podemos apreciar que esta imagen se vincula con las dobles gemelas, ya que el espejo posibilita el ilusionismo de la duplicación, reproduciendo a las dos figuras exactas, conectadas por la manzana. Esta puede inquietar al ser representada sin el corte del espejo, o la artificiosidad del bosque como telón que tiene continuidad en su reflejo. Cabe también destacar el fuego de las velas del candelabro, inclinado hacia el motivo principal.

En la imagen de Janieta Eyre, la duplicación de las figuras y su reflejo en la mitad inferior de la imagen puede rozar lo grotesco y lúdico, como un juego de adivinar las siete diferencias entre dos imágenes semejantes. En este caso, el abigarramiento de estampados de cuadros y rayas de diversos colores -blancos, negros, azules y rojos oscuros- producen texturas ópticamente vibrantes, como los cuadros de las chaquetas, o la pared del fondo. Contrastan con otras superficies texturadas conformadas por la reiteración de elementos de mayor dimensión

como, por ejemplo, las gruesas líneas verticales del fondo. Dicho abigarramiento formal y textural parece intensificar este carácter lúdico relacionado con el disfraz, que a su vez podemos vincular a la artificiosidad de lo siniestro. Por otro lado, la omisión de sus rostros en la superficie reflejada nos puede recordar a ciertas películas de terror en las que la desaparición de un rostro en una fotografía se presume como señal de su muerte próxima.

En estas imágenes la inquietud de las escenas coincide con el momento en que la imagen especular de las mujeres triplica sus figuras. En ambas adquiere notoria importancia la representación del espacio, que sugiere a través del color, la disposición de los elementos escenográficos y atmosféricos la amenaza latente. En la fotografía de Gregory Crewdson, produce inquietud la escena que protagoniza la mujer ante el tocador, cuyo rostro vemos a través del espejo. En dicho reflejo podemos advertir súbitamente la presencia de un cuerpo femenino desnudo y carente de color. La inclusión de figuras descontextualizadas aparece como reiterado recurso para provocar inquietud. La extrañeza adquiere un carácter aún más siniestro al coincidir la posición de esta figura con la ubicación que adquiriría el espectador al entrar en dicha estancia. Como es usual en la obra de Gregory Crewdson, el ambiente de suspense se debe también al empleo enigmático de las luces azuladas, violetas y focalizadas en distintos puntos, así como a la apertura sucesiva de puertas y espejos que sugieren cierta sensación laberíntica y de confusión de realidades o espejismos. La multiplicación de la figura se empareja formalmente con la reiteración de los umbrales de las estancias: puertas y espejo. Finalmente, la distancia a la que nos situamos frente a las figuras impide que las veamos con claridad, también a la extraña figura que coincide con nuestra posición.

En la fotografía inferior de Julia Fullerton-Batten, la imagen de la señora se repite también doblemente en los reflejos de los espejos, a ambos lados. No obstante, si este efecto puede generar cierto efecto de inquietud, se intensifica con la representación del espacio. Destaca la frontalidad de la imagen y la casi simétrica estancia,—con la figura de espaldas— y, especialmente, la puerta abierta de la derecha, que deja entrar un haz de luz en dirección a la mujer y una nube enigmática de humo o vaho. Por otra parte, la edad de la mujer nos remite casi inevitablemente al cuestionamiento del paso del tiempo ante el espejo. Por último, el enigma de la puerta, relacionado con la simetría (dos puertas) y la centralidad de la figura, podría recordarnos a los cuentos y relatos fantásticos en los que el o la protagonista ha de debatirse por uno de los dos umbrales, permaneciendo reflexivo ante la elección de su destino.



Gregory Crewdson. Serie *Beneath the Roses*, untitled (sin título). 2003-05



Julia Fullerton-Batten. American Photography Award, 2007.

Doble proyectada: el doble como objeto (mujer y muñeca)

Según la creencia en la magia imitativa *lo semejante produce lo semejante*. La magia simpática (imitativa) entre una figura y un objeto de misma fisionomía, insinúa un vínculo de complicidad y mutuo entendimiento de modo que lo que uno hace recae en el otro etc.

Esta es la lógica que opera tras los ritos y prácticas de vudú, así como otras prácticas primitivas, basadas en esta creencia animista. A lo largo de la historia, diversas civilizaciones han dejado constancia de su fe en ese animismo y, por extensión, en la repercusión que puede tener intervenir en un *doble* de alguien. La creación artística ha estado históricamente a merced de esa referencialidad, especialmente al servicio de la religión. Si las religiones politeístas antiguas desde Egipto, Grecia, Roma etc. asumían estas creencias con naturalidad, también en la religión católica la representación posee una mayor significación que la de designar un referente. No extraña, por ejemplo, que se considere como un milagro divino (y siniestro) el derramamiento de una lágrima en la escultura de una Virgen. Es precisamente la mentalidad escéptica la que rechaza estas relaciones *sobrenaturales* y que con mayor certeza las temería y percibiría en clave siniestra, precisamente por no creer en tales acontecimientos.

Dentro de esta lógica animista que relaciona mágicamente las figuras, personas y objetos, vamos a centrarnos en la representación del *doble como objeto*, en clave femenina. Esto se va a traducir en vínculos de siniestra complicidad entre mujeres y sus dobles, personificadas como objetos, animales muñecas, etc. algunas a modo de ventrilocuo.

En las siguientes imágenes veremos ejemplos de mujeres que llevan consigo -o van acompañadas de- esas figuras dobles con las que se emparejan formalmente o comparten algún rasgo físico. En algunas ocasiones, denotan ciertas cualidades que parecen compartir, no ya formales, sino relativas a caracteres. En otras ocasiones, veremos cómo se producen contrastes de actitud en uno y otro personaje, pudiendo despertar incertidumbre en torno a los roles de dominancia: cuestionando la docilidad del *doble* frente a su referente. En definitiva, todas ellas comparten la cualidad de ser *dobles y reversos* de esas figuras y, por ello, poseen, como los autómatas siniestros y de ciencia ficción, la sospecha de poder rebelarse contra sus creadores.



Sofía Sánchez y Mauro Mongiello. *Sin título*.



Fotograma de *What Ever Happened to Baby Jane?* (¿Qué fue de Baby Jane?), dirigida por Robert Aldrich en EEUU, en 1962.

En la fotografía de Sofía Sánchez y Mauro Mongiello, la mujer joven y bella, elegantemente vestida de negro envuelve con uno de sus brazos a una muñeca con una indumentaria y rostro similar, ambas con los labios rojos. Parece disponerse a llevarle ostras a la boca. Destaca su mirada perversa en dirección ascendente, con los ojos oscurecidos, la barbilla ligeramente escondida y el encaje abigarrado de los guantes. Si la mujer parece vestir de luto, no obstante, su expresión no es nostálgica, lo que parece denotar cierta frialdad o insensibilidad. El tipo de alimento representado (ostras) se considera de lujo, aunque también puede provocar cierta repulsión por lo que parece haberse representado como una viuda enriquecida y aparentemente perversa. La pasividad inexpresiva de la muñeca enfatiza el presunto poder despiadado de la mujer.

La fotografía de la derecha corresponde a la película “¿Qué fue de Baby Jane?” (*What Ever Happened to Baby Jane?*), donde apreciamos la figura de una anciana (Bette Davis) con indumentaria infantil o vestido de color claro con volantes y puntilla y tirabuzones dorados. Lleva consigo una muñeca (Baby Jane) de similares facciones e indumentaria que sabemos, por el contexto de la película, se trata de su doble infantil. En la película, su obsesión por recuperar el éxito que obtuvo en la infancia como cantante – su reproducción en forma de muñeca era el más claro símbolo de dicha fama-, la sumerge en un brote de demencia, identificándose nuevamente con su doble y *alter ego* infantil, interpretando su personaje del pasado. En la fotografía podemos apreciar la mirada segura y la insinuación de una sonrisa maliciosa en el rostro de la muñeca que contrasta con la expresión nerviosa de la anciana mujer. Aunque la segunda la sujeta con sus brazos, la muñeca inmóvil adquiere contrariamente mayor carga siniestra. Se invierte la relación de poder-control si comparamos esta imagen con la anterior.



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)*. 1939



Diane Arbus. *Lady bartender at home with a souvenir dog, New Orleans*. 1964

En el siguiente autorretrato de Claude Cahun se produce un emparejamiento formal entre su figura y la de un maniquí u objeto antropomórfico indeterminado, que insinúa una cabeza e indumentaria similar. Destaca la ubicación en el umbral de la ventana con la oscuridad del fondo, la mirada caída de la mujer y las flores en el vértice inferior izquierdo. La indumentaria, el maniquí, la ventana y la mirada agachada podrían quizá evocar algo relacionado con la idea de muerte o recuerdo de un difunto.

En la fotografía de Diane Arbus se produce nuevamente un emparejamiento formal entre el cabello de la mujer con al forma del animal, al parecer, un perro de peluche. Ambas se caracterizan por una forma de “8” asociada a las curvas del cuerpo femenino, ambas de textura blanda y color claro. La representación de la figura en dicho escenario resulta extraña debido a la relación de similitud formal entre la figura y el animal, que puede denotar cierta complicidad entre ambos. Observamos que en el fragmento de pared que los separa, destaca una figura de formas sintetizadas que se reitera en su mitad inferior, como si una línea especular separara ambas, la figura de arriba y la de abajo. La “X” que conforma –con formas triangulares oscuras- se empareja con los cuadrados –o rombos- del suelo. Ambos datos contribuyen a enfatizar el efecto de duplicación en la totalidad de la escena. Por último, la indumentaria de la mujer puede denotar cierto carácter estridente o estrambótico. Aparece además sentada en una extraña postura sobre la silla, insinuando cierta invitación mediante el alargamiento sugerente del brazo. Extiende la mano y levanta el dedo meñique, gesto que puede connotar cierta ostentación y que contribuye a señalar un elemento que se encuentra bajo el perrito, de color blanco, que puede parecer una concha o cenicero con dicha forma, que se empareja nuevamente con la forma de la cabeza del peluche.

En estas imágenes podemos advertir un emparejamiento formal entre las mujeres y los cuervos, considerados animales siniestros de mal agüero, lo que nos puede conducir a suponer que están de algún modo conectados, como si uno fuese un doble siniestro del otro, pero convertido en animal. En el fotograma de la película, las manos de la mujer se emparejan con las garras del ave, y su afilada barbilla con el pico del cuervo, de modo que la similitud formal parece delatar la íntima complicidad entre ambos, de modo que el uno es el doble animal del otro. En la pintura de Ione Rucquoi, el emparejamiento se produce especialmente debido al alargamiento y oscurecimiento de la nariz, que la caracteriza como un pájaro. La indumentaria oscura y con las mangas exageradamente abultadas pueden vincularse a las alas del último. Destaca el pelo enmarañado de la mujer y la presencia del cuervo picoteando la cabeza de ésta de modo que su pelo parece adquirir también la función de nido. (¿Podría pensarse que su cabeza se representa como un nido de pájaros?). Podemos hacer referencia también a su actitud estática, al simbolismo de la manzana que muestra en su mano y, por último, a la densa indeterminación vaporosa del fondo que parece insinuar una atmósfera gris, nublada. Si comparamos estas imágenes con la anterior de Diane Arbus comprobamos cómo a mayor sutileza en el emparejamiento, se produce mayor efecto de extrañeza. En estas últimas se subraya la vinculación entre los personajes pero su evidencia mitiga en cierto grado el efecto de inquietud.



Fotograma de *La bella durmiente*. Walt Disney. EEUU. 1959



Ione Rucquoi. *My Bete Noire*. 2007

La fotografía de Janieta Eyre muestra su autorretrato desdoblado en otra figura tipo ventrilocuo. De forma similar a la imagen de Claude Cahun, estas ostentan una indumentaria lúdica o circense, de colores estridentes y pelo abultado, caracterizadas como payasos. Sus expresiones y miradas parecen denotar sorpresa y cierto carácter nostálgico. En contraposición a las expresiones serias y desafiantes de Claude Cahun, las figuras de Janieta Eyre parecen evocar cierto patetismo. Se produce una extraña interpenetración entre las figuras, de modo que parece un cuerpo adulto duplicado, de predominio azul verdoso-con dos

cabezas y tres piernas. De cada rostro parece colgar un cuerpo blando de muñeco que destaca por su color rojo encendido, produciendo un contraste de temperatura cromática entre éste y el tono azul de la imagen. La reiteración de los miembros del cuerpo produce cierta confusión óptica que enfatiza el carácter fantástico de los personajes y su sorpresiva ubicación en una bañera. El rollo de papel parece contrastar la hostilidad de la escena fantástica con un contrapunto burlesco o cómico. Nuevamente la extraña caracterización convierte el autorretrato de la creadora en un personaje o títere de su propio espectáculo tragicómico, que implica, al parecer, un cuestionamiento de tipo identitario y de poder o autocontrol. (¿Quién domina a quién? ¿O son dominadas por el espectáculo de su presencia?)



Janieta Eyre. *Bloodbath*.



Larry Fink. *Moses Soyer's Studio*. N.Y.C. 1957-58

En la fotografía de Larry Fink, la mujer se representa sentada, en una extraña postura, con las piernas recogidas y abiertas y los tobillos doblados. Si reparamos en la similitud de la mujer con la figura del interior del cuadro, advertimos cierto efecto de reiteración en profundidad. La figura del cuadro es similar y aparece representada en tres posturas distintas, primero más próxima y, después, la disminución de su tamaño produce efecto de lejanía y reiteración en profundidad. El efecto resultante nos puede recordar a la superposición de superficies que parecen simbolizar las muñecas rusas “matrioskas”. De acuerdo a la terminología empleada por el groupe μ . se trataría de una adjunción de subordinación. Si el cuadro se presenta como ficción (pintura) y la escena con la mujer como un fragmento de realidad, podemos deducir paradójicamente que la mujer aparece como personaje de un nuevo cuadro, ubicada en ese interior doméstico. Fotografiada como un títere inexpresivo, parece más una espectadora pasiva de su propia realidad, con la que no interactúa. Se produce entonces una nueva confusión en torno a lo real o a la ficción de lo representado.

4.2.5.-4. Androginia

Cuando Ernst Jentsch trató de definir las causas que despertaban la impresión de lo siniestro, dedujo que se producía en aquellas situaciones en las que se desencadena cierta incertidumbre intelectual. Es decir, cuando no sabemos a ciencia cierta la naturaleza de aquello ante lo que nos situamos, desafiando con ello a nuestra razón. Es lo que posteriormente Freud definiría como una extrañeza en lo familiar que nos desconcierta porque, a pesar de ser conocido, hay algo en ello que nos resulta hostil. Antes que Jentsch (1906), Burke ya había deducido en su indagación estética sobre lo sublime (1756) que éste oculta siempre un poder amenazante produciendo en el sujeto un efecto de asombro o incertidumbre a causa de la ambivalencia que suscita dicha amenaza. Como hemos tenido oportunidad de exponer en el capítulo 2, lo sublime se caracterizaba por su grandilocuencia. Sin embargo, la incertidumbre intelectual que producen los diversos motivos siniestros adquieren una escala o proporción humanas: aparecen camufladas en el entorno cotidiano. Recordamos cómo Jentsch señalaba como paradigma de lo siniestro la duda de que un determinado ser sea viviente o por el contrario inanimado. Cuando la razón aún no ha determinado si se trata de una u otra cosa, se produce una incertidumbre en clave siniestra que el japonés Hashiro Mori definió con la teoría del *Valle inquietante*⁷¹². En los diversos motivos siniestros hemos visto cómo dicha incertidumbre se atribuye en cada caso a distintas razones, una de las cuales es la androginia. La androginia en sí misma no debería ser causa de un efecto siniestro. Nuestra razón occidental moderna nos empuja a aceptar la diversidad sexual. Sin embargo, los motivos de lo que nos provoca sensaciones turbulentas o amenazadoras no conoce la corrección política. A menudo nos sentimos desconcertados ante la incertidumbre sexual de una determinada figura, cuando no sabemos si se trata de un hombre o una mujer. De acuerdo con la acepción que posee en la R.A.E, una figura andrógina es aquella en la que *sus rasgos externos no se corresponden definitivamente con los propios de su sexo*. Podemos diferenciar dentro del concepto de la androginia aquellos seres que parecen asexuales de aquellos que quizá por transfiguración ostentan cierta sexualidad pero no se resuelve la incertidumbre sobre si se trata de uno enmascarado del otro o viceversa. El primero resultaría asexuado, el segundo de una sexualidad incierta.

Como ejemplo del primero, podemos apreciar el rostro andrógino e imberbe que se muestra en la imagen izquierda de la fila superior, creado por Oleg Dou. El cabello blanco es muy corto y se ha representado con una tez extremadamente pálida de textura marmórea. La extrañeza de su indeterminación sexual se ve incrementada por las extrañas proporciones de sus facciones, con los ojos exageradamente grandes y rojizos que contrastan con la claridad del

712MORI, M. (2005). *On the Uncanny Valley. Proceedings of the Humanoids-2005 workshop: Views of the Uncanny Valley*. 5 December 2005, Tsukuba, Japan.

resto del rostro. Destaca también la rasgadura en los extremos de los labios. A su lado, el retrato de Tanyth Berkeley presenta un retrato extrañado: no se sabe si se trata de una mujer de rasgos masculinos o de un hombre transfigurado en mujer. También puede producir inquietud la extraña claridad de la imagen y la aparente desproporción de la cabeza, que ostenta una frente amplia y el rostro más estrecho, así como un peinado poco habitual que contribuye a enfatizar la rareza formal del rostro. El ligero esbozo de sonrisa, la boca ligeramente abierta como si fuera a hablar, y la mirada desviada son otros datos provocadores de extrañeza.



Oleg Dou. *Katya's Tears*. 2008



Tanyth Berkeley. *Deana*. 2004



Tanyth Berkeley. *Helena*. 2006



K. Grannan. *Anonymus. Los Angeles. Boulevard 27*. 2008

En la fila inferior, a la izquierda, se muestra otro rostro andrógino de la misma artista. Se trata de una figura de mayor edad. La incertidumbre entre masculinidad o feminidad se efectúa en un rostro caracterizado por sus marcadas líneas de expresión. La indumentaria y el peinado parecen femeninos, sin embargo la nariz y la boca tienen una dimensión mayor a la habitual en un rostro de mujer. La barbilla pronunciada y el exagerado tamaño de la nariz recuerdan a la caracterización estereotipada de las brujas. Una mentalidad supersticiosa podría llegar a cierta sospecha sobre la identidad oculta de un rostro familiar pudiendo identificar a una bruja camuflada en el entorno cotidiano. En la figura de Katy Grannan a su lado, puede resultar extraña la ocultación del rostro que impide verificar su sexo. Puede inquietar también la claridad que impregna la imagen, así como la indumentaria de la figura, con la chaqueta y el pelo de extraña blancura, y la expresión con el ceño fruncido, como si se retrajera de la luz.

En las imágenes podemos apreciar cómo interviene también el recurso de la artificiosidad, de manera que la incertidumbre puede parecer producto de una transfiguración o travestismo. Podemos encontrar mujeres con rasgos destacadamente masculinos o, por el contrario, de hombres caracterizados como mujeres.

La fotografía de Diane Arbus de la izquierda muestra un rostro andrógino, de grandes facciones, rasgos endurecidos y destacado maquillaje que muestra una expresión extrañada. La incertidumbre sexual se confunde en este rostro con el suspense que desencadena su inquietante mirada perdida.

En la fotografía de Katty Grannan se muestra un hombre caracterizado como mujer. Muestra una expresión tensa, de rasgos muy masculinos y algo envejecidos. Su frente, despejada, culmina en una coleta femenina. La iluminación permite destacar su delgadez y su mejilla hundida. La atribución de color en los labios destaca debido a la claridad del fondo y subraya la sequedad de su expresión. En este retrato la incertidumbre se desencadena nuevamente no sólo por su extraño aspecto sino por su actitud: su mirada penetrante y felina que se dirige hacia alguna parte que no vemos.

La androginia se convierte también en motivo o tema central en ciertos autorretratos como en el de Claude Cahun de la página siguiente, donde la artista se retrata sin cabello, de espaldas y de perfil, con un gesto desafiante, el ojo oscurecido y la boca apretada. La postura de su cuerpo de espaldas (que por tanto se aleja) y la mirada de reojo, hacia atrás (nosotros), definen la manera de vincularse al espectador. Destaca su delgada figura y las angulaciones de su cabeza y rostro, especialmente la nariz y la barbilla marcadamente puntiagudas. En el ejemplo de Valerie Belin, la androginia del retrato se produce a consecuencia de alteraciones digitales, que parecen combinar diversos rostros creando confusiones engañosas.



Diane Arbus



K. Grannan. *Anonymous. San Francisco. Boulevard 4.* 2009



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato).* ca. 1928



Valerie Belin. *Sin título.* 2001



Otto Dix



August Sander



Cindy Sherman



Diane Arbus

En esta agrupación de imágenes hemos buscado hacer un análisis comparado de algunos retratos andróginos vinculados a una acción. En este caso, el fumar. En el autorretrato de Cindy Sherman (abajo-izquierda), con la extraña expresión facial y la intensidad de la luz azulada al fondo, confiere a la imagen un aura artificiosa, a medio camino entre real y fantástica. La indumentaria rayada, con cuello y mangas tan extensas, parece reafirmar la intención del personaje de ocultar su cuerpo. De este modo, la incertidumbre sexual contribuye a extrañar la imagen en mayor medida. Su postura se asemeja a la mujer delgada y andrógina retratada por August Sander, y ésta, a su vez, parece hacer un guiño a la pintura de Otto Dix. La indumentaria de rayas horizontales de Sherman, contrapuesta a un fondo azul monocromo, parece nuevamente asociarse al vestido de cuadros del cuadro de Otto Dix, que se integra con la totalidad del cromatismo rojizo. En ésta como en la de August Sander destaca el carácter andrógino del personaje (de pelo corto y carente de ornamentos) y su extremada delgadez. El retrato de Sander, a diferencia de la pintura, dirige una mirada penetrante al espectador.

El retrato de Diane Arbus muestra también una figura de sexo indeterminado en la misma actitud, sosteniendo un cigarrillo que se lleva a la boca. No obstante, a diferencia de las anteriores, ésta no parece una mujer andrógina, sino nuevamente un hombre travestido. Apreciamos las proporciones de sus facciones, con la nariz grande y la barbilla adelantada. Sin embargo, está destacadamente caracterizada como mujer, adornada con collar y pendientes y con un peinado elaborado con tocado. Podemos señalar como desvío inquietante que haya sido representada de perfil. Pensamos que dirige su atención así a una parte de la imagen que escapa del espacio off, instando a la incertidumbre. En todas estas imágenes el tema de la androginia aparece vinculado a la acción de fumar, actividad que fue antaño tradicionalmente atribuida a los hombres y que pareció asociarse a la liberación o independencia cuando se trató del fumar femenino. En estos casos, y a tenor de sus expresiones, ese uso libertario de fumar parece paradójico porque se presentan –en concreto la de Cindy Sherman– cohibida o contenida ante su propia indeterminación sexual. En la figura de Arbus, en cambio, parece que el acto de fumar reafirma su carácter y su actitud. En las primeras de Otto Dix y August Sander, el fumar parece acompañado de una reflexión (¿intelectual?): un saber que también se nos oculta. En la pintura primera de Otto Dix fumar parece un acto anecdótico, puesto que la mayor atención y el desvío siniestro se concentra, especialmente, en esas largas y delgadas manos pálidas, una de ellas posa sobre el vestido cuadriculado como una araña acechante.

Comprobamos cómo, en general, la indeterminación sexual viene acompañada de otros desvíos en la caracterización y actitud de los personajes que intevienen conjuntamente en la sugestión de la incertidumbre y la extrañeza.

4.2.5.-5. Monstruosidad femenina

Uno de los motivos capaces de provocar sensaciones inquietantes es la sugerencia de lo monstruoso entendido como anomalía o extrañeza en la naturaleza humana, que pudiera involucrar cierta animalidad oculta.

José M. G. Cortés explica en relación a lo monstruoso que se trata de aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad. Dentro de este criterio de desviación, unos monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntan, en el campo del significado, en la medida en que, por lo general, lo físico simboliza y materializa lo moral⁷¹³. La creencia de que los seres humanos estamos ligados a ciertos animales es muy antigua y está muy extendida. El totemismo es un claro ejemplo de dicha vinculación, que impedía las relaciones incestuosas, ya que seres consanguíneamente emparentados se identificaban con el mismo tótem y no podían tener descendencia. Puede que por este y otros motivos de origen primitivo⁷¹⁴, en un gran número de sociedades se encuentran creencias, antiguas y vivas, en las que pueden conocerse, bajo diferentes formas, representaciones híbridas entre humanos y animales como, por ejemplo, los hombres-lobo o los centauros. En la mitología griega abundan, además, otros seres híbridos específicamente femeninos como la Esfinge griega –que en la civilización egipcia fue masculina-, las harpías, las lamias y otro tipo de seres fantásticos que hemos tenido oportunidad de exponer en el capítulo 3. Esta creencia casi universal se expresa a menudo en términos animistas, de modo que entre el animal y el ser humano se produciría también un vínculo existencial, quedando íntimamente conectados.

La naturaleza siniestra de figuras a medio camino entre lo humano y lo animal ha sido frecuentemente empleada como fuente de terror, vinculada a la animalidad devoradora. Podemos destacar como ejemplos paradigmáticos que trascendieron a la literatura y las artes los mitos como el ya citado de la licantropía o el vampirismo. Este último fue especialmente asociado a la feminidad por motivos que se explicarán posteriormente. La monstruosidad femenina tiene su especificidad primero, en lo que se ha conceptualizado históricamente como una mayor proximidad con el animal:

“[...] Platón no sabía en qué rango debía colocarlas, si en el de los animales razonables o en el de las bestias brutas, pues la Naturaleza les ha colocado dentro del cuerpo un animal en lugar secreto o intestino, que no existe en los hombres (...)”⁷¹⁵.

713 G.CORTÉS, J.M. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Op. cit.p. 18.

714 LÉVY BRUHL, L., Op. cit. p. 133.

715 Rabelais, OC, pp 445-446. Citado en DIDI-HUBERMAN, G., *La invención de la histeria*. Op. cit.

El carácter monstruoso de la gestación, la menstruación, lo relacionado con el aparato reproductor ha suscitado fuertes temores en el ser humano masculino, desde tiempos inmemoriales. De ahí y del profundo temor que ha provocado el enigma de la sexualidad y la reproducción en el cuerpo femenino, los mitos vampíricos fueron a menudo protagonizados por figuras femeninas. Posteriormente veremos cómo en realidad, la sangre del vampirismo se vincula primero a la sangre menstrual. Simone de Beauvoir describe la oscilación del hombre entre el miedo y el deseo, entre el temor de caer en manos de fuerzas incontrolables y la voluntad de captarlas, aduciendo que se refleja de forma sugestiva en los mitos de la virginidad: “Algunos pueblos imaginan que en la vagina hay una serpiente que podría morder al esposo en el momento de la ruptura del himen; se conceden poderes terroríficos a la sangre virginal, asimilable a la sangre menstrual y capaz también de aniquilar el vigor del hombre”⁷¹⁶.

A diferencia de representaciones masculinas como la de Hans Bellmer y otros artistas que han insistido en la presunta monstruosidad ambivalente de la mujer, mostramos aquí dos fotografías de Cindy Sherman que aborda dicho tema desde una perspectiva crítica. El terror hacia la mujer ha estado ligado históricamente a su capacidad de gestación. Estas imágenes muestran esa monstruosidad a través de figuras abyectas que se fusionan y representan a través de planos muy cercanos. En la de la izquierda el rostro evoca un parto y puede apreciarse fragmentos de cuerpo humano/artificial que enrarecen en mayor medida la abyección. En la figura de la derecha la monstruosidad física se fusiona con la expresión de perversidad. El vientre parece abultado, su cara agresiva y andrógina, a medio camino entre mujer y monstruo, con la nariz prominente, la dentadura amenazadora y el exagerado contrapicado.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 315*. 1995



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 160*. 1986

716 BEAUVOIR, S. de. Op. cit. p. 241.

A grandes rasgos, poseen cierto carácter siniestro las figuras que ostentan algún signo sutil de deformación, anomalía etc. que nos recuerda este rechazo primitivo a la propia monstruosidad humana. Si la feminidad ha sido tradicionalmente asociada, por un lado, a cualidades pacíficas, sensibles y serenas, se mantuvo por otra parte, un sospechado temor o inquietud a que ocultaran una faz voraz y salvaje, de ahí la ambivalencia sobre su sexualidad. Detrás de estas figuraciones animales, parece poder intuirse cierto temor a la sexualidad animal o felina de la mujer. Al menos, fue aquella una de las obsesiones del arte finisecular, que representó a la mujer con un sibilino afán seductor, asociándola a menudo a la serpiente. En su faz inhumana podía procurar placer pero su cualidad ambivalente condujo a que fuera concebida como una amenaza directa hacia el varón. De ahí los mitos expuestos sobre la *mujer-vampira*, la *mujer-loba*, la *mantis religiosa* o la *vagina dentada* ampliamente representadas por el arte de fin de siglo y después por los surrealistas.

Dentro de lo monstruoso se incluyen también aquellos estados anómalos de la naturaleza que resultan extraños porque exceden los parámetros de normalidad. Estas rarezas a menudo se asocian con la animalidad. Por ejemplo, un exceso de pelo en un rostro femenino definiría un tipo de mujer-barbuda, sugiriendo quizá una faz animal, primitiva, a la vez que una fealdad que contradice la cualidad imberbe de la feminidad. Puede subyacer cierta monstruosidad a los desvíos o extrañezas que sugieren un carácter sobrenatural, no necesariamente vinculado a la animalidad. A modo de ejemplo, podemos encontrar imágenes inquietantes de figuras que padecen diversas enfermedades y particularidades fisionómicas como, por ejemplo, el albinismo, que desafía la normalidad del color de pelo y piel –y que son sacrificados en algunas tribus africanas ante el temor de que estén endemoniados-. En estos casos, el desvío no se debe a la sexualidad salvaje, sino a la extrañeza de ciertas condiciones anodinas de la naturaleza, que producen figuras inquietantes. Podemos llegar a sentir cierto temor extrañado ante personas pacientes de enfermedades psíquicas, o especialmente aquellas que afectan a la propia apariencia física: siamesas, malformaciones, amputaciones, gigantes, enanas, etc. Estos motivos provocadores de sensaciones siniestras o turbulentas no conocen de corrección política. Aunque nuestra ética nos diga que debemos reconocerlas con naturalidad, nuestro inconsciente tiende a resistirse a aceptarlas. En conclusión, su monstruosidad física termina por delatar nuestra monstruosidad ética.

En las imágenes de la fila superior, podemos apreciar el carácter albino de las figuras, que es susceptible de percibirse como un desvío sobrenatural. En ellas, la claridad se acentúa por el fondo plano y claro y por los atuendos blancos. El aparente estrabismo de sus miradas extraña aún más las figuras, que nos recuerdan a las mujeres albinas retratadas por Diane Arbus, conocida por sus inquietantes fotografías de freaks, extraños, enmascarados y marginados sociales. La imagen de la izquierda nos sirve como ejemplo para indicar que los diversos tipos de personajes no funcionan como opciones incompatibles. En este caso, podría pertenecer al grupo de los andróginos o travestis tanto como al de las albinas.



Katy Grannan. *Anonymous. San Francisco. Boulevard 22.* 2009



Tanyth Berkeley. *Claire.* 2004



Andrzej Dragan. *Marta.* 2006



Ione Rucquoi. *Queen Pussy.* 2007

En las imágenes de la fila inferior, la monstruosidad de las figuras se debe a causas distintas. La figura de la izquierda inquieta por su extrema delgadez corporal, que no parece coincidir con el rostro, de aspecto relleno y maquillado. Destaca la indumentaria de la figura, con la falda blanca, el pecho vendado y la flor roja, retratada como una bella bailarina. La figura se recorta sobre un fondo gris indeterminado y la tez del cuerpo adquiere un tono violáceo. La suave iluminación es frontal, la postura serena del cuerpo y la belleza del rostro ligeramente ladeado pueden denotar cierto recato, también por la postura de los brazos; su expresión seria pero sosegada y la perspectiva en ligero contrapicado parecen delatar cierta pretensión de enaltecer la figura. No obstante, puede causar asombro y repulsa la minuciosa descripción de su esqueleto bajo la transparencia de su piel. Se produce cierta paradoja al representar un motivo dramático y repulsivo embelleciéndolo. En la actualidad, el canon estético que se impone se concentra en la delgadez de los cuerpos femeninos y en la fuerza masculina que se traduce en su corporalidad musculosa. Estos patrones no difieren en gran medida del canon estético de la Grecia clásica. Los excesos de grasa corporal parecen estigmatizarse y la gordura parece asociarse actualmente a la dejadez y a la falta de salud. Debido a la presión social difundida por los medios de comunicación de masas, se han incrementado en los últimos años en un alto índice enfermedades como la anorexia, que padecen en mayor medida mujeres que hombres. La figura que presenta Andrzej Dragan nos podría recordar a una de esas jóvenes que priva su cuerpo de alimento para preservar su delgadez, concebida como virtud. Esta imagen nos aleja de la ambivalencia de lo siniestro para tornarse en una fusión paradójica entre belleza y fealdad, más próxima a una estética grotesca o pintoresca, que puede apelar finalmente a la ambivalencia entre repulsa y empatía, más que a un espanto fascinado.

En la pintura de Lone Rucquoi, la figura se superpone a un fondo neutro - de forma similar a la figura de Andrzej Dragan-, quedando frontalmente iluminada por una luz de alta intensidad. La monstruosidad de esta figura se debe a su caracterización animal: a sus rasgos felinos con las uñas afiladas, las orejas puntiagudas y los bigotes que asoman en su rostro. Destaca la blancura pintada de su cuerpo desnudo y la largura de su cabello, que parece subrayar su presunta animalidad sobrenatural. La propia escena resulta fantástica en gran medida debido a la intensidad de la iluminación y a la indeterminación del espacio, ya que sólo apreciamos la figura recortada sobre dicho fondo, sentada ante una mesa que refleja la misma intensidad de luz. El cromatismo general es pálido y de poca saturación, a excepción del pelo y el contenido del plato (¿un pulpo?), de menor luminosidad cromática. Este último parece objeto de deseo de la figura femenina, que se aproxima una mano a la boca. Parece consciente de su poder, y arroja una mirada provocadora al espectador sugiriendo su presunta sexualidad felina.

A pesar de la diferencia de técnicas de ambas imágenes, ya que la primera se trata de una fotografía retocada y la segunda una pintura, ambas adquieren cierta apariencia pictórica debido al empleo etéreo de la luz y a la vaporosidad de la atmósfera, pudiendo provocar cierto efecto de belleza poética que podría rozar la apariencia de ensoñación o de ilusión sobrenatural. Esta impresión puede percibirse quizá en mayor medida en la última imagen,

debido a la intensidad de la luz y a los tonos violáceos y azulados que contribuyen a provocar una sensación sutil de hostilidad ambivalente: cálida alrededor de la figura, más fría en su parte inferior. En las imágenes bajo estas líneas podemos apreciar los recursos caracterizadores de la monstruosidad en distintas figuras femeninas: en la imagen de Janieta Eyre, destaca primeramente el efecto sobrenatural de la repetición de las figuras y la extraña simetría de la imagen.



Janieta Eyre. *She Maids*. 1995



Diane Arbus. *Untitled*. 1970-71

Los vestidos de estampados florales contrastan con la sobriedad oscura del fondo y el cuadrito pequeño que separa ambas figuras. El carácter monstruoso de las figuras podemos advertirlo también en las garras que asoman sutilmente en sus pies y en la piel de animal que cubre su hombro, no obstante, su postura implica rectitud –o recato-. Por lo tanto, el carácter felino de las figuras contrasta con su actitud recatada, con las manos cruzadas sobre las piernas, la indumentaria floral y la toquilla que cubre sus cabezas. Las figuras ostentan posturas casi idénticas pero actitudes dispares: mientras la de la derecha agacha la mirada y se mantiene erguida e inmóvil, ocultando una mano con la otra, la de la izquierda entabla contacto visual con el espectador, dirigiéndole una inquisitiva mirada mientras muestra el contenido de su mano enigmáticamente: apreciamos en ella un dado, que cabría relacionarse con el concepto del azar (y con la inquietante duplicación que parece desafiarlo). El contenido del cuadro al fondo parece insinuar un paisaje exterior decadente que se relaciona dimensionalmente por oposición a la presencia –oscura- del interior, y se empareja con el carácter natural y floral de las figuras. En la fotografía de Diane Arbus de la página anterior, la figura posee una extraña fisionomía. A pesar de su indumentaria infantil, la expresión ligeramente torcida de la mirada y el gesto de la enorme boca pueden provocar incertidumbre en torno a su edad y a su sexo.



Saddington & Baynes. *Young girl skipping.*



Diane Arbus. *Untitled I (Sin título).* 1970-71

En las imágenes sobre estas líneas, advertimos a la izquierda a una niña saltando a la cuerda, en un paisaje exterior: al fondo parece apreciarse el Big Ben londinense. La figura nos desvela su monstruosidad en la deformidad de su rostro, que deja ver una inmensa boca colmada de largos y afilados dientes. Si en la fotografía de Diane Arbus el desvío alotópico se debía en mayor medida a la barba, en ésta se concentra en la agresividad de la boca. No obstante, la evidencia del recurso mitiga el efecto de repulsa: las operaciones de extrañamiento no están camufladas ni son sutiles, de modo que no hay incertidumbre. La imagen no es siniestra, sin embargo, en su monstruosidad ostenta una amenaza ambivalente que se debate entre su carácter infantil e inocente y el carácter agresivo y animal de esa inmensa boca dentada.

En la fotografía de Diane Arbus, la monstruosidad no reside tanto en las figuras como en nuestra posible reacción ante ellas, que no sería políticamente correcta, sin embargo nuestro inconsciente podría persistir en rechazarlas. Su relativa monstruosidad física –actitudinal-activaría nuestra monstruosidad ética. Las dos mujeres padecen síndrome de Down y aparecen cómicamente vestidas, con vestidos y sombreros -cubiertos de adornos- bajo los cuales asoman exageradas sonrisas faltas de dientes. Puede contribuir a nuestro rechazo su exagerado entusiasmo. Ambas visten una indumentaria similar y adquieren posturas similares en pie y unidas entre sí, conformando una extraña simetría, casi a modo de cómplice duplicación. Con los pies juntos, denotan cierta rectitud o recato que contrasta con la aparente efusividad de sus expresiones. Podría darse una reacción instintiva ambivalente que bascule entre la empatía y el rechazo, pudiendo llegar a percibirse simultáneamente como simpáticas, cómicas y monstruosas.

Podemos concluir que la sugerencia sutil de la monstruosidad femenina se vincula, a menudo, a la animalidad voraz, y a multitud de extrañezas físicas que parecen siniestras cuando los recursos plásticos e iconoplásticos nos inducen disimuladamente este temor subjetivo, siendo especialmente efectivo cuando percibimos en sus gestos, posturas, miradas, algún indicio de acción misteriosa que involucra amenazadoramente al espectador o cuando, por el contrario, lo ignora sospechosamente.



Diane Arbus. *Miss Cora Pratt*. 1970-71



Diane Arbus. *Untitled (Sin título)*. 1970-71

Dado que la siguiente temática trata la cuestión de la enajenación queremos, en este punto, abordar la delgada línea divisoria que separa a veces la fealdad física de la locura, o de otras causas de razón psicológica que trascienden finalmente a la apariencia externa y a la expresión. Como ejemplo, mostramos dos fotografías de Diane Arbus. En ambas la monstruosidad viene determinada no tanto por su aspecto como por su expresividad, que denota cierta enajenación. En la mujer de la izquierda, destaca un desvío en su aspecto físico, concretamente los dientes, de exagerado tamaño y desordenados. Aparece femeninamente vestida y adornada, con guantes, sombrero y bolso, dirigiendo su sonrisa a la cámara. Por otro lado, la mirada ausente acompañada del gesto inclinado de la cabeza y esa sonrisa de monstruosos dientes indican cierto desorden psíquico o, al menos, una extraña actitud ya que parece ignorar su fealdad. De forma similar, la mujer de la derecha posee rasgos físicos masculinos y caracterización y actitud aparentemente infantil, con el vestido y la muñeca. El carácter monstruoso de esta figura viene determinado por la confusión de categorías entre niña-adulta y hombre-mujer, pero especialmente por su perturbadora y desafiante expresión, de aparente desconfianza, que se intensifica por el hecho de que oculte el brazo.

4.2.5.-6. Enajenación femenina

Del mismo modo que nos sentimos amenazados por un tipo de monstruosidad física o creemos perder el control ante un cuerpo que cobra vida, nos puede perturbar la reacción incontrolada de una persona que está fuera de sí, o la reacción incontrolada de un ser artificial o sobrenatural. En ambos casos, las personas o situaciones susceptibles de provocar dicha inquietud parecen contener un poder que amenaza con descontrolarse. Es precisamente la presunción de dicho descontrol el que nos alerta previamente mediante un sentimiento siniestro. Por ejemplo, de igual modo que un soplo de vida en un muerto de mirada ciega, una reacción repentina en una persona ausente, aparentemente loca o enajenada, puede provocar la misma sensación de siniestro desconcierto.

Por otra parte, ya hemos comentado con anterioridad la reversibilidad que se produce en lo siniestro, de modo que se establece un vínculo siniestro –de temor ambivalente- experimentado por un lado, en primera persona –en forma subjetiva- y, por otro lado, extrapolado a la condición de Otredad, de forma que manifestamos dicho temor también sobre otras figuras u Otros. Por ejemplo, interviene como causa especialmente motivadora de lo siniestro la impresión de enajenación: la imposibilidad de distinguir lo real de lo fantástico o delirado. Su reverso podría traducirse en la presencia de un loco o loca ante quien pudiera experimentarse una siniestra sensación. En la primera se produce una impresión de desrealización y de vacilación perceptiva que cuestiona al *yo*, mientras que en el segundo caso, la amenaza está contenida en el *Otro*. Es él quien, con su aparente desequilibrio mental, cuestiona nuestra impresión de normalidad gobernada serenamente por la facultad de la razón. Ambas perspectivas de lo siniestro convergen a través de un vínculo supersticioso, ya que el temor ante el loco –al igual que ante el cadáver- tiene que ver con el miedo ancestral a la *magia contaminante e imitativa*: a que nos contagie su situación a través de la mirada, arrastrándonos a la muerte o a la enajenación, ambos mundos que estarían *al otro lado* de lo real y conocido, por lo tanto, mundos paralelos, temidos y desconocidos. Nos asusta lo que alguien que carece de cordura pudiera cometer, pero también tememos sentir lo mismo que él, tememos que su mirada nos deporte al mismo estado de enajenación. Preferimos ignorar la mirada del loco, evitando que cuestione la aparente seguridad que nos proporciona la razón. Quizá, en el fondo, la razón no sea más que una ensoñación pero, al fin y al cabo, consoladora.

En lo que concierne a la enajenación y a su vinculación con la feminidad, exponíamos en el capítulo 3 cómo la locura femenina se empleó durante siglos como arma arrojadiza para debilitar a las mujeres. Durante un tiempo no quedó claro el limbo entre locura, posesión y brujería, ni siquiera la hechicería de la herejía. La aparente pérdida de razón se debatía entre una justificación sobrenatural o real. Si se atecía a la primera, el demonio y sus súbditos eran

responsables de la aparente demencia de las mujeres quienes, por su presunta falta de fe, se creía que eran más proclives a ser tentadas por el diablo. Si se trataba de la segunda, estas padecían la enfermedad de la locura –la histeria abarcaba casi todo- cuyas causas se debían a menudo a su propio sexo y a su represión, según algunas especulaciones de la época, como las del geriátrico de Salpêtrière dirigidas por Charcot. En realidad, los hechos reales importan menos que lo que la imaginación colectiva ha heredado de aquellos sucesos y creencias, incorporando la concepción de la brujería y la locura como motivos capaces de producir profundo temor, especialmente asociados a la feminidad. Ambos fueron conceptuados como territorios temibles que parecen “al otro lado” de la normalidad. Locas o brujas fueron consideradas peligrosas, y ello fue motivo suficiente para que la sospecha de confabulación con el demonio sentenciara su destino en la hoguera o en el manicomio. La concepción de la histeria femenina sirvió como justificación para desacreditar su discurso en los casos en los que no era bienavenido, por ejemplo, en el entorno familiar o en el ámbito conyugal. Si en épocas de creencia supersticiosa, cuando cualquier mirada airada era catalogada de maleficio, cualquier desvío o nerviosismo femenino pudo dar lugar a la concepción de la histeria, en tiempos en los que las mujeres padecían una imperiosa represión social. El hallazgo del psicoanálisis que destapaba que el origen de multitud de enfermedades como la neurosis se hallaba en las propias represiones sexuales justificó en cierta medida la razón por la que las mujeres parecían tan propensas a padecerlas.

Por su amenaza de descontrol, la locura es un motivo profundamente siniestro tanto desde una perspectiva subjetiva como proyectada en otra figura externa. El concepto de la locura específicamente femenina pudo haber sido un invento. No se sabe a día de hoy si Juana, la hija de los reyes católicos, estaba realmente loca. La enajenación es susceptible de ser padecida tanto por hombres como mujeres. En cualquier caso, podríamos postular algunas de las presuntas diferencias por las cuales la locura femenina pudiera resultar más siniestra: por un lado, podríamos conjeturar que la falta de fuerza física en las mujeres habrá favorecido posiblemente que haya desarrollado históricamente en mayor grado su capacidad discursiva para defenderse de cualquier amenaza, de modo que quizá ante una loca peligrosa y con malas intenciones, pensemos que sea capaz de engañarnos a través de sus palabras y con una forma fingida de comportarse. Sin embargo, ante un loco perverso quizá temamos que aplique su fuerza en caso de pretender agredirnos. Por otra parte, podríamos llegar a pensar que la falta de fuerza de una loca no consiguiera asesinarnos –de ser ese su cometido- sino que pueda alcanzarnos sólo para mutilarnos o dejarnos en una situación peor, sin llegar a quitarnos la vida. No obstante, la locura no necesariamente involucra agresividad aunque, si la sugiere, resulta más temible. Tampoco implica una fealdad externa, por lo que la ambivalencia entre mujer deseable –por su apariencia- y temible por su locura puede ser motivo de atracción espantosa, por lo tanto ambivalente y siniestra especialmente desde la mirada masculina. Por último, todo ser humano puede experimentar el temor a volverse loco y, por ello, la amenaza de contagio nos acecharía con su sola presencia.

En las próximas imágenes mostramos algunos ejemplos de la creación contemporánea en las que las figuras de extrañas expresiones parecen sufrir algún tipo de enajenación. Destacaremos algunas figuras creadas por mujeres, especialmente las de Marina Núñez, quien parece trasladar la temática de la locura femenina sugiriendo cierta crítica a través de citas visuales de las fotografías de Salpêtrière. Asimismo, cabe destacar algunos autorretratos de Cindy Sherman en los que se transfigura a sí misma como loca temible. En estos casos parece que se produce un cambio de perspectiva, de modo que parecen jugar desde la ficción a asustar al público desde su posición de temibles enajenadas. En la siguiente fotografía podemos percibir la presunta enajenación de la mujer ante su extraña expresión corporal, encogida y envolviendo sus piernas dobladas con los brazos, en actitud defensiva. Se trata de una postura incómoda, difícil de mantener si no se tiene elasticidad, de manera que resulta extraño que una mujer que parece entrada en años adopte tal postura. Su mirada penetrante y de ligero perfil con la boca apretada denota cierta desconfianza e inquietud que nos predispone a sospechar su presunta enajenación. A su lado, una fotografía con dos rostros femeninos participa también de su retrato, produciéndose un vínculo misterioso entre ésta y las de la fotografía. Finalmente, el encuadre de la imagen que limita con la figura en su parte superior e inferior contribuye a generar una sensación de opresión espacial, de modo que podemos percibir la habitación en la que se encuentra como un escenario opresor equivalente al de su presunto padecimiento psíquico. Pensamos que las franjas verticales del mueble del fondo y las inclinadas de la silla, contribuyen a definir ese recurso de encarcelamiento.



Mary Ellen Mark. *Ward 81. Oregon State Hospital, Salem, Oregon. 1976*

La artista Marina Núñez, como hemos anticipado en líneas anteriores, dedica bajo el título “Locura” y “Monstruas” dos series de pinturas a la enajenación femenina. Algunas de dichas imágenes son citas visuales a las fotos de la Salpêtrière, por eso parece reconocerse en ella un cierto espíritu crítico en torno a lo que implicó el tratamiento de la histeria femenina. En las

siguientes imágenes podemos ver la expresividad de los cuerpos que denotan la ruptura o distorsión psíquica extrapolada a la propia piel que aparece rasgada, la primera en su espalda, la segunda en sus piernas. Recortadas sobre un fondo negro y plano, se representan desde una perspectiva aérea que subraya su supeditación o su condición de inferioridad. La crudeza de las expresiones corporales de rasgarse y retorcerse se agudiza a tenor de la expresividad angustiada de los rostros, que miran fijamente al espectador, haciéndole partícipe de su sufrimiento.



Marina Núñez. Serie *Monstruas*, sin título. 1994



Marina Núñez. Serie *Monstruas*, sin título. 1994

Podemos apreciar otra forma de representación de la locura femenina a través de los siguientes autorretratos transfigurados de Cindy Sherman donde adquiere ella misma la apariencia de una loca de distintas formas y de acuerdo a actitudes y expresiones diferentes. En la fila superior podemos apreciar claras diferencias entre sí. En la fotografía de la derecha nos llama la atención primeramente ese abandono que sugiere el pelo revuelto y despeinado. Se muestra con la mirada perdida, en dirección descendente, en actitud pasiva, ausente. Con un gesto nervioso en las manos, oculta una con la otra. El color de la indumentaria puede sugerir cierto componente agresivo o sexual de forma latente. La figura de la derecha destaca no por su pasividad sino por la perversidad y enajenación que denota su mirada, con la cabeza extrañamente ladeada, que se detiene fijamente en un punto que se sitúa oblicuamente y más alto que ella. La cabeza inclinada, con la barbilla ligeramente escondida, implica retraimiento que puede involucrar timidez o deberse a la ocultación de una presunta mala intención. La expresión del rostro puede inquietar por esa mirada ojerosa y por la extraña y aparentemente postiza sonrisa de exagerados dientes. La expresión resulta una combinación entre perversa, enajenada y artificiosa. La rareza de su peinado, de tono grisáceo, puede provocar cierta incertidumbre en torno a la edad de la presunta loca. Su indumentaria, de escote pronunciado, junto a su sonrisa, parecen delatar un afán seductor, pero esa sugerencia, lejos de insinuarse atractiva, puede resultar espantosa.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 137*. 1984



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #362*. 2000

En las imágenes de la página siguiente podemos apreciar cómo la claridad contribuye a extrañarlas. En la primera, la presunción de enajenación de la pareja se debe a sus extrañas actitudes: apoyan la cabeza en señal de afecto, sin embargo agachan la mirada en aparente actitud defensiva de una amenaza que desconocemos. La figura de la izquierda parece albina y ostenta una rara expresión; la figura de la izquierda oculta su rostro. No se aprecia con claridad si es una mujer de rasgos masculinos o un hombre transfigurado en mujer. Envuelve a la figura rubia con el brazo, pero no queda claro si este gesto de aparente afectividad no implica cierta violencia oculta. El extrañamiento se debe en mayor medida a la amenaza de la claridad aparentemente cegadora, a la extraña caracterización de los personajes, a su gesto defensivo y a la paradójica incomunicación entre sí.

En los siguientes retratos de Katy Grannan y Robin Cumming se muestra a dos mujeres de edad avanzada que parecen padecer cierta enajenación. Ambas se muestran intensamente iluminadas y contrastadas sobre un fondo liso y claro. Sin embargo, de modo similar a los autorretratos anteriores de Cindy Sherman, en éstas también se aprecia ambigüedad en torno a su vitalidad perversa o a su falta de estímulos, resultando un aparente estado de demencia, presuntamente relacionado con su avanzada edad: la mujer de la izquierda denota cierta perversidad que podemos percibir en su mirada, con el gesto inclinado de la cabeza, ocultando su barbilla, y la insinuación de una leve sonrisa maliciosa. Apreciamos un desvío en su exagerado maquillaje en los ojos. En relación a los motivos gráficos de la indumentaria comentábamos cómo destaca la reiteración de los motivos decorativos de su indumentaria sobre el predominio de claridad, que puede sugerir cierta obsesión de repetición.



Katy Grannan. *Gail and Dale, Pacifica I.* 2007



Katy Grannan. *Anonymous, San Francisco Boulevard 15.* 2010



Robin Cumming. *Untitled.* 2007

La indumentaria juvenil, mostrando sus piernas, no parece acorde a la edad de la mujer. La figura de la derecha muestra una destacada inexpresividad en su rostro, de mirada ausente, con el gesto caído de la boca, y un gesto corporal abatido, con los brazos muertos colgando sobre el cuerpo. Su cuello queda envuelto por un lazo fino que puede sugerir cierta opresión. Su indumentaria –parece un camisón o ropa de cama-puede evocar cierta descontextualización, enfatizando su carga de enajenación. El fondo del muro sobre el que se recorta la figura parece envolverla por encima, emparejándose ambos en su aparente abandono. Podemos concluir que la locura o enajenación es percibida como un tipo de monstruosidad psíquica. Esta afecta en principio a todo ser humano con independencia de su género, pero tradicionalmente se empleó el concepto de la locura femenina como arma arrojada contra el poder de la feminidad. En las representaciones actuales hemos visto que se mezcla, a menudo, con la artificiosidad -relacionada con la caracterización y el disfraz-, con la androginia y asimismo con la demencia asociada a la vejez. Comprobamos cómo los recursos generadores de efectos siniestros no operan separadamente, la monstruosidad física interviene también en la presunta enajenación y, a menudo, las presuntas acciones de los personajes activan la incertidumbre.

En contrapartida a la herencia misógina de la locura femenina, hemos mostrado algunas representaciones de artistas como Cindy Sherman, Marina Núñez y Janieta Eyre que muestran identidades femeninas aparentemente enajenadas, algunas encarnadas por sus propios cuerpos (Cindy Sherman y Janieta Eyre), donde la enajenación se mezcla con el artificio. Podemos apreciar, como rasgo común, la representación de la locura en primera persona, pareciendo indentificarse con esos rostros demenciados y esas actitudes de aparente subversión o provocación. Subyace a estas imágenes un aparente espíritu crítico, incluso sublimador. En el caso de Cindy Sherman, por ejemplo, podemos apreciar cierta distancia irónica en sus exageradas caracterizaciones eludiendo definir una postura concreta frente a la temática –crítica, irónica, siniestra etc.-, de modo que deja abiertas sus propuestas creativas.

Más allá de la intencionalidad -crítica o sublimatoria- por la que parece representarse la temática de la enajenación femenina, hemos comprobado cómo interviene como recurso especialmente efectivo de lo siniestro la vinculación de esas locas con el espectador. En esta relación es determinante la caracterización (mirada, expresión, indumentaria etc.), los recursos iconoplásticos (claridad, encuadre etc.) y los recursos narrativos, es decir, las presuntas sugerencias de acciones en futuro, y cómo se relacionan con el espectador. Diferenciamos en ese sentido, acciones amenazadoras, a través del mirar, que a menudo implican un vínculo supersticioso que nos hacen temer esa mirada –contagiosa, o autómatas-. Consiguen cierta intimidación, motivada por un presunto deseo por atraer al espectador. O, por el contrario, podemos apreciar acciones que se caracterizan por su pasividad inexpresiva, y por ignorar al espectador. Éste desconoce el motivo por el que las figuras ignoran su presencia, y estas adquieren por ello, y por la artificiosidad de las escenas, un poder enigmático, intensificando la incertidumbre narrativa.

4.2.5.-7. Feminidad oculta: transfiguración

En el capítulo 2 deducíamos cómo uno de los recursos generadores de efectos siniestros reside en el encubrimiento de una persona, un elemento o un espacio, que puede darse en dos sentidos similares pero diferentes. Por un lado, puede ocultarse y, por otro lado, enmascararse: aunque ambos estén relacionados, lo primero está vinculado a la ocultación y la invisibilidad, lo segundo a la transfiguración y a la artificiosidad: con no ser lo que se parece, o mostrar una apariencia que no es natural. En el primer caso la ocultación es manifiesta y provoca incertidumbre en torno a la identidad, cuando se trata de un personaje, que puede implicar sospecha sobre su intencionalidad. En el segundo caso, cuando se muestra enmascarado, entonces la ocultación es disimulada, resultando artificioso. El personaje se esconde detrás de otra apariencia, sin que se resuelva la ambigüedad, de lo contrario no se produciría incertidumbre, ya que si el disfraz es evidente, el efecto siniestro disminuye o desaparece. Si se mantiene la incertidumbre sobre la veracidad de su identidad y se perciben rasgos extraños en su caracterización, entonces puede lograrse un mayor efecto de inquietud. Los recursos creativos de la transfiguración y la ocultación a menudo intervienen conjuntamente. También podemos hablar de la ocultación de espacios, por ejemplo, a través de sombras enigmáticas o zonas de penumbra o intensa claridad que dificultan la visibilidad, por citar algunos ejemplos recurrentes. Igualmente, el espacio puede representarse con artificiosidad, a través de una puesta en escena o atrezzo que contenga diversos desvíos o extrañezas que pueden configurarse en su contenido plástico e icónico, de modo que pueda percibirse de algún modo antinatural. Por ejemplo, un espacio inusualmente ordenado, o un empleo de colores apastelados podrían evocar falsamente un espacio acogedor, ocultando lo contrario. Detectar las causas de ocultación y artificiosidad requiere una atenta observación de los citados contenidos representacionales.

En esta parte vamos a centrarnos en diversos recursos de ocultación y de transfiguración de personajes femeninos que dan lugar a enmascaramientos específicamente siniestros de la feminidad. Para regirnos por un orden de coherencia, analizamos primeramente algunas imágenes representativas de la ocultación o enmascaramiento. Diferenciamos en este punto dos operaciones básicas en relación al ocultamiento, que puede producirse al añadir o adjuntar, es decir, a través de superponer otras capas o superficies. O, por el contrario, a través de suprimir partes de la imagen. Estos recursos de ocultación o enmascaramiento se pueden subdividir a su vez en cuatro operaciones específicas. Cuando se trata de adjuntar, nos referiremos a enmascarar a través de *superposición o adjunción* de elementos. Cuando se trata de suprimir, podemos diferenciar dos recursos: a través del encuadre o *fragmentación* - seleccionando un fragmento que omite el resto de la figura o la escena- o a través de *supresión*, omitiendo o eliminando elementos. La fragmentación es una ocultación lograda mediante el encuadre aproximado. La supresión puede ser un recurso icónico mediante el que se omite representar determinado elemento. Por ejemplo, un rostro sin ojos. Podríamos

considerar una forma específica de ocultación o enmascaramiento que no suprime ni adjunta sino que hace ambas cosas, es decir, sustituye. El efecto de sustituir determinados elementos por otros configura la idea de la *transfiguración o el disfraz*. Por otra parte, una sustitución específica relativa al lugar o ubicación es la *permutación*, donde se altera el orden de representación de modo que una cosa aparece en el lugar de otra. Como ejemplo, puede permutarse la postura de la figura sustituyendo su representación de frente (delante) a su postura de espaldas (detrás). En general, se producen simultáneamente diversos recursos, por lo que los abordaremos conjuntamente bajo la idea del enmascaramiento, transfiguración o disfraz. Una vez analizadas las imágenes que nos conducen a deducir dichos recursos, procederemos a diferenciar diversos recursos de enmascaramiento femenino vinculados a la artificiosidad.

En este punto queremos destacar la transfiguración y el disfraz como vehículo de creación e implicación hacia la obra. El disfraz es la caracterización que permite un desdoblamiento de la persona de modo que permite crear un Otro/a o *alter ego* ficcional. Posteriormente, en la temática del *alter ego* vamos a abordar cómo la transfiguración del/la artista es el eje central y motor creativo en la obra fotográfica de artistas mujeres como Claude Cahun, Cindy Sherman y Janieta Eyre. Sus fotografías escenifican autorretratos de ficción a través del disfraz. El medio fotográfico, lejos de documentar la realidad, les permite crear espacios narrativos fantásticos en los que dar vida a sus *alter egos*, basados en tipos y estereotipos femeninos del imaginario sociocultural.

Ocultación o enmascaramiento

En la representación siniestra de la feminidad, el cabello ha sido un motivo especialmente recurrente en la ocultación de su identidad, sobre todo en el cine de terror. Dicho efecto puede insinuar cierta rebeldía, dejadez o enajenación. Como ejemplos en los que este recurso se emplea en imágenes artísticas proponemos las siguientes fotografías de la página posterior:

En la primera de Anna Gaskell, la inquietud de la escena deriva no sólo de la ocultación de los rostros mediante la masa de cabello oscuro, sino que influye en dicho desvío o alotopía también el encuadre en contrapicado, la elección del fondo vacío del cielo donde se contraponen las figuras, y la sugerencia de la nocturnidad en la vegetación, que contrasta también junto al pelo de ambos personajes. Además, la interacción de los personajes a través de las mangas insinúa una acción extraña e inconcreta que puede generar incertidumbre. La duda sobre su identidad se multiplica al estar uniformadas y convertirse en una unidad, conformada por dobles artífices.

En las imágenes de la fila inferior, ambas de formato vertical, se presentan dos figuras cuyos rostros se ocultan también con la melena. En la fotografía de la izquierda se ha recurrido a la claridad, a través de una peluca o cabello rubio o cano, una fuerte luz que incide en una fracción del rostro dejando ver un solo ojo que nos mira. El personaje contrasta sobre el fondo también claro dibujando su sombra. Se presenta en pie, estática y rígida, con los puños cerrados y los brazos pegados al cuerpo. A diferencia de estas elecciones, la figura retratada por Anna Gaskell (derecha) se decanta por un escenario exterior y en penumbra, de modo que su identidad queda oculta por la nocturnidad y por el cabello. En oposición a la anterior rigidez hierática, ésta se muestra en acción, inclinándose, levantando aparentemente su falda y asomándose. En estas últimas, la inconcreción de las acciones y la caracterización oculta provocan ambigüedad en torno a su presunto carácter victimista o agresor. Se nos presentan como personajes paradójicos que pueden sugerir ambos roles.



A. Gaskell. Serie *By Proxy*, *Untitled*. 1999



C. Sherman. *Untitled # 122*. 1983



A. Gaskell. Serie *Wonder*, *Untitled*. 1996-7



William Eggleston. Serie *Los Álamos*. 1964-70

En esta fotografía de William Eggleston podemos destacar como recurso de extrañamiento principal la permutación en la posición de la figura, no de frente sino de espaldas a la mirada del espectador. Podemos postular que se produce un conflicto en torno a la contextualización de la figura representada y el espectador, puesto que no hay interacción clara entre ellos, de modo que uno de los dos posicionamientos parece susceptible de sospecha. Con su identidad oculta, su presencia resulta enigmática. Por otro lado, el punto de vista desde el que se toma la fotografía hace coincidir la cabeza de la mujer con la figura que se sitúa ante ella, de manera que se produce una doble ocultación. Podemos detectar otros recursos que interactúan como la iluminación focalizada que incide en la figura. Al volvernos la espalda el extraño peinado se convierte en el elemento central de la imagen. Su exagerado abultamiento puede adquirir connotaciones fantásticas: advertimos la línea torcida que separa el pelo a uno y otro lado de la cabeza, interrumpida por tres pequeños elementos decorativos. Dependiendo del umbral de sensibilidad del espectador, podrá percibir esa extraña línea como un síntoma de algo que puede acechar en la escena de forma latente, o por el contrario, parecerle un dato falto de significancia. Concluimos cómo la alteración de la posición de la figura altera la vinculación entre ésta y el espectador generando una relación de incertidumbre entre ambos.

Transfiguración: figura siniestra antitética



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 197. 1989*

El autorretrato de Cindy Sherman nos proporciona un singular ejemplo de la figura antitética que aúna dos personajes opuestos en la misma figura: bella y fea, princesa y bruja. Si lo físico simboliza y materializa lo moral, tenemos una figura siniestra que fusiona la bondad y la maldad, el *Superyó* y el *Ello* femenino, como dos falsos opuestos que, en realidad, serían indisolubles. Esta dualidad se ha logrado a través de procedimientos de deformación y ocultación, que quedan camuflados por el empleo de la luz, que invade el lateral derecho de la figura, relegando el izquierdo a la sombra. La luz dibuja los volúmenes de la joven *apolínea*, pero en la penumbra reconocemos a la pérfida bruja. Observamos una operación de adjunción del tamaño de la nariz que corresponde a la otra mitad *dionisiaca*. La luz que penetra por el lateral disimula este desvío de la forma. Pero si observamos la figura con mayor detenimiento, comprobamos que la línea que separa el brazo del pecho ha sido desdibujada, y que se ha adjuntado volumen en la espalda, sugiriendo una joroba camuflada. En este personaje reconocemos cómo lo bello es un velo artificial –en consonancia con las palabras de Trías– que oculta lo siniestro. Se nos presenta aparentemente como bella-joven-serena (valores que encarna el *ánima+*) pero asoma sutilmente, sin mitigar el efecto de contradicción, la fealdad del *ánima-*.

Deducimos que subyace a esta figura antitética un aparente cuestionamiento identitario y moral basado en la confrontación de arquetipos femeninos polares, heredados del imaginario patriarcal. Por lo tanto, esta imagen no sólo es aclarativa de la fundamental paradoja en la que se basa lo siniestro sino que, además, podría prefigurarse como uno de los paradigmas de *lo siniestro femenino*, en tanto que permite cuestionar la identidad femenina configurada por la herencia cultural y artística. Fusionar o contradecir dicha separación de polaridades parece implicar ponerlas en duda y, por consiguiente, abrir una brecha de incertidumbre identitaria, en clave femenina.

Transfiguración vinculada a lo lúdico



Diane Arbus. *Untitled (Sin título) IV*. 1970-71

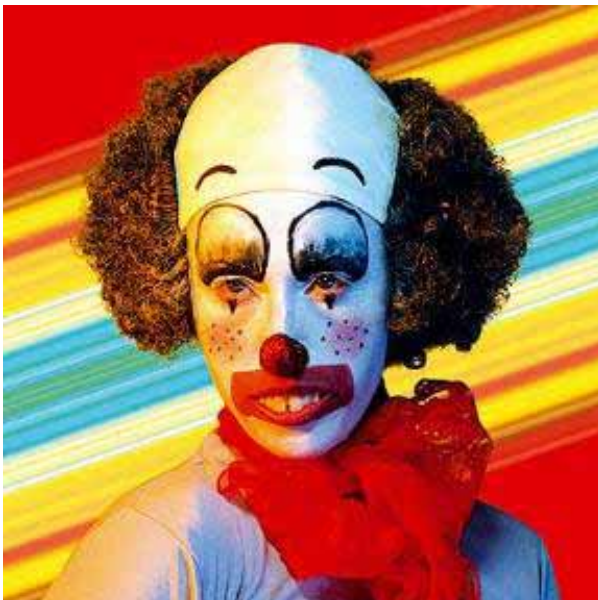


Diane Arbus. *Two Ladies at the Automat*. N. Y. C. 1966

1966 Como hemos anticipado en el comienzo del apartado, la ocultación de la identidad de un personaje puede deberse a su artificiosidad, sugerida a través de una caracterización enmascarada. No obstante, dicho recurso puede ser reconocible -como en la fotografía de Diane Arbus de la izquierda-, o ser tan sutil que no se sepa con exactitud si existe un enmascaramiento y en qué medida el personaje no se muestra como es. Un ejemplo de este segundo tipo sería la fotografía de la derecha de la misma artista. El enmascaramiento a menudo se vincula con lo lúdico, de ahí que cuando involucra ambigüedad se pueda percibir de forma siniestra. En concreto, en la fotografía de la izquierda reconocemos una indumentaria lúdica-fantástica: vestidas como hadas, con antifaz y barita mágica. La artificiosidad de esta indumentaria es manifiesta: el carácter siniestro de las figuras reside en la ocultación de su identidad -colectiva-, que se presenta sospechosa detrás de las connotaciones infantiles y mágicas. En la fotografía de la derecha la pareja de mujeres se representa entre lo real y lo fantástico debido al carácter pintoresco de la indumentaria de diversos estampados -con chaqueta americana, pañuelo o collar y sombrero- y el maquillaje de

los rostros con las cejas pintadas, a medio camino entre mujeres, payasos y máscaras. Sus posturas, una arrimándose a la otra, parecen insinuar que han sido retratadas espontáneamente. Sin embargo, la imagen es casi simétrica, -también lo son sus posturas y sus brazos- de modo que resulta premeditada o artificiosa, como si se tratara de dos reflejos especulares. En este caso, esa ambigüedad entre realidad (identidad real) o escenificación artificiosa puede producir incertidumbre.

En las siguientes imágenes se muestra el carácter enmascarado de dos figuras dispares: a la izquierda un autorretrato de Cindy Sherman disfrazada de payaso mediante variados colores de alta saturación: peluca, nariz y pañuelo. La figura se superpone a un fondo conformado por líneas oblicuas y de colores contrastados (azules, amarillos, rojos) que provocan cierta agresividad visual. El maquillaje pálido parece enfatizar la perversidad de la mirada, en dirección ascendente, con los ojos enrojecidos. Las dos manchitas negras bajo los ojos enfatizan la mirada. La boca deja entrever una expresión artificiosa por la sonrisa de dentadura postiza y por la superficie roja que contrasta con los dientes. Se ha intensificado la estrechez y largura de la cara mediante el gorro que simula una calva, subiendo las cejas a una altura mayor. Destaca la representación de los párpados falsos mediante líneas oscuras circulares en cuya parte inferior se desdibuja una mancha de oscuridad que resalta la el carácter oscuro y amenazante de la mirada. El payaso queda iluminado por el lateral derecho por una luz fría y azulada, y por la izquierda se proyecta una luz cálida y amarillenta. Quizá el payaso sea uno de los motivos más evidentes de la relación de ambigüedad que se produce en lo siniestro entre lo lúdico y lo perverso.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 424*. 2004



Alex Prager. *Serie Week-end, Tiffany*. 2009

En la fotografía de la derecha de Alex Prager destaca el carácter extraño de la figura, aparentemente transfigurada, entre cómica y sospechosa. Por un lado, se debe a la atribución de las gafas opacas, que cubren parte de su rostro ocultando su identidad. ¿Se las pone para vernos? ¿Se las quita? Nosotros no vemos su mirada. Por otro lado, resulta sospechosa la forma en que está iluminada a través de un haz de luz focalizado, amarillento y artificial, que incide frontalmente y con relativa intensidad sobre su rostro y parte superior del tronco, como si hubiera sido sorprendida repentinamente, dejando el resto de la imagen en mayor penumbra. La mujer está extrañamente vestida, con una camiseta amarilla muy ceñida que deja ver un pecho caído de exagerado tamaño, carente de sujetador. (¿Es real?). Se recorta sobre un fondo desdibujado de estanterías de biblioteca. Su caracterización bascula entre un recato ilustrado y una presunta provocación cómica, desviada o perversa.

En las fotografías en blanco y negro de la página siguiente se muestra cómo el enmascaramiento, aparentemente lúdico, caracteriza a los personajes de forma paradójica y/o antagónica: en la primera se produce ambigüedad respecto a las ancianas, ya que se establece una fusión paradójica entre niñas y viejecitas. En la segunda fotografía aparece una figura enmascarada, sentada en una silla de ruedas. Podemos atribuirle cierto carácter victimista por su condición impedida y por su aparente vejez -que detectamos en sus manos, pelo y formas corporales-, no obstante, su rostro monstruoso, le confiere paradójicamente un carácter amenazador. Contribuyen a su connotación negativa la hostilidad del espacio con el encuadre inclinado, las ventanas oscuras y cerradas, la vacuidad del escenario y la sombra del árbol enigmáticamente proyectada sobre la fachada de la casa. En la tercera fotografía se produce nuevamente cierta ambigüedad en torno a la identidad del personaje, que se comporta como una anciana con la espalda encorbada y apoyada sobre un bastón, sin embargo su cuerpo, desnudo, delata juventud. Queda iluminada frontalmente por una luz focalizada que se proyecta en la pared. La curvatura de su cuerpo sugiere cierto retraimiento que puede deberse a la luz, ya que delata su presencia y, por tanto, puede retraerse de la misma, evitando ser vista. La máscara blanca y punzante (similar a las que se empleaban para prevenir de la peste) y la extensión de la sombra intensifican el carácter oscuro de su enmascaramiento. En la fotografía de Claude Cahun se produce también, debido al enmascaramiento, cierta ambigüedad en torno al carácter lúdico e inofensivo de las figuras, y la presunción de que tras el disfraz y las actitudes estáticas, pueda ocultarse un carácter atroz. Puede contribuir a inquietarnos su estatismo, la seriedad de sus expresiones y su mirada fija al espectador. Se repite nuevamente una iluminación intensa y frontal: las sombras se engrandecen sobre el fondo espeso de cortinas, produciendo ilusión de avance. La indumentaria idéntica de ambos, con vestido muy cerrado en aspas, puede evocar cierta opresión. Destaca la espesura de las cejas y barba de la figura masculina, y su tamaño corporal.



Cindy Sherman (izda) and Jane Zink. 1966



Diane Arbus. *Masked woman in a wheelchair*. 1970



Isabelle Royet. *Untitled (Sin título)*.



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)*. 1929

En conclusión podemos destacar que el enmascaramiento y la ocultación de la identidad pueden ser motivo de inquietud al implicar el encubrimiento de una presunta acción o intención. El disfraz se relaciona con la apropiación del carácter de un *Otro* que quizá se desee aparentar pero también evita ser identificado cuando el enmascaramiento va ligado a actos pecaminosos. Por ello, cuando personajes de identidades sospechosas parecen involucrarnos en la escena, podemos percibir su presunto carácter oculto como una amenaza. Vemos también cómo en ocasiones se muestran falsamente como víctimas, ancianas, niñas, payasos y otro tipo de personajes lúdicos o aparentemente inofensivos. Su carácter siniestro dependerá del grado de incertidumbre que logren mantener. Si se desvela la duda sobre su caracterización, identidad real o simulada, entonces desaparece el efecto siniestro.

Transfiguración en el límite de lo siniestro y lo cómico



Polly Borland. Serie *Smudge*, *untitled (sin título)*. 2010



Polly Borland. Serie *Smudge*, *untitled (sin título)*. 2010



Polly Borland. Serie *Smudge*, *untitled (sin título)*. 2010



Polly Borland. Serie *Smudge*, *untitled (sin título)*. 2010

A diferencia de otras imágenes en las que el artificio del disfraz se camufla en lo real, en éstas la ilusión de fantasía y realidad se invierte, de modo que el disfraz recibe un tratamiento aparentemente pictórico, instalándose en lo real. Parecen personajes pintados pero vivos, en el umbral entre lo real y lo fantástico. Como ejemplo, en la imagen superior izquierda de Polly Borland se recurre al alargamiento del cabello y a la ocultación del rostro. Se ha adjuntado un elemento alargado en la ubicación de la nariz, que sobresale entre la melena. Se aprecia la desnudez del cuerpo masculino. La ocultación de la figura provoca cierta desconfianza, y el carácter lúdico del aparente disfraz (peluca y nariz) sitúan lo siniestro en el límite de lo cómico. En la imagen de la derecha apreciamos un recurso de ocultación similar de modo que se sustituye el rostro por una nariz de payaso roja. Destaca la pequeñez del rostro con respecto al

cuello, nuevamente masculino. En las imágenes de la fila inferior se muestra el tratamiento ambiguo entre personas reales o representaciones pictóricas. Su caracterización, a través de pelucas y una gasa pintada sobre el rostro produce un efecto paradójico entre realidad o representación, de forma que lo fantástico –la imagen pintada- parece encarnarse en lo real, en los cuerpos fotografiados.

Enmascaramiento por hipérbole del canon estético

La condición de belleza que se ha impuesto históricamente como rasgo inherente a la feminidad puede llegar a tornarse monstruosa. Si en palabras de Trías, lo bello es condición y límite de lo siniestro, la hipérbole de la mascarada femenina que pretende como resultado la belleza –y con ella la aprobación del juicio estético de la mirada masculina- se acaba proponiendo, en ocasiones, como una estética que limita lo siniestro con lo monstruoso.

La nueva envoltura del cuerpo femenino es, en estos casos, tan engañosa como la propia apariencia: un velo ilusorio como el de la razón romántica o un artificio siniestro producto de intervenciones estéticas que va paulatinamente imponiéndose como exigencia pigmaliónica en nuestra sociedad: lo bello, que es condición de lo siniestro, también es condición de la feminidad como objeto estético y género supeditado al juicio estético masculino. En este sentido, se produce una ambigüedad entre ser víctimas de dicha condición y paradójicamente resultar temibles monstruosas. Al igual que algunos monstruos físicos del romanticismo, que en el fondo tenían un carácter victimista, con las mujeres-monstruo de silicona y maquillaje resulta la misma ambigüedad ética: pueden producir empatía a la vez que rechazo.

Su carácter siniestro se debe, en gran medida, a la ocultación de su verdadera identidad física, a la artificiosidad que nos confunde en nuestra capacidad de diferenciar lo real y lo simulado en sus cuerpos. La monstruosidad se sugiere parcialmente cuando los recursos de enmascaramiento se intensifican sin llegar a evidenciarse, produciendo en consecuencia una exaltación o hipérbole de lo pretendido –la belleza- que consigue el efecto inverso. Su adjetivación siniestra implica un carácter monstruoso sólo sugerido, instando a nuestra vacilación intelectual y logrando como resultado una incómoda sospecha, mientras que si dicha monstruosidad es manifiesta apela a nuestro rechazo o repulsa estética. La hipérbole del canon en clave siniestra se relaciona con la ambigüedad y el miedo en tanto que la bella monstruosidad es sutil y no se limita a lo externo. Esa artificiosidad estética podría involucrar una identidad oculta, un interior oscuro o acaso una intención dudosa, en ocasiones, presuntamente relacionada con la seducción.



Diane Arbus. *Mae West in a chair at home*. 1965

A continuación se muestran algunos ejemplos de esa artificiosidad sospechosa. En la mujer retratada por Diane Arbus podemos reconocer cierta seguridad en su feminidad a pesar de su madurez, dato que podemos deducir ante su postura erguida, con el pecho adelantado, una mano en la cintura y la otra junto a la mejilla, quizá en actitud reflexiva. Su indumentaria es íntima y elegante, con camisión de raso brillante y encajes en la bata. Su cabello, de teñido dorado, se presenta cardado y recogido en su parte superior. Sobre el rostro cae un flequillo ordenado, abierto en los laterales que enmarcan el exagerado maquillaje oscuro de los ojos, con las líneas gruesas de los párpados simulando una mirada rasgada. La rectitud de su postura y su expresión comedida con la boca apretada y ligeramente torcida (no sonríe relajadamente) denotan un cierto empeño por exhibir sus atributos –su belleza o posición–, que involucra una rigidez artificiosa. En definitiva, parece crearse incertidumbre respecto al carácter e intención del personaje, puesto que se muestra una apariencia forzada o pose deseada, carente de naturalidad. (¿Pretende seducirnos?). Nuevamente vemos cómo el disfraz (mascarada) está al servicio de una intención camuflada. Al mirarnos, deducimos que su intención nos involucra.

En la página siguiente, podemos destacar de la fotografía de Gililan Earing el enmascaramiento de la figura, representada como una antigua muñeca de porcelana: su identidad queda oculta, sin embargo, destaca su hieratismo, la perfección del peinado ondulado y la rectitud de su vestido de encaje que se alza casi hasta la barbilla destacando sus formas femeninas. La inquietud derivada de su transfiguración en muñeca se incrementa ante el hecho de que mire al espectador. Además, la expresión de su rostro –nariz y boca- es artificiosa, ya que no sabemos qué aspecto y qué expresión se oculta detrás de esa máscara.

Las tres imágenes restantes corresponden a Cindy Sherman. Se trata en los tres casos de autorretratos en los que se transfigura en extraños personajes -que pueden experimentarse en clave siniestra o con cierto tono irónico- desafiando, al parecer, los múltiples estereotipos que bajo su mirada conforman el imaginario femenino y configuran una idea de feminidad. Entre dichos estereotipos, Cindy Sherman concede algunos de sus autorretratos a la imagen de mujeres pretendidamente bellas, de canon estético exagerado, que adquieren un aspecto artificioso y grotesco. Su aspecto y su intención se caracterizan por su ambigüedad productora de incertidumbre, de modo que desafía a los sistemas de categorización y estereotipación.

En el primer autorretrato (fila superior), se ha retratado con melena larga y rubia, maquillaje exagerado que convierte su rostro en una máscara, con las ojeras oscurecidas, los labios muy gruesos y rojos, el pecho desorbitadamente abultado. Sin embargo, a pesar de la insistencia en dichos recursos actuales de “embellecimiento” femenino, su imagen no resulta agradable a nuestros sentidos. La hipérbole o exageración terminan por romper el efecto estético. Influyen en dicho desvío inquietante su mirada ausente -que puede denotar ingenuidad o cierto misticismo-, la sugerencia de una sonrisa artificiosa con las comisuras apretadas y las verrugas de su rostro que se emparejan con los marcados pezones, que contribuyen a que pueda provocar repulsa. Se produce cierta ambigüedad paradójica entre una estética exagerada y grotesca, con los atributos sexuales remarcados, y la actitud mística, virginal, con la sonrisa, la cabeza ladeada y la mirada “tierna” en dirección ascendente.

Los autorretratos de la fila inferior sugieren ambos cierta predilección por la estética del bronceado, especialmente la de la izquierda, contrapuesta a un cálido fondo plano de saturado amarillo y naranja. La artificiosidad del escenario se empareja con la de la propia figura. La mujer ostenta una indumentaria veraniega: un vestido que ciñe el pecho pareciendo que carece de él, dejando ver la contrastada marca del traje de baño en su piel. La pintura blanca bajo los ojos contrasta con el restante tono bronceado produciendo un efecto inquietante en su mirada. El oscurecimiento de las ojeras, la indeterminación en su forma de mirar y la sonrisa falsa -con los gruesos labios perfilados- extrañan su expresión en mayor medida. La mujer posa con una mano en la cintura y otra aproximándose al pelo, pudiendo recordarnos a las mujeres modelo de las revistas. Dicha postura puede insinuar que se complace ante su belleza o que pretende cierta seducción. No obstante, el artificio y la rareza de la expresión mitigan el efecto pretendido.



Gillian Wearing. *Lily Cole*. 2009



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 360*. 2000



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 350*. 2003



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 397*. 2000

La predilección por la piel bronceada arranca después de la segunda guerra mundial, cuando el moreno se asocia a la calidad de vida y a las vacaciones ociosas de los europeos adinerados que viajan al sur para tal fin, en busca de un clima más cálido. A lo largo del siglo pasado esa tendencia ha ido en aumento, llegando a ser el bronceado el signo distintivo de quienes podían disfrutar de vacaciones en temporada de invierno. Con el auge de la moda del moreno y su asociación con la belleza, se produce una eclosión de salones de estética y máquinas de rayos uva: el bronceado vacacional deja de concebirse como señal de bienestar. El moreno artificial parece suplantar al bronceado natural, quedando al alcance de cualquiera con independencia de su posición social. Con el incremento de los cánceres de piel y debido a la facilidad para simular el bronceado, se ha generado una nueva conciencia de protección solar. En consecuencia, el moreno excesivo como el de las mujeres de Sherman, vinculado a la indumentaria que ostentan, se puede asociar con el estilo vulgar y pretencioso, al estilo del “kitsch” de mal gusto. Podemos citar al respecto, la definición que Umberto Eco hace del Kitsch como adorno añadido superfluo, como recurso pretendidamente estético que se evidencia y resulta excesivo. En definitiva, como enmascaramiento falso.

El cuarto autorretrato muestra a una mujer de piel bronceada y pelo rubio teñido, enmarcado por una coronita. Viste un chándal azul y rosa y su rostro deja ver un maquillaje más moderado que en las otras mujeres. Su expresión se empareja en cierto modo con la de la fila superior puesto que ambas parecen insinuar cierto misticismo virginal, con la cabeza ladeada, la mirada en dirección ascendente y el ángulo de la cámara que la retrata desde un plano en contrapicado que contribuye a enaltecerla. Se provoca un efecto paradójico entre su actitud y mirar místico y su estética hortera o de *mal gusto*.

A menudo, el carácter monstruoso de mujeres enmascaradas y embellecidas por intervenciones estéticas, prótesis y exagerado maquillaje suele ser más acusado en mujeres de mayor edad. En estos casos, la repulsa estética se produce no sólo por la ambigüedad entre belleza y fealdad, sino por la incertidumbre derivada de la indeterminación de la propia edad, que resulta artificial. Por otro lado, un exceso de embellecimiento monstruoso puede dar lugar a la pérdida de la expresividad, incluso a la sospecha de un cierto desvío psicológico, que pudiera estar motivado por dicha obsesión.

4.2.5.-8. Poder femenino siniestro

El poder es causa de amenaza en cualquier fuerza o ser humano. Tememos tanto a hombres como a mujeres que ostentan poder sobre nosotros. Sin embargo, en torno a la amenaza específicamente femenina, podemos destacar que el hecho de haber carecido de poder históricamente, puede hacer parecer más temible a una mujer en aquellos momentos en los que sí lo ha alcanzado. A menudo se relaciona el poder femenino con la seducción como vehículo para lograrlo. En tiempos en los que las mujeres no tenían poder, la que lo tuviera se podía convertir automáticamente en una amenaza. Al desafiar la represión y la ausencia de poder padecido históricamente, la posibilidad de ejercer dicho poder con crueldad o venganza puede ser sospechada en mayor medida.

En el capítulo 2 anticipábamos cómo a decir de Burke detrás del terror que puede causar lo sublime está *el poder*. El poder surge como generador del miedo y del terror, ya que el dolor es infligido siempre por alguien con poder, una fuerza superior en sentido absoluto ante la cual se está *en suspenso, inerme*. Freud define lo siniestro como el instante en donde el sujeto se siente sin autonomía frente a aquello que lo amenaza. En lo siniestro el poder a menudo es subjetivo o está oculto. *En Totem y Tabú*, Freud describe cómo en origen los seres humanos temían y veneraban a ciertas fuerzas o seres poderosos, estableciéndose una relación de ambivalencia entre veneración, admiración, deseo y temor por el descontrol (no podían mirarles a los ojos). Lo tabú era *sagrado y temido*, de ahí la ambivalencia.

A pesar de que el poder que opera detrás de la impresión de lo siniestro sea subjetivo -supersticioso- y se presente a menudo oculto o camuflado, las figuras que ostentan poder pueden resultar a veces siniestras en tanto que el poder queda contenido en su rectitud altiva, en la fuerza de su mirada, y desconocemos con qué fin lo emplearán. Posiblemente, un ser poderoso puede no resultar siniestro si no nos mira, pero cuando nos mira, puede despertarnos la creencia ancestral de que con su mirar puede desarmarnos y ejercer su poder a través de él. Por otra parte, esta impresión no necesita de la superstición para afligirnos puesto que cuando alguien poderoso deposita su mirada en nosotros, podemos sentirnos objeto de ese mirar, que quizá albergue intenciones que no podamos eludir porque nuestra condición de inferioridad no nos lo permite. El poder ha permitido a lo largo de la historia cometer innumerables atrocidades. No en vano, las figuras más temibles ostentan algún tipo de poder, ya sea humano o sobrenatural: deidades o figuras eclesiásticas, reyes o reinas, condes, generales, gobernantes, etc. así como figuras espectrales o mágicas que poseerían un poder sobrehumano y que puede apreciarse multitud de referencias a dicho poder siniestro en la literatura gótica. A menudo la creencia en lo sobrenatural se ve mezclada en lo real, de ahí el despertar siniestro cuando atribuimos a una figura un poder mayor, subjetivo, que el que pudiera tener.

En la literatura gótica y en la historia en general, las mayores atrocidades se atribuyen a personajes ficticios o reales que ejercieron su poder con fines inmorales. Como ejemplo de pugna paradójica entre los instintos primitivos y las ideas morales del *Superyó* podemos destacar las atrocidades cometidas por la Iglesia especialmente en la inquisición en nombre de Dios, o los genocidios cometidos en nombre de patrias. El ser humano se construye sobre una profunda ambivalencia, en una pugna entre los impulsos de destrucción y la necesidad de supervivencia, de modo que su poder lo hace susceptible de ser temido y experimentado en forma siniestra. Sobre el poder de las masas, puede consultarse el texto de Freud de 1921: CXIII. *Psicología de las masas y análisis del "yo"* en Obras Completas. Madrid: Biblioteca Nueva (1981).

En relación a la feminidad, la continuada condición de inferioridad en el poder con respecto al hombre a lo largo de la historia, la ha constituido como un género más debilitado en lo que al poder concierne, y en tanto que supeditado, por ello también más enigmática su propia constitución. El ser humano teme no sólo aquello que posee poder, sino también aquello que puede tornarse poderoso. Podríamos postular que algunos retratos e imágenes de figuras femeninas que han ostentado poder pueden experimentarse en cierto modo de forma siniestra debido a su escasa presencia en posiciones de liderazgo. Esto implica que su forma de reaccionar ante el poder pueda experimentarse con mayor temor, dado que la feminidad ha estado más sometida históricamente a la represión y excluida del poder. Se puede presentir en clave negativa el fin o los fines hacia los cuales ejercite su poder en los pocos casos en que lo ha alcanzado.

Como ejemplo de imágenes femeninas susceptibles de percibirse como temibles y siniestras por el poder que ostentan podríamos apreciar multitud de retratos reales pero, por concretar en una en concreto -y por elección personal- sirve de ejemplo la figura de la reina Elizabeth, cuya penetrante mirada puede parecer que se nos clava, grabándonos con ella su propio poder. Como tendremos oportunidad de mostrar, la figura de los diversos retratos de la *Queen Elizabeth*, puede resultar siniestra por los signos de su poder que percibimos en su mirada altiva y de reojo, en sus innumerables ornamentos, que se reiteran o emparejan con los que aparecen en su indumentaria, que sitúan el poder entre lo real y lo fantástico. Su propia fisonomía de pálido semblante y rojiza cabellera le confieren un aire espectral próximo a lo diabólico. La relación del color rojo del pelo con el infierno fueron ideas muy extendidas en la Edad Media que condujeron a incinerar multitud de personas con dichos rasgos físicos.



John Bettes the Younger

Como podemos apreciar en el siguiente retrato, las formas onduladas y retorcidas de su indumentaria contribuyen a que experimentemos su poder de forma ambivalente: la exuberancia de esas formas y ornamentos pueden fascinarnos estéticamente y sin embargo denotar abigarramiento opresivo, falta de aire asociable a la libertad. Si el poder ha sido históricamente extrapolado a la indumentaria de forma que se pudiera apreciar en la riqueza y en la notoria apariencia de las figuras, dicha ostentación termina resultando opresiva, aparatosa, amenazante. El retrato de Elizabeth I ostenta dicho recargamiento tanto en los motivos ornamentales de su indumentaria, como en el fondo de formas espirales, susceptibles de insinuar lo inexorable ensimismado. La composición piramidal ensalza su rostro en la zona superior donde convergen las líneas del velo, de los brazos y la vertical del vestido. A su vez, de su rostro se expanden o abren las líneas de la gorguera, apertura realzada por la “v” del collar, del adorno en el vestido y la alteración expansiva de líneas negras y rojas de dicho vestido. El empleo de lo piramidal y abierto crea un efecto de poder expansivo y agobiante. El

recargamiento del fondo también contribuye a sugerir cierto efecto de aturullamiento. La rectitud y hieratismo de la figura, su quietud y estática expresión, con la firmeza de su mirada, nos pueden instar a percibir el poder oculto contenido en ella, en un instante previo a que haga uso de dicho poder. Su figura se presenta poderosa como un volcán antes de su poderosa erupción.

Como idea final a esta introducción debe considerarse el poder mágico del mirar no sólo por su condición poderosa, sino por la cualidad de la pintura de ser un artificio, en tanto que doble retrato de la persona. Esto implica que le atribuimos el poder que la reina tiene, y el aura mágica, siniestra de ser su doble, quizá contenedor de su propia alma que pudiera revelársenos repentinamente quizá a través de un pestañeo. En las narraciones fantásticas se produce a menudo la congelación de un personaje en una imagen o retrato, del mismo modo que los cuadros pueden cobrar vida puesto que contienen dentro de sí el alma de dicha persona: se insinúan como objetos estáticos, sin embargo contienen ese poder siniestro, el de la duda de lo real o lo sobrenatural, sin que llegue nunca a revelarse. Se mantiene congelada en la incertidumbre del retrato, eternizado en su presente, y con él el alma poderosa de su referente.

Como podemos apreciar en otras imágenes, el carácter temible se le atribuye a los rasgos distintivos de su poder, que estriban entre lo real y lo sobrenatural. Si nos atuviéramos a la idea de que los reyes son elegidos por Dios, entonces algo de divino han de tener estas figuras. Dado que así se creía en las épocas a las que se remontan estos retratos reales, poseen, en efecto, rasgos que los alejan de lo humano para insinuarse como divinos. Como ejemplo, podemos destacar en la siguiente imagen de la reina –esta vez de la película “The virgin Queen”- la palidez asociable a la divinidad, a la pureza virginal pero también se insinúa su blancura como un misterio teñido de siniestra fantasmagoría. El recargamiento del cuello, las ondulaciones del pelo que enmarcan la frente extrañan una figura humana, volviéndola sobrehumana, ensalzando su poder a través de la ostentación más abigarrada y finalmente temible. No obstante, en este caso, la expresión del rostro no es dominante, sino más bien contradictoria. Los ojos parecen apenados (no así la boca). La expresión denota cierta ambigüedad. Se produce al igual que la pintura anterior cierto sentido concéntrico centrífugo de la gorguera. No en vano, muchas leyendas sobre seres de terrible perversidad gozaban en origen de un destacado poder que les permitía satisfacer los impulsos antojados. Un singular ejemplo de la negativización del poder humano donde se mezcla con lo sobrenatural destaca en las leyendas vampíricas, donde encontramos como epítome de dicha leyenda a el ya citado “Conde Drácula” pero merece destacar su verdadero origen, pues no era un conde sino una condesa: la condesa Madame Báthory. En líneas anteriores hemos introducido su nombre, pero procederemos a continuación a describir la importancia de esta figura paradigmática, en el umbral de la realidad histórica y la fantasía legendaria, finalmente referente femenina del mito vampírico.



The Virgin Queen. Miniserie BBC. Dirigida por Coky Giedroyc en Reino Unido en 2005.

El poder vampírico se relaciona con la sangre de la menstruación femenina, con su sexualidad voraz y con su presunta animalidad, de modo que detrás de la rectitud altiva que envuelve el poder aristocrático, se esconde un animal sediento de sangre, y en el caso de Bathory, de sangre femenina con la que mantenerse eternamente joven y prolongar su poder:

Erzsébet Báthory (1650-1614) fue una poderosa aristócrata húngara, nacida en Transilvania. Su leyenda dicta que fue acusada y condenada por ser responsable de multitud de crímenes motivados por su obsesión por la belleza. Recibe también por ello el sobrenombre de “La Condesa sangrienta”, puesto que era la sangre de sus víctimas lo que le proporcionaba la prolongación de su juventud. La leyenda cuenta que contrataba sirvientas humildes para desangrarlas con diversas herramientas de tortura, para después beber y bañarse con su sangre como elixir para no envejecer. Se le atribuyen también relaciones con estas mujeres, de ahí que posteriormente el mito del vampirismo se asociara con la sangre y con el lesbianismo, tal y como escribiera Le Fanu en *Carmilla* (1872). Las muertes que se le han atribuido a la condesa Báthory giran en torno a seis centenares, aunque no parece saberse a ciencia cierta, ni en qué medida la historia pudo ser manipulada en un contexto político complejo con el fin de debilitarla y confiscar sus bienes. Vemos que el carácter siniestro de estos personajes se debe en cierta medida a la imposibilidad de discernir lo real de la ficción.

Érzsébet Báthory se casó joven con “Ferenc Nádasdy (conocido como el Caballero negro de Hungría). Tras dar a luz cuatro hijos, quedó viuda y convertida en señora feudal de un importante condado de Transilvania. Era conocedora de las intrigas políticas de aquellos

tiempos convulsos⁷¹⁷. Empezaron a escucharse rumores de los acontecimientos siniestros que estaban teniendo lugar en el castillo de Čachtice. A través de un pastor protestante local, llegaron historias de que la condesa practicaba la brujería (la magia roja) y para ello utilizaba la sangre de muchachas jóvenes -una típica acusación muy popular en la época-. El rey de Hungría ordenó a un primo de Erzsébet enemistado con ella que tomara el lugar con sus soldados y realizara una investigación. Se hallaron entonces, en el castillo, numerosas muchachas torturadas y desangradas, y multitud de cadáveres por los alrededores. La acusación se concentró en los asesinatos de jóvenes nobles, los de las siervas carecían de importancia. En la sentencia todos fueron declarados culpables y fueron decapitados. Pero la ley impedía que una noble fuese procesada, por lo que Erzsébet fue encerrada en su castillo hasta el final de sus días.

La condesa Elizabeth Bathory (nomenclatura inglesa), fue el personaje en quien se basó Sheridan Le Fanu, como se ha dicho, en su libro titulado *Carmilla*. Fue una de las primeras historias de vampiros en ser escrita, precursora de muchas obras de éxito, como es el caso de “Drácula” de Bram Stoker, quien se inspiró en muchas características de Sheridan Le Fanu para escribir su obra. Le Fanu se basó en la legendaria historia real de la hermosa Condesa Elizabeth Báthory para crear a la bellísima Carmilla (Condesa Mircalla). Esto se aprecia en detalles como la descripción física de Carmilla, el oscuro carruaje en donde pasea por la noche para seducir a sus víctimas, o que Mircalla fuera la última de su dinastía maldita, ejemplos evidentes y similares entre historia real y literaria, al igual que el lesbianismo o bisexualidad de los personajes real y ficticio. Carmilla es descrita como una dama perteneciente a la alta nobleza, muy alta y con un elegante porte que roza la melancolía, pelo exquisitamente largo y negro, grandes ojos felinos llenos de misterio y muy negros, boca roja sensual y menuda, manos largas como agujas y piel blanca.

Carmilla fue llevada al cine por primera vez como *Vampyr, la bruja vampiro* en 1932 por Carl Theodor Dreyer. En 1971 la escritora argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) publicó un texto sobre Erzsébet Báthory⁷¹⁸, por los crímenes atroces que se le atribuyen. Pizarnik fue una de las figuras clave de la literatura latinoamericana del siglo XX, amiga de Octavio Paz y de Julio Cortázar. Se basó en el texto escrito por Valentine Penrose (‘La Comtesse Sanglante’, 1957), trasladando a su particular lenguaje literario la “belleza convulsa del personaje” de Erzsébet. Una de las últimas novelas basadas en la historia de la condesa sangrienta es *Ella, Drácula* de Javier García Sánchez. Editorial Planeta. 2002.

717 Por la misma época, un primo suyo (Gábor I Báthory) se convirtió en Príncipe de Transilvania con el apoyo económico de la propia Erzsébet. Su implicación en una guerra contra los alemanes pudo ponerla en peligro ante el rey de Hungría (Matías II) que debilitó su posición.

718 PIZARNIK, A., *La condesa sangrienta*. Creso Ediciones. 1971.

En la página posterior podemos ver dos ejemplos de personajes relacionados con el poder y la aristocracia, el primero de la misma película *Drácula*, el segundo se trata de la madrastra del cuento de Blancanieves, y en concreto, de la película estrenada en 2012. El personaje blanquecino y fantasmagórico es la forma en que F. F. Coppola trasladó la imagen de la vampira. A medio camino entre espectral e inmaterial, la forma expansiva de su cuello ostenta el poder de la aristocracia, que posee clara similitud con las gorgueras. Se aprecia en el encaje de la tela, además, la elaboración de dicha indumentaria. La tez es pálida, al igual que la indumentaria, y sobre ella destaca la oscuridad del grito con los colmillos afilados. La cabeza simula una forma similar a la de Drácula, abierta y elevada en sus extremos, que puede recordarnos a las formas que adquieren las alas abiertas de los murciélagos, asociados al vampirismo por su vida nocturna y por su capacidad de alimentarse de sangre. A tenor de la blancura de la figura, si en principio podíamos presuponer que la oscuridad era aliada de lo siniestro, podemos comprobar cómo la claridad es en multitud de ocasiones recurso generador de inquietud. No obstante, una claridad cegadora puede adquirir mayores connotaciones sobrenaturales y posee la misma cualidad cegadora que la oscuridad. Sin embargo, cuando se trata del color de la tez de las figuras, la palidez se produce a consecuencia de rechazar el sol, y como en las leyendas de vampiros, a vivir en la nocturnidad o en la oscuridad.

Respecto a la figura de la madrastra de Blancanieves, hemos de incidir en la analogía que se establece entre el personaje de Báthory y la madrastra, ambas mujeres maduras obsesionadas por preservar su belleza, tratando de arrebatarla violentamente a jóvenes inocentes. En la imagen destaca la elección de la oscuridad y el carácter afilado y punzante de su corona, en señal de su poder y de su capacidad de ejercerlo agresivamente. Se representa en un plano cercano y a contraluz, recortada sobre el fondo de claridad y enmarcada por la penumbra de los laterales. De ligero perfil, parece volverse hacia el espectador para arrojarle una mirada oscura y poderosa. Al fondo, las antorchas a los lados enfatizan la agresividad punzante de la corona.

Concluimos cómo los datos representativos del poder atribuibles a figuras suelen ser, el énfasis en el rostro mediante diversos volúmenes, que enmarcan el rostro destacándolo, a menudo se aprecia recargamiento formal. Cuando el poder connota agresividad mediante su caracterización formal, a menudo es debido a la atribución de formas punzantes, o a través de formas ensimismadas y laberínticas. Asimismo, la palidez, claridad o penumbra tienden a distanciarse de una caracterización terrenal, confiriéndoles un aura sobrenatural y espectral. Filamente, es destacable el poder que se contiene en la mirada, capaz de involucrarnos y alertarnos de la amenaza.



Fotograma de *Bram Stoker's Dracula* (Drácula de Bram Stoker), dirigida por Francis Ford Coppola en EEUU, en 1992.



Fotograma de *Snow White and the Huntsman* (Blancanieves y la leyenda del cazador), dirigida por Rupert Sanders en EEUU, en 2012.

Poderosas de actualidad

La sugerencia del poder en la actualidad no se expresa a través de los mismos rasgos ni indumentaria que en los siglos a los que nos hemos remitido en torno al poder de la realeza. Una indumentaria como aquéllas, a día de hoy, puede resultar incluso fantástica. No obstante, la rectitud que denota poder puede verse inmiscuida en la familiaridad de la realidad cotidiana, insinuándose en cierto grado siniestra debido a su artificiosidad, como podemos apreciar en algunas imágenes a continuación: vemos en ellas mujeres de clase social aburguesada que ostentan con sus poses rígidas y altivas un poder contenido que se desprende a través de sus poses premeditadas y sus miradas deliberadas. A menudo vemos que son mujeres de cierto nivel económico y social quienes parecen querer preservar su cuerpo de acuerdo a los cánones estéticos imperantes. Las intervenciones quirúrgicas y la indumentaria elegante que denote cierta ostentación parecen estar al alcance de una minoría adinerada. De este modo, la inquietud derivada de su carácter artificioso puede verse intensificada por la ostentación de poder, pudiendo experimentarse como una amenaza.

Estas mujeres parecen posar ante la cámara intentando demostrar su estatus social, de modo que resultan artificiosas: espaldas erguidas, miradas altivas, indumentarias elegantes, peinados elaborados, escenografías palaciegas etc. Podemos intuir que detrás de esa mascarada social se pueden ocultar temibles secretos contenidos en esas poses constreñidas y rígidas que denotan su posición. Vemos que el poder entraña en estos casos una artificiosidad susceptible de percibirse en clave siniestra. A menudo puede relacionarse el poder adquisitivo de estas mujeres con extravagancias que lindan con lo fantástico, perros dálmatas y estridencias en los peinados y vestidos que nos pudieran recordar al personaje ficticio de *Cruela De Vil*. En otras ocasiones, el empeño por destacar sus posesiones viene ligado al empeño por la juventud, de modo que podemos encontrar mujeres poderosas que además pueden resultar monstruosas, según el grado y el resultado de las intervenciones estéticas y artificios que ostentan sus cuerpos.

La extendida creencia de que muchas mujeres llegan a poseer ciertos bienes a través de la seducción puede dar lugar a la sospecha de que tras ese poder se oculten intenciones perversas o avariciosas. Estas ideas, que pueden asaltar más o menos inconscientemente, son producto de la imaginación más o menos juiciosa, en la que ha intervenido decisivamente la concepción negativa hacia las mujeres, extendida en los últimos siglos como perversa seductora malintencionada. Nos referimos al arquetipo de la *femme fatale*. De este modo, la ostentación rígida y contenida de sus bienes puede percibirse quizá negativamente como una muestra de su poder que puede propiciar un cuestionamiento de los valores éticos que subyacen a él.



Fotograma de *Blancanieves*, dirigida por Pablo Berger en España, en 2012.

En la imagen de la reciente película *Blancanieves* dirigida por Pablo Berger, podemos ver en el personaje que interpreta Maribel Verdú -quien encarna a la perversa madrastra- un ejemplo de ostentación de poder y exuberancia. Aparece hierática, rígida, con expresión altanera. Demuestra su superioridad sujetando firmemente al galgo –raza de caza- que parece quedar a merced de su dueña. Podría establecerse un paralelismo entre el animal y el hombre o marido. Su indumentaria es aburguesada y ornamental; ambos, la mujer y el can posan para un retrato sobre una tela voluminosa que cubre el suelo, con la pretensión de hacer trascender su figura y su poder.

En las siguientes imágenes podemos apreciar los retratos de diversas señoras. Todas ellas aparentan ser elegantes damas de clase aburguesada, que posan en pie (en la fila superior) y sentadas (en la fila inferior). Ostentan una indumentaria sofisticada y elaborada. En las imágenes de la fila superior podemos resaltar, por un lado, la simetría con la figura centrada, por otro lado, el efecto de profundidad que se crea en ambas fotografías, de modo que la mitad de las imágenes coincide con la verticalidad de las figuras y el resto del fondo insinúa una profundidad hacia el centro. En la fotografía como autorretrato de Cindy Sherman el carácter amenazante de la figura se debe fundamentalmente a su apariencia artificiosa unida a su forma de dirigirse a nosotros, mediante una mirada frontal y algo inquisitiva -con la elevación de sus cejas-, y a una ambigua expresión. La inquietud se intensifica ante la distorsión del espacio, especialmente ante los cuadros de las paredes que se desdibujan y deforman provocando una sensación vertiginosa. La perspectiva pronunciada converge en la figura, que contrasta por su nitidez y color. La reiteración de los cuadros produce también cierta sensación de vibración inquietante que se intensifica con la textura del vestido.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 474*. 2008



Diane Arbus. *Mrs. T. Charlton Henry in her Chestnut Hill home, Philadelphia*. 1965



Diane Arbus. *Mrs. T. Charlton Henry on a couch in her Chestnut Hill home, Philadelphia*. 1965



Lisette Model. *Woman with Veil*. San Francisco. 1949

Apreciamos cómo su rostro parece obedecer al de una mujer madura que comprobamos ante su melena cana. Sin embargo, su rostro parece conformarse a partir de volúmenes estirados y rellenos, con las cejas exageradamente altas y arqueadas, la frente despejada y levantada, los labios más abultados dibujando una sonrisa inexpresiva. El cabello muy peinado, su pose con aplomo -incluso ligeramente altiva- y su indumentaria sugieren que revela cierta clase con poder. Podemos deducir de su seguridad en el mirar, o *mirarnos*, que nos intimida o amenaza en cierto grado a través de dicha ostentación. En la imagen de Diane Arbus la perspectiva se curva, sugiriendo cierta deformación óptica. A su vez ambas comparten una perspectiva tomada en ligero contrapicado que contribuye a afianzar su carácter poderoso o su presencia notable. Ambas mujeres comparten un peinado elaborado, una figura estilizada (especialmente la de Arbus que parece haber sido estirada) y una mirada directa al espectador. Las poses de ambas parecen ensayadas, premeditadas, comportan una rectitud altiva: si la de Sherman ya sugiere cierta amenaza latente, la de Arbus nos desafía con su mirada y su pose altanera, con el cuello erguido en tensión. Paradójicamente, su brazos envuelven su delgado cuerpo en aparente actitud defensiva. La cabeza de la mujer coincide con la ventana del fondo, de modo que enmarca su presencia a contraluz, y el reflejo de la ventana en el suelo prolonga el aura de luz en la parte inferior de la figura. Las expresiones de estas mujeres denotan cierta rectitud sospechosa y artificiosa, con las miradas penetrantes y los labios apretados. La mujer de la imagen de Cindy Sherman ostenta unas facciones más retocadas en apariencia, de modo que presumimos que la figura pretende aparentar mayor juventud que la que posee. En ambas imágenes destaca la importancia de la deformación del espacio, que contribuye a extrapolar la sospecha artificiosa de las figuras a la escenografía. En la de Diane Arbus destaca la citada iluminación a contraluz, y la oscuridad que enmarca la escena con las puertas a ambos lados. En el retrato de Cindy Sherman, la deformación óptica se funde con cierta ilusión de repetición –debido a los cuadros que abarcan la superficie de las paredes- que contribuye a oprimir el espacio y a intensificar el carácter amenazante de la señora. Dicho efecto de repetición podemos apreciarlo, más sutilmente, en el suelo de la fotografía de Diane Arbus.

Las mujeres de las fotografías de la fila inferior son maduras o entradas en años. Ambas se representan sentadas y solas, con elegantes atuendos y peinados elaborados. La señora de la derecha retratada por Lisette Model lleva un sombrero con ornamentos de flores y un velo que le cubre el rostro. Sobre el hombro descansa muerta la piel de un animal. La mujer en la fotografía a su lado también deja ver en su indumentaria cierta clase o posición social por el vestido elegante y recatado, el peinado abultado y ordenado y las joyas de perlas en cuello y muñeca. Podemos destacar como diferencia entre ambas, que la mujer de la derecha dirige su atención a un punto que escapa al encuadre de la fotografía, provocando cierto suspense, intensificado por su expresión extraña -o extrañada-, con la boca torcida y la prolongación de una línea que sobresale de la ceja. El fondo aparece difuso y conforma un plano oblicuo que dinamiza la imagen, resultando un efecto de aparente mayor espontaneidad que la figura de la izquierda. Esta última protagoniza el centro del salón y se sienta recta y hierática, dirigiendo su

mirada al espectador, sabiéndose dueña de dicho espacio y transmitiendo su intención de trascender en la fotografía con rotundidad. Dicho dato nos lo transmite su postura corporal, sin embargo, se produce cierto desvío en su expresión y su mirada, que puede sugerir ambiguamente un carácter altanero –por las cejas levantadas y el cuello estirado- y simultáneamente nostálgico, por la forma de mirar con los ojos entrecerrados y por la boca, que dibuja una línea horizontal. A su lado y como soporte de la lámpara aparece una escultura de una virgen que ilumina la estancia. Al otro lado, sobre una mesita, destaca un jarroncito con una flor, pequeño objeto contrastante con la presencia de la mujer.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #475. 2008*



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 476. 2008*

En la fotografía de Cindy Sherman de la izquierda podemos apreciar dos figuras femeninas que se caracterizan también por dicha hipérbole de mascarada poderosa. Destaca la escenificación, con la falta de espontaneidad de sus posturas, evidentemente ensayada, así como la artificiosidad de sus rostros y cabello, con la piel aparentemente estirada, los labios rellenados y las cejas arqueadas de modo que resultan artificiosas tanto si sonríen (como la figura sentada) como si se mantienen serias. La vivacidad cromática de su indumentaria se empareja con el colorido de la escenografía, pudiendo considerarse como un desvío, al haberse empleado colorido alegre en una escena potencialmente siniestra por su artificiosidad. La fotografía de la izquierda ha sido mostrada anteriormente para ejemplificar las connotaciones que derivan de la disposición del cabello, en este caso, ordenado, en señal de la rectitud de la mujer. Podemos subrayar el empeño de estas mujeres por posar ante la cámara y mostrar su poder adquisitivo mediante elaboradas indumentarias y mostrando parte de sus majestuosos salones.



Miles Aldridge. Fotografía publicitaria publicada en *Vogue*.

Esta fotografía publicitaria de Miles Aldridge parece inspirarse en el tipo de retratos mostrados anteriormente: se evidencia el peinado anticuado, de señora, y la estancia aburguesada de tonalidad homogénea y cálida (ocres). El perro, de suave pelaje, brilla al igual que los ornamentos de la mujer y la estancia, y se empareja con la caída de las cortinas. Esta imagen nos permite plantear cómo este tipo de temáticas y caracterizaciones de la feminidad trascienden del imaginario artístico también a la publicidad y a los creadores de imágenes de moda. En este caso, la temática de la ostentación del poder viene ligada de una manera evidente al automatismo. Podemos señalar que la mujer, a diferencia de las anteriores, es joven y ostenta un cuerpo esbelto, propio de una modelo que ha sido caracterizada como una muñeca, pálida e inmóvil, aunque mostrando sus largas piernas y sus agresivos zapatos. Su ausencia de expresividad evidencia su carácter frío (a diferencia de la calidez del espacio) y autoritario. Vemos así que las campañas publicitarias transmiten, en sus escenografías, temáticas que vienen ligadas a determinadas pautas de conducta o modelo social, aunque las características físicas de los personajes (las modelos) parezcan entrañar una paradoja en relación a dichas escenas. Vemos cómo en ambos casos, en los retratos de Sherman como en las imágenes publicitarias, el rol de la mujer madura y/o poderosa es un simulacro. Por último, podemos señalar que el poder femenino, representado a través de estos simulacros, parece proponerse, en el caso de Cindy Sherman, desde una perspectiva irónica frente a este sector de mujeres de la sociedad. Pensamos que es destacable esta relación diferencial entre el planteamiento de Sherman con el que parece asumir la fotografía publicitaria.

4.2.5.-9. Subversión de la mujer-objeto de seducción

A propósito del poder siniestro de la seducción, planteamos la siguiente propuesta: si la seducción pasa por la belleza –y el artificio- como arma o vehículo de consecución de un bien o poder; y si *lo bello es condición y límite de lo siniestro* -en palabras de Trías-, entonces se evidencia la relación de lo siniestro y el poder a través de la seducción. O mejor dicho, el poder que contiene lo siniestro en la forma de lo bello que nos involucra mediante una actitud seductora. Si lo siniestro es ambivalente porque atrae y a la vez esconde una amenaza, entonces aquél o aquella que en determinadas circunstancias pretende seducir, podría ser potencialmente siniestro/a.

Cuando hablamos de seducción, parece que hablamos de uno de los poderes que ha sido tradicionalmente atribuido a la femineidad: la mujer contemplada como objeto estético, erótico y seductor ha tenido un protagonismo continuado también en la tradición artística. Pero si la seducción se asocia a figuras atractivas, y si nuevamente lo bello es condición de lo siniestro, cuando en lugar de ser deseables son en algún grado sutilmente feas, o se comportan de modo extraño, entonces se produce un *desvío de lo esperado* que desemboca en un efecto paradójico o repulsivo. Ya no se trata del carácter temible de la *femme fatale*, deseada y peligrosa, sino que es la propia naturaleza extraña de estas figuras seductoras la que produce inquietud. Nos desconcierta porque desafía a la relación belleza-seducción oponiéndose a ella, al introducir el dato de la extrañeza (física o actitudinal) que adquiere una connotación ambivalente: victimista o amenazadora (el monstruo víctima o el monstruo terrible). La subversión de ese binomio (bello-seductor) produce un efecto de desconcierto, debido a su difícil categorización, que difícilmente percibimos como inofensivo.

En la imagen siguiente apreciamos la parte superior de un cuerpo andrógino, de sexo indeterminado, aparentemente un hombre transfigurado en mujer. Nuevamente podemos subrayar que los temas no son cerrados sino que encontramos representaciones que comparten características de uno y otro, y podrían ubicarse en más de un tipo, como por ejemplo, en la androginia o travestismo. La figura yace sobre el suelo, con el rostro maquillado de blanco y los labios rojos, el pelo negro y largo. Mira con los ojos entrecerrados al espectador, en actitud de deseo que delata su afán de seducción. Viste un buzo de color carne que simula la piel y tras de sí vemos un ala blanca angelical. Apreciamos cómo aprieta el buzo con las manos, dejando ver lo que parecen ser dos guindas rojas, que parecen simular los pezones. La actitud erótica o provocadora puede producir un efecto de incertidumbre primero ante su indeterminación sexual, y segundo por su extraña artificiosidad: se representa en el umbral entre real y fantástica. Considerando el encuadre, ¿se nos ubica encima de dicha figura? Su proximidad y los recursos de extrañamiento pueden provocar finalmente nuestro rechazo, a pesar de la curiosidad inicial.



Ursula Hübner en colaboración con Tobías Urban. *A fallen Angel in a Japanese Livingroom*. 1995



Katy Grannan. *Dale and Gail, Point Lobos*. 2006

En la anterior fotografía de Katy Grannan vemos dos figuras también de género indeterminado, ambas con la misma indumentaria femenina: falda corta, blusa y zapatos de tacón. No obstante, sus rostros parecen masculinos y observamos que una de las figuras es albina. Los cuerpos se representan muy próximos entre sí, sus mejillas permanecen unidas en una actitud de mutua seducción o éxtasis místico que, por sus expresiones, puede rozar o sugerir ambiguamente sufrimiento. La presencia de la pareja contrasta sorpresivamente sobre ese suelo terroso que insinúa una pendiente ascendente en un paisaje natural. La escena puede resultar inquietante, a medio camino entre siniestra y cómica.

En la fotografía de la misma artista de la página siguiente, apreciamos la presencia de una figura albina desnuda, que yace sobre una cama desordenada, con la postura que caracteriza a la "Maja" de Goya. La luz es intensa y penetra por la derecha, proyectando una intensa sombra oblicua, destacando la presencia y posición del cuerpo. La figura, de tez pálida, se mimetiza con la estancia, de fondo vacío y claro: una pared que abarca una superficie amplia en la fotografía, especialmente por encima. La mujer tiene una fisionomía ligeramente andrógina. Mira directamente al espectador, pero se encuentra a cierta distancia frente a él. Su postura parece aludir a una invitación sexual, sin embargo, diversos datos nos anticipan a presentir cierta inquietud: la extrañeza de su expresión (parece temernos más que desearnos) y su cuerpo tan claro en un espacio que parece extensión de su mismo cuerpo; la distancia notable respecto al espectador, que le resta cercanía y disminuye su confianza en ella (impidiendo verla bien); la intensidad de la iluminación, que produce cierto efecto sobrenatural y sobre todo, la duda de si se trata de un hombre o de una mujer parece producir incertidumbre y que no sepamos si experimentar su invitación como una oferta deseable o espantosa.

La imagen de Ursula Hübner de la fila inferior nos muestra una figura que tiene similitudes con la anterior y a la vez nos aporta nuevos datos sobre la seducción ambigua y ambivalente. La postura de la figura es similar a la de la mujer anterior, aunque dobla una rodilla y envuelve con un brazo un objeto de plástico brillante, de forma redondeada, y una diminuta nariz de cerdito. La lejanía, al igual que en la fotografía anterior, nos impide ver con claridad el rostro de la figura: no sabemos con certeza si se trata de un hombre o de una mujer, pero sus facciones angulosas parecen propias de un hombre. La duda se intensifica por el enmascaramiento, debido a que la cara aparece pintada de un color pálido y verduzco que se asemeja con la pared, confiriéndole un carácter apagado susceptible de sospecha. Destaca también su falsa desnudez, puesto que nos muestra su cuerpo envuelto en un buzo holgado que simula la piel desnuda de una mujer, de forma similar a la película "La piel que habito" donde el buzo es un simulacro y réplica siniestra de la carne de la víctima. En la fotografía, el pecho lo conforman dos esferas perfectas acolchadas que evidencian la artificiosidad de este desnudo. Parece producirse cierto emparejamiento entre la forma del pecho y el globo o balón hinchable que abraza, con la nariz en el centro. Adquiere importancia el elemento umbral que nos separa de la figura, que parece tratarse de una cortina, en disposición oblicua, que sugiere cierto envolvimiento de la figura.



Katy Grannan. *Dale, Southampton Avenue III*. 2007



Ursula Hübner en colaboración con Tobías Urban. *A fallen Angel in a Japanese Livingroom*. 1995

Su representación difusa sugiere que está próxima al objetivo de la cámara, lo que insinúa cierta intención del espectador de acercarse a la escena, o de divisarla a través de un orificio más pequeño. Este dato puede delatar cierta curiosidad pero también inestabilidad o vaguedad óptica. Dicha difusión contrasta con la marcada rotundidad de las líneas gruesas y oscuras: las verticales de la pared denotan cierta agresividad -como si pesara su verticalidad clavándose en la figura-, y las del suelo enfatizan la profundidad dirigiendo nuestra mirada hacia la figura. Al lado de esta, se muestra una planta y puede apreciarse también algunas flores junto a la mano que vemos a la derecha. Su insinuación seductora, lejos de atraernos, nos puede espantar por su artificiosidad, que es por ello susceptible de encubrir algo negativo. Dicha presunción de un carácter oscuro y temible se vuelve ambivalente a tenor de nuestra presunta curiosidad por mirarla, y de la figura de devolvernos con su mirada su intención de involucrarnos en la escena.

La fotografía de la página siguiente de Katy Grannan (fila superior) nos muestra a una figura femenina que yace sobre una roca en la pendiente de un prado verde y florido. Esta escena nos puede recordar a las pinturas de jóvenes doncellas de los prerrafaelistas, en concreto a la pintura "Ophelia" de J.W. Waterhouse (1889) donde se retrata un cuerpo femenino lánguido de bello rostro descansando sobre la hierba. A pesar de las similitudes entre ambos motivos, la escena que muestra esta fotografía dista de la sensualidad romántica con la que se retrata a la mujer de la pintura prerrafaelista. Aquí apreciamos cómo la mujer también está envuelta en una indumentaria blanca tipo gasa, al gusto de los románticos. No obstante, la prenda carece de mangas, pudiendo sugerir cierta opresión al ocultar los brazos en su interior, impidiendo su movilidad. La indumentaria oscila entre un vestido de transparencias propio del romanticismo y una camisa de fuerza. Destaca la palidez violácea de las piernas desnudas y el grito que observamos en su expresión. Se desconoce el estado anímico que subyace a esta expresión corporal, pero podemos intuir que se trata de un grito de sufrimiento o de una risa excéntrica o enajenada. La desnudez de las piernas y la postura tumbada parece sugerir cierta invitación sexual, sin embargo, su actitud, su extrema blancura y el grito último movilizan una reacción adversa, ambivalente, de inquietud o repulsa.

La fotografía inferior insta también a nuestra ambivalencia estética: por un lado vemos a la mujer tumbada, en actitud seductora, pero simultáneamente dicha actitud nos puede inquietar por diversos recursos que provan el desvío o altopía en clave siniestra. Por un lado, destaca la ausencia de cromatismo: vemos una playa de arena gris oscura, mar y cielo grises más claros que asocian a lo apagado, carente de vitalidad. La arena, además, parece gruesa, con huellas y diversos elementos (piedras, algas, conchas) sobre ella. Destaca la composición ordenada y los planos horizontales paralelos que conforman el paisaje. La mujer, lejos de representarse en traje de baño, aparece ataviada con un vestido de tono ocre cálido y ligeramente transparente que se confunde con su piel. La mujer es albina y dicha blancura contrasta aún con mayor intensidad con la árida oscuridad de la arena. Su rostro parece carecer de pestañas y cejas, no alcanzamos a ver con claridad la expresión de su mirada.



Katy Grannan. *Nicole, Potrero Hill*. 2006



Katy Grannan. *Dale, Pacifica*. 2006

Sus facciones resultan en cierto grado andróginas, contribuyendo a incrementar nuestra incertidumbre respecto a ella. Si asociamos el nacimiento de Venus con las aguas, esta pretendida Venus a quien las olas hubieran podido arrastrar de la orilla a la arena, lejos de agradarnos, puede llegar a espantarnos. Su cuerpo, con la marcada horizontalidad, contradice la verticalidad que caracteriza a la Venus de Boticelli, y lejos de alzarse en las aguas, parece un deshecho encontrado en la arena de una mortecina que, paradójicamente, se exhibe con cierta pretensión de seducción.

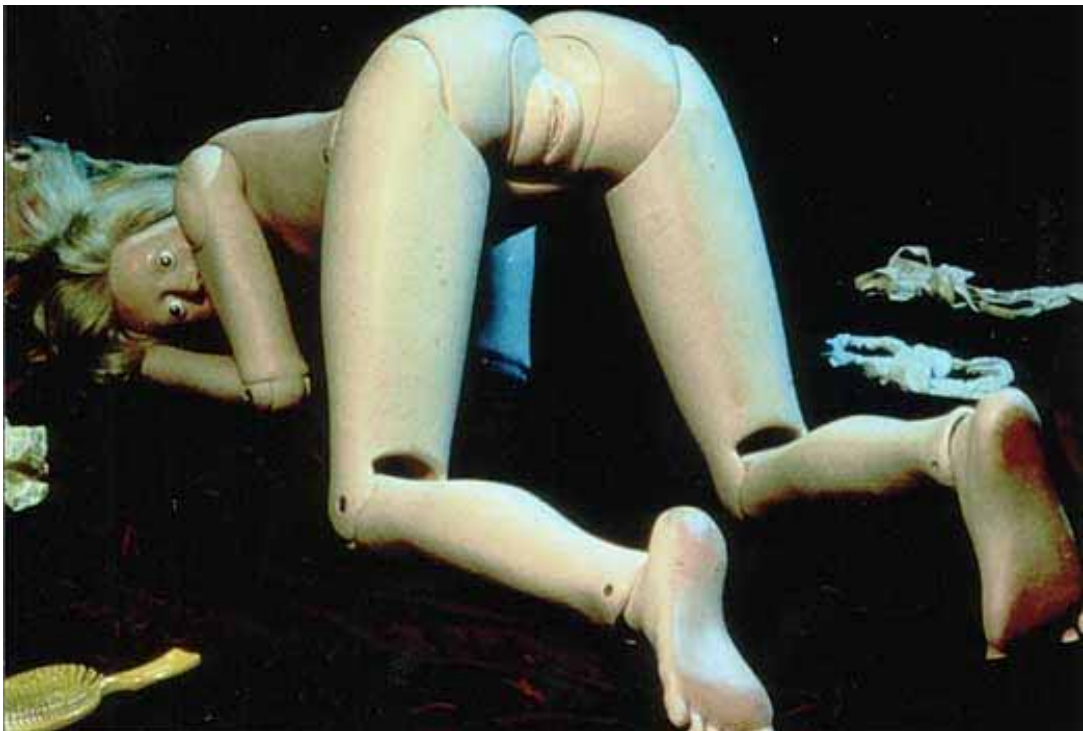
En la imagen superior de la página siguiente puede producir cierto desvío generador de inquietud la mirada enajenada de la mujer -con la boca entreabierta que denota expresión de asombro-, la artificiosidad de su peluca, y la sugerencia sexual con el vestido remangado que deja ver parte de sus nalgas. Los zapatos negros, contrastados sobre la cama y con el tacón fino, sugieren cierta agresividad. Su cuerpo parece ofrecerse pero su expresión parece temerosa de nuestra presencia. La paradoja parece asociable a su presunta enajenación, o a una implicación del espectador que hubiera podido motivar su extraña reacción.

En la fotografía inferior de Cindy Sherman, como contrapunto a las fotografías mostradas donde los cuerpos eran reales, observamos un cuerpo articulado de proporciones humanas en actitud seductora, que evoca el carácter siniestro de lo artificial. En lugar de aparecer hierático, adopta un comportamiento humano: una postura sexual obscena, dejando ver su sexo de plástico. Esta confusión entre maniquí y humano produce cierta inquietud que se intensifica por la penumbra. Por otro lado, se simula con relativa fidelidad un rostro humano, de modo que su extrañeza se nos vuelve algo familiar. Dirige su mirada en dirección al vértice inferior, donde aparece un cepillo y apreciamos en el fondo algunas prendas de ropa interior que pueden aludir a un pasado en que se ha desnudado. Si dicha acción está motivada por el afán de seducción, el carácter artificial del cuerpo puede provocar simultáneamente rechazo. Las muñecas hinchables han sido asociadas a lo blando e inofensivo, no obstante, ésta adquiere una presencia dura y rígida, su rostro no carece de expresividad sino que resulta más real, incluso asustadiza. Estos recursos nos instan a rechazar esta invitación con relativo espanto. En oposición a las figuras humanas representadas como seres inánimados (autómatas), vemos que se produce también un efecto de repulsa y desconcierto cuando, opuestamente, son seres artificiales que adoptan actitudes humanas. Sucede, especialmente, cuando pretenden agradarnos estéticamente revelando su extraña abyección, produciendo nuevamente un giro o desvío de lo esperado.

Concluimos finalmente que la seducción siniestra implica un destinatario que radica en el espectador, por lo que con frecuencia la repulsa viene dada también por las relaciones entre ambos, a través de recursos como el encuadre, la mirada, actitud etc. El encuadre nos posiciona en una posición alejada, motivando nuestra curiosidad, o cercana, además de en picado y contrapicado, de forma que se nos involucra en una determinada posición (subjétivamente) en la escena.



Katy Grannan. *Nicole, Afternoon II, Lombard Street*. 2006



Cindy Sherman *Untitled (Sin título) # 255*. 1992

4.2.5.-10. Subversión de la supeditación:

Mujer fatal con freak

El rol tradicional de supeditación de la mujer respecto al hombre se invierte en algunas temáticas siniestras como en la de la mujer fatal con enano, títere o *freak*. Se produce en ellas ambivalencia entre la dominancia y la dominación. La mujer fatal es la bella y temible seductora que parece gobernar al *freak*. Sin embargo, al final se produce cierta paradoja sobre si es ella quién gobierna sobre el muñeco o si es el títere realmente el cerebro o demonio de la pareja. Podría parecer metáfora de que el inconsciente maneja la apariencia puesto que, como hemos dicho, la mujerona controla al muñeco pero al final, como en las películas de terror, parece el muñeco quien controla a la presunta dueña. Se produce incertidumbre sobre quién maneja a quién y también inquietud, ya que presentimos su complicidad frente a nosotros como una amenaza. Parecen mentalmente conectados, unidos por una fuerza *simpática*: una relación oculta, sobrenatural, de manera que ambos son dependientes del otro, y ambos constituyen un Otro.



Freaks (La parada de los monstruos) Tod Browning . EEUU. 1932



Sofía Sánchez y Mauro Mongiello. *Untitled* (Sin título)

Uno de los ejemplos paradigmáticos de la mujer con el enano lo encontramos en la famosa película *Freaks* de Tod Browning. En ésta, es la mujer humana de bellas facciones la que seduce deliberadamente al enano. Se produce un conflicto entre lo estético y lo ético: una pugna entre el monstruo físico y el monstruo ético encarnado por la malvada mujer, cuyo artificio activa la trama de la película, siendo restaurada después por el compañerismo vengativo del resto de freaks. Se produce una doble perversión ética, pues no queda nadie libre de culpa. En esta imagen se insinúa ya la perversidad de la mujer en su sonrisa maliciosa y en el exagerado tamaño de sus manos abiertas con las que envuelve agresivamente al enano. En la fotografía de la derecha, la mujer de estética anticuada (peinado e indumentaria) se presenta hierática y con la mirada ausente y fija en el espectador, con la mano apoyada en el muñeco. Se produce un efecto paradójico entre el gesto de apoyar la cabeza sobre el muñeco -que denota afectividad- y la ausencia de expresividad de su rostro, pareciendo una mujer tan autómatas o más que el muñeco. Su seria inexpresividad contrasta por oposición a la expresión sonriente del títere. Se produce incertidumbre en los roles de dominancia, no sabiendo quién maneja a quién, y una nueva ambigüedad en torno a la unidad cómplice que parecen conformar. En su apariencia inanimada parecen ocultar un poder siniestro, perceptible a través de la fuerza mágica de la mirada. Comprobamos cómo las variables temáticas intervienen conjuntamente, no son categorías diferenciadas.

En la siguiente imagen de Rodney Smith vemos cómo la bella mujer está caracterizada de bruja por el sombrero, y el freak o enano parece un niño con máscara de disfraz. En consecuencia, se produce cierta ambigüedad entre realidad y fantasía. Destaca la aparente superioridad de la hermosa mujer-bruja, que aparece sentada a una altura mayor que el enano, relegado a la esquina inferior, en señal de su aparente condición de inferioridad. Sin embargo, dicha jerarquía podría ser paradójica de forma que el enano fuera el *cerebro* del equipo ya que, a pesar de esas diferencias, ambos parecen el reverso complementario del otro. La complicidad sobrenatural entre ambos personajes se puede apreciar en sus idénticas posturas, con las manos entrecruzadas. La separación y curvatura hacia el interior de las piernas de la mujer denota cierto comportamiento infantil o recatado, de modo que a pesar de su mayor tamaño, se emparejan también en edad, lo que intensifica su vínculo como una única unidad. Dicha relación *simpática* entre ambos se subraya nuevamente a través de un emparejamiento entre casa grande (a la izquierda) y casa pequeña. Se produce finalmente ambigüedad en torno al poder, que presentimos ocultan. La sugestión de lo fantástico posibilita en mayor medida la sospecha de ese poder sobrenatural y la incertidumbre en torno a la dominancia y dominación.

A diferencia de esta imagen, donde vemos la supersticiosa complicidad entre ambos personajes, en la siguiente pintura de Gino Rubert podemos apreciar la aparente dominación de la mujer sobre el muñeco que tiene en su regazo. Se produce nuevamente una paradoja en torno a estos roles de poder puesto que el cuerpo de la mujer está soldado por distintas piezas artificiales: es una mujer autómata, de manera que no se resuelve la incertidumbre sobre si gobierna sobre el freak, o si el freak es quien controla al cuerpo femenino autómata. Vemos también cómo, a diferencia de las relaciones anteriores donde se produce un vínculo ambiguo entre dominancia y dominación, en ésta, además, se representa la ambivalencia del acto que parece involucrar agresividad y afectividad –sexual-: acariciar o maltratar. Ambos parecen acariciarse mutuamente. La pareja dirige su mirada hacia el espectador instándolo a participar éticamente de la escena, a modo de voyeur o presunto testigo.

Las imágenes de la página siguiente ostentan una estética circense que oscila entre lo real y lo fantástico. En torno a los roles de dominancia y dominación, en ambas parece controlar la mujer, dada la evidente caracterización de burlona o altiva seductora. En la primera fotografía de ambientación fantástica, la iluminación tenue incide en las figuras dejando en penumbra el resto de la escenografía, confiriendo hostilidad a la ambientación. No obstante, la hipérbole de los rasgos y actitudes de los personajes parecen convertir en *cliché* el tema, mitigando su efectividad siniestra: la luz que cuelga de la bombilla subraya su carácter dominante -incluso impertinente- de la mujer que podemos apreciar por su postura sobre la escalera, coqueta y burlona. Parece humillar al freak, de rostro maquillado, que permanece con expresión preocupada en el interior de ese barril, padeciendo la ambigüedad de la caricia o el gesto agresivo propinado por la mujerona.



Rodney Smith. *Untitled (Sin título)*.



Gino Rubert. *Irma's room*. 2009



Eugenio Recuenco. *Sin título.*



Eugenio Recuenco. *Sin título.*

En la fotografía inferior del mismo artista, la superioridad de la mujer se evidencia también en su postura, con las piernas rectas y abiertas y los brazos en la cintura, con la barbilla levantada y la expresión altanera. El *freak* aparece elegantemente vestido, como dispuesto a llevar a cabo sus labores de equipo, preparado con el maletín en la mano. Puede destacarse la anchura de la misma, configurada con varios módulos. Destaca la reiteración de relojes en el fondo, y su reflejo en el espejo que reitera nuevamente la inclinación de los mismos. El reloj de arena que sujeta el enano en la mano puede enfatizar cierta inquietud relativa al tiempo que ya insinúan los citados relojes del fondo. En ambas imágenes el punto de vista se encuentra a una altura más cercana al enano-*freak*, con lo cual podemos suponer un enfoque más vinculado a dicho personaje y un mayor realce de la actitud altiva de las chicas.

En las siguientes fotografías de Erwin Olaf y Eugenio Recuenco, cuya influencia parece evidente, podemos ver cómo el presunto carácter seductor de las mujeres se mantiene, sin embargo, los *freaks* no tienen fisionomía de enanos sino que –especialmente en el ejemplo de Erwin Olaf- se trata de hombres de rasgos corrientes, pero que se comportan como títeres inanimados, con posturas hieráticas, a pesar de su aspecto humano. En estos casos es él quien parece un autómatas y no ella, dato que contradice la tendencia de feminizar el automatismo. Quizá podamos deducir entonces que cuando se les atribuye a ellos el carácter inanimado, a menudo “ella” o “ellas” han intervenido o son de algún modo responsables de esa dominancia sobre los autómatas masculinos. Esta idea parece evidenciarse en la fotografía de Eugenio Recuenco donde la mujer parece encarnar a la *femme fatale* y el hombre aparece como un objeto dominado. La llave de la espalda del hombre evidencia su automatismo controlado por la mujer seductora. Aquí la sombra del hombre se dirige hacia la chica y la puerta que tiene a su espalda está semiabierta, lo cual también puede contribuir a cierto efecto intrigante y de amenaza latente. La primera parece que tiene una mirada absorta y la segunda nos mira a nosotros, ¿nos induce a ser cómplices? No obstante, la escena original de Erwin Olaf está representada suscitando cierta incertidumbre debido a la incomunicación o extraña vinculación distanciada entre los personajes, que no llegan a caricaturizarse, por lo que el automatismo del hombre no necesariamente se percibe como victimista.



Erwin Olaf. Serie *Hope, The Hallway*. 2005



Eugenio Recuenco. *Sin título*.

Lo siniestro implica generar incertidumbre y ambivalencia en torno a lo presentado (representado) en la imagen, de modo que sólo logran dicho efecto si quedan abiertas, intrigantes.

La excesiva descripción de los personajes de la fotografía de Eugenio Recuenco condiciona al espectador a una lectura determinada de la imagen. Por lo tanto, no hay vacilación ni apertura de enunciado, sino que se termina vulgarizando un motivo convirtiéndose en cliché. El sector publicitario a menudo se nutre del arte para comercializar sus productos a través de escenas e imágenes sugerentes, inspiradas en obras artísticas existentes. Quizá se deba a este y otros motivos la tendencia a la desvirtualización como la que hemos podido apreciar en las fotografías de Eugenio Recuenco, conocido por sus imágenes publicitarias. Podemos deducir que diversos motivos presuntamente siniestros con frecuencia se representan a través de una distancia que desarma su poder negativo, vanalizándolo, bajo una intencionalidad irónica o comercial.

En la actualidad, la condición de la belleza en la feminidad continúa estando tan arraigada que, a menudo, especialmente en televisión, encontramos hombres feos poderosos, no muy lejos de los freaks, y junto a ellos, con el fin de atraer mayores audiencias, a mujeres objeto de gran atractivo estético. En estos casos, el poder del que dirige el programa, la tertulia o la narración suele ser del hombre. La mujer no adquiere en estos casos más que un papel secundario, ornamental. Sin embargo, el público, incluso el presentador –que suele ser feo o no destaca por su belleza-, pueden llegar a sentirse atraídos por la belleza de ésta, de modo que ella adquiere paradójicamente poder ante la debilidad del público por el atractivo estético femenino. De alguna manera, el rol dominante-dominado se invierte o se vuelve ambiguo como en las *mujeres fatales con freak* del imaginario fantástico. Vemos en estos casos que lo fantástico no está tan lejos de lo real.

4.2.5.-11. Subversión de la maternidad: relación siniestra madre-hijo/a

El temor a tener como descendencia seres monstruosos puede habitar en el inconsciente humano de forma atemporal. No obstante, dicho temor fue una creencia extendida en épocas de difícil acceso a la cultura, donde prevalecían las creencias religiosas y supersticiosas. Por otro lado, la precariedad de la ciencia y la medicina difícilmente podía evitar engendros de la naturaleza, si sobrevivían. La mortalidad en los partos ha sido hasta el último siglo algo habitual y la gestación y maternidad ha implicado un riesgo sensible, susceptible de ser temido.

En la Edad Media existía un difundido temor ante la sexualidad femenina, creyéndose que podía alterar la función natural de la procreación. Como resultado “las mujeres engendrarían monstruos si no se limitan sus apetitos excesivos, y si el hombre se deja arrastrar por el placer más que por el deber de procreación dictado por Dios”⁷¹⁹. Por lo tanto, la reproducción pudo conceptuarse de forma dualista: por un lado como un acontecimiento natural que tendría algo de mágico (milagroso); por otro, como una maldición o un castigo por los presuntos pecados cometidos (lujuria). No en vano, a figuras de la tradición hebrea como *Lilith* y mitológicas como las Lamias, etc. se les atribuía un carácter contrario al espíritu maternal: se decía que robaban, mataban o devoraban niños. Su apetito sexual voraz se relacionaba con la ausencia de instinto maternal.

Durante la Edad Media la infancia era una fase vital peligrosa y atravesarla no carecía de sufrimiento, especialmente en las clases más humildes. La mortalidad infantil era elevada y los hijos indeseados con probabilidad no sobrevivían. No sería hasta el proyecto de la ilustración cuando cambiaría la concepción de infancia, de una edad hostil a una época protegida y dulcificada, de modo que la propia concepción de maternidad pudo también positivarse.

No obstante, la maternidad no queda exenta de algunos rasgos que contradicen esta visión optimista: una caracterización evidentemente negativa atribuida a la maternidad se remonta, no sólo a la tradición mitológica y hebrea sino a los cuentos populares y a su insistencia en la rivalidad edípica como motor de dicha perversidad. Podemos subrayar que la maldad de las madres se dirige especialmente a sus hijas, salvo excepciones como, por ejemplo, en el cuento de Hansel y Gretel. A menudo es la madre la que rivaliza con su hija, o bien la suegra quien lucha contra la amenaza de la joven nuera. Se conoce también, aunque en raras ocasiones, una tendencia enfermiza por la cual algunas mujeres tratan de agredir a sus hijos recién nacidos, durante el síndrome postparto.

⁷¹⁹ Citado por R. Muchembled. Op. cit. p. 112

La rebelión o puesta en duda de los estereotipos y valores atribuidos a la feminidad que subyace a muchas representaciones que aquí presentamos, incluiría, en todo caso, también a la especificidad biológica femenina: a su capacidad de gestación. En el “Manifiesto Cyborg”⁷²⁰ (1984), Donna Haraway dice que la fundamental diferencia que sostiene la supeditación de la mujer es que la gestación está en su función biológica. Su manifiesto, a medio camino entre filosófico y fantástico, propone que la igualdad entre géneros se lograría cuando la humanidad pudiera igualar esa fundamental diferencia biológica: si pudieran reproducirse tanto hombres como mujeres, sin necesidad de depender entre sí, sin que sea la mujer la única capaz de desempeñar este cometido. A menudo son mujeres artistas las que crítica o inconscientemente parecen cuestionar mediante estéticas siniestras o perversas este cometido de la feminidad. Se pone en duda el instinto maternal o quizá que ésta sea su función social principal. De algún modo, podemos relacionar este vínculo del amor materno con la fuerza del *Superyó* y su vinculación íntima con los instintos del *Ello*.

Al respecto de la potencialidad siniestra de la maternidad, podría señalarse también la idea de la complicidad, de modo que entre madre e hijo/a pudiera darse un vínculo simpático profundo. Dicha complicidad puede ocultar una dominación o sometimiento de uno sobre otro, de modo que el niño es títere de su madre, o viceversa.



Anke Merzbach. *Untitled (Sin título)*.



Marina Núñez. *Sin título. Serie Monstruas*. 1994

⁷²⁰ HARAWAY, D., *A Cyborg manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs and Women: he Reinvention of Nature*. NewYork; Routledge, 1991.

En la fotografía de Anke Merzbach la mujer parece vestir de luto con indumentaria anticuada: un velo oscuro y largo que la cubre y a la vez oculta la mirada del niño, impidiéndole la visibilidad. La mujer agacha la cabeza, el velo cubre uno de sus ojos, mira hacia abajo, no queda claro si al niño, pero su expresión de dureza no sugiere ternura maternal. La imagen posee un color rojizo envejecido y contrastado que le confiere un aspecto anticuado y fantasmagórico, intensificado por la vacuidad difusa del fondo y la luminosidad, que producen un efecto de vaporosidad.

La pintura de Marina Núñez de la serie “Monstruas” (1994) nos muestra la concepción de una mujer, de aspecto virginal, de una forma inusual. Se representa ataviada con un manto azul, con el pecho desnudo, una cuerda en el cuello y la cabeza alzada, con una mirada mística que se eleva en dirección ascendente. La figura queda recortada sobre un fondo negro. Si la alusión a la Virgen es literal, entonces parece haberse representado de forma manifiesta el acto de dar a luz al niño, acción que parece haber sido eludida en la iconografía católica. La extrañeza de este hecho reside en la interpenetración o fusión abyecta del cuerpo de la madre con el del bebé, que parece salir de la parte alta de su vientre, casi de las costillas. En realidad, podría estar penetrando, acto que generaría incertidumbre y un efecto paradójico: (¿Nace de por la costilla o retrocede al cuerpo de su madre?). La aparente penetración del niño involucra cierta agresividad. Puede subrayarse la representación no convencional de la concepción, donde advertimos cierta subversión de los valores tradicionales positivados asociados a la maternidad.



Marina Núñez. Serie *Locura*, sin título. 1994



Marina Núñez. Serie *Siniestro*, sin título. 1994

En estos dibujos de Marina Núñez en grafito, el primero de la serie “Locura”, el segundo de la serie “Siniestro”, vemos extrañas relaciones físicas entre madres e hijos que involucran agresividad o distancia. En la imagen de la izquierda, el rostro anciano, carente de cuerpo,

sujeta al niño con la boca. Las manos las mantiene ocupadas llevándoselas a la cabeza, en un gesto de aparente locura, con los dedos entrecruzados y doblados. La mujer de la derecha, que también carece de cuerpo, sostiene a sus tres crías con mechones de pelo como tentáculos, ondulados. Este uso de la melena empareja a la figura con Medusa. Su mirada de reojo aumenta la distancia que mantiene respecto a los bebés y contrasta con la mirada enfurecida o enajenada de la anterior. En la siguiente fotografía de Cindy Sherman, una muchacha joven envuelve con sus brazos a un niño –un muñeco-, sucio, con el pelo enmarañado y sonrisa traviesa que adquiere un rol siniestro, al estilo de “El muñeco diabólico”, mientras que se observa en ella una mirada temerosa.



Monica Cook. *Sin título*. 2011



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título)*.

En la imagen de Monica Cook, una mujer sostiene en brazos a un niño. Junto a ella se sienta inclinado otro niño de similar tamaño. Los tres parecen esculturas, con los miembros articulables, de piel clara y transparente. El niño apoyado en la madre está atado a ella por un cordón que simula el umbilical. El cuerpo de la madre es grotesco, ostenta unos pechos transparentes de plástico de exagerado tamaño y color rosáceo susceptibles de provocar cierta repulsa. La escena es dinámica, agitada, con las posturas dispares de los personajes en direcciones oblicuas. Se retratan en un espacio indeterminado, azulado y de oscuridad media. Las figuras contrastan al quedar iluminadas en mayor medida. La mujer se inclina casi recostada, elevando uno de los niños con los brazos y mostrando una sonrisa estridente que puede denotar perversidad o enajenación, si tenemos en cuenta la forma de su cuerpo y la expresión llorosa de los niños. En contraposición a las figuras estáticas de la fotografía de Cindy Sherman, en este caso la perversidad o la enajenación parecen residir en la madre. La representación oscila entre lo siniestro y lo grotesco. La ficción -con esos cuerpos escultóricos

de plástico- se presenta como simulación perturbadora de un fragmento de realidad. Que parezcan de plástico parece que lleva implícito algo lúdico, inofensivo, pero inquieta cuando se observa el contenido macabro o enajenado y la plasticidad repulsiva. Por lo tanto, puede producir un espanto parcial, pero cuestionar en forma de inquietud latente el rol de dicha maternidad. En la fotografía de Cindy Sherman, la subversión de la maternidad no se debe a la representación siniestra de la madre, sino al niño que, como en esta imagen, adquiere una apariencia de ser maldito. En este caso, el bebé no es real, se trata de un simulacro de niño en forma de muñeco. No obstante, no parece inofensivo por la forma en que ha sido representado. Su postura, entre los brazos de la joven, puede sugerir ópticamente cierta predisposición a moverse. Ella agacha la cabeza, con expresión temerosa. De una forma similar a la relación de ambivalencia que se establece entre las mujeres fatales y los ventrilocuos o muñecos freaks, en este caso, podemos detectar cierta amenaza en el bebé, pero no sabemos si en realidad, pudiera estar gobernado por la madre, quizá falsamente inocente.



Janieta Eyre. Serie *Motherhood*. 2001



Janieta Eyre. Serie *Motherhood*. 2001

La representación de la maternidad en la creación de Janieta Eyre deja ver algunos de los recursos que se repiten en su trabajo: el abigarramiento formal y textural, las estridencias cromáticas y la duplicación de su autorretrato como escisión de un *alter ego* o reverso siniestro. En la fotografía de la izquierda parecen converger diversos tipos de personajes y temáticas vinculadas a lo siniestro: por un lado, en relación a la feminidad, la concepción maternal. Por otro lado, en torno a los temas siniestros, aparece la duplicación o la presencia del doble; y, finalmente, la transfiguración o enmascaramiento de tono lúdico o circense –a modo de payaso- que denota artificiosidad. Los vientres abultados son prótesis de plástico artificiales. Como incertidumbres fundamentales, podemos reconocer la *incertidumbre de lo real o fantástico y artificial*, cuyos factores subyacentes son la sensación alucinada o de

ensoñación que puede producir la duplicación, y el carácter fantástico de la indumentaria con contrastes de colores estridentes y saturados: verde, rojo, amarillo y azul. Por otro lado, se evidencia la *incertidumbre del yo*, en tanto que ambos son retratos de la artista, y a la vez, uno parece reflejo del otro: sus posturas son casi iguales pero invertidas, como si las separara un espejo. No obstante, cuando nos situamos frente a ellas, ambas conforman un *Otro* externo para la mirada del espectador, ajeno a la figura de la artista de la que son reverso. Podemos resaltar también la perspectiva en contrapicado, que enaltece las figuras y les concede cierta superioridad con respecto a la posición del espectador (que ocupamos) y nos relega a una altura inferior. Además, ambas esperan un niño/a, lo que produce cierta sensación de multiplicación: es una, son dos o, tal vez, cuatro. La reiteración no sólo se produce en las figuras sino también en el estampado de las faldas, donde se repiten diversos motivos ornamentales con forma de pluma. Esta obsesión de repetición parece oponerse a la noción de azar, insinuando un movimiento ascendente que señala los vientres. No sólo son dobles, artificiosas y fantásticas, no sólo sugieren una repetición inexorable, sino que también ostentan un poder: el de la propia gestación y el que concierne a la escisión de su individualidad. Una de ellas se representa al lado de una zona de claridad (en el lateral izquierdo) y la otra junto a una zona de penumbra (en el lado derecho) de modo que parece evidenciarse que son ambas reverso y anverso de la otra. Finalmente, podemos destacar sus miradas, fijas en el espectador, con los ojos muy oscurecidos y mostrándole los dos vientres desnudos que sobresalen de las ropas de fantasía.

En la segunda fotografía de Janieta Eyre que se muestra a la derecha, la representación de la maternidad parece menos siniestra que la anterior. En este caso, podemos referirnos al carácter tragicómico de la escena. Los recursos que favorecen esta asociación se deben, en gran medida, al movimiento y vibración óptica que produce la reiteración minuciosa y obsesiva de la textura de las paredes, que oprime el espacio y contrasta con la diversidad de texturas recargadas en el vestido de las figuras y otros elementos. A través de este recurso, se produce en la ambientación cierto ruido visual, que puede inquietar o estresar la mirada. Contribuye a cierto tono irónico y tragicómico la indumentaria de las figuras, con vestidos recargados de flores y gorros rosas de baño que podemos asociar con uniformes anticuados que servían para afanarse en las tareas del hogar, como señala la plancha y la tabla que se representan en primer plano. La asociación de la indumentaria con el dinamismo vibrante pueden sugerir cierto estrés maternal vinculado al hogar. La estética se aleja de un tono siniestro, pareciendo más próximo a una sátira. En mitad de la imagen, el autorretrato de la artista aparece nuevamente duplicado, esta vez en dos actitudes diferenciadas: una se cubre los ojos, la otra mira al espectador delatando su estrabismo. Las dobles parecen unidas, y sujetan un niño en sus brazos. El tono general que desprende el resto de recursos parece operar en favor de un extrañamiento lúdico, sorpresivo e irónico. En cualquier caso, el papel de la maternidad parece quedar nuevamente en entredicho y la proyección por medio del autorretrato vuelve a revelarse.



Anke Merzbach. *Untitled (Sin título)*.



Ione Rucquoi. *Mother and Child*. 2010

En estas fotografías la subversión de la maternidad y la presunción de sospecha del rol de la madre se relaciona con el carácter siniestro del enmascaramiento. En la imagen de Anke Merzbach, la mujer enmascarada por una tela o capa gruesa y blanca adquiere forma de saco de patatas. Agacha la cabeza con el niño en sus manos, quien parece un tubérculo. Se representan ambos sentados en un escenario en penumbra, al parecer un autobús o tren, contrastados enigmáticamente por una luz que intensifica su enmascaramiento, sobre la oscuridad del habitáculo. El ocultamiento del rostro de la mujer le confiere un carácter inquietante y sospechoso, no obstante, su postura agachada puede denotar victimismo, contradiciendo la amenaza primera, generando cierta ambigüedad en torno a su rol amenazante o amenazado. En la imagen de la derecha de Ione Rucquoi la mujer, con el niño en los brazos y un pecho al descubierto, aparece totalmente cubierta por una tela azul, que se empareja con la tonalidad del fondo, que evoca un cielo nublado a modo de telón. Ambas, mujer y escenario se mimetizan a través del color. La ocultación por medio de la indumentaria, a modo de burca, parece evidenciar la opresión y la presunta falta de individualidad, puesto que lo que destaca es su rol maternal.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #216*. 1989. Basada en la Virgen de Melun de Jean Fouquet (1452)



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) #205*. 1989

Si en las fotografías anteriores la subversión de la maternidad o su representación en clave siniestra se relacionaba con el enmascaramiento literal, en estas imágenes la maternidad se vincula con la artificiosidad: es decir, con el carácter siniestro de la transfiguración, que dificulta el juicio entre lo real y lo simulado. Ambos retratos, a su vez, son simulaciones de pinturas clásicas de la historia del arte: la primera, una reinterpretación de “La Virgen de Melun”, la segunda se trata de “La Fornarina” de Rafael. Observamos en la primera una propuesta de virgen que, respecto a la pintura original, muestra un desvío principal: la ocultación del bebé, y la conversión de la presencia de los ángeles del fondo, en la construcción de una tela. Ambas vírgenes muestran un seno al descubierto –artificial en el caso de Sherman-. La virgen original muestra un pecho redondo y perfeccionado y una cintura muy estrecha que delata una representación inusualmente sexualizada de la virgen. A menudo, la iconografía de vírgenes –especialmente las de la leche - pareció uno de los diversos motivos, junto a otros mitológicos, que permitía representar los atributos sexuales femeninos con cierta reprobación ética. En estos casos, la mujer tiene el poder de amamantar al niño y ello la engrandece de alguna manera. En la representación de la virgen de Melun de Cindy Sherman, podemos destacar como desvíos la ocultación del bebé, y que a pesar de agachar la cabeza no mire al niño sino que dirige su mirada, aparentemente, al lado contrario. Podemos destacar, también, cómo a diferencia del cuadro referente donde el fondo estaba compuesto por una masa indiferenciada de ángeles azules y rojos, aquí la alusión a los ángeles se efectúa a través de los motivos decorativos de una cortina blanca de encaje.

En la segunda imagen, en la versión original de Rafael, su vientre está menos abultado, la imagen está invertida y deja ver una mirada de reojo, acompañada de una sonrisa pícaro. Su cuerpo se representa con cierta sensualidad: con la gasa que transparenta la piel provocando ilusión de movimiento líquido, un gesto equívocamente recatado se vuelve una invitación a contemplar sus atributos sexuales. El autorretrato de Cindy Sherman contiene diversas altopías respecto al original: destaca el cuerpo artificial: los senos y vientre protésico ocultos por una tela, una mirada ojerosa que se dirige ahora a un punto más bajo pero pero también más cercano al espectador. Lejos de evocar sensualidad, su carácter artificioso puede mitigar este deseo tornándolo en extrañeza. Si en la imagen original la gasa funciona como límite de seducción, esta vez parece que se destaca su poder ocultador, cubriendo el vientre abultado enigmáticamente. Su expresión delata una sonrisa contenida, con la boca apretada. Vemos así que esta representación maternal se empareja con la seducción monstruosa que hemos desarrollado en páginas anteriores. No obstante, en este caso, no se debe al albinismo, ni a la androginia, ni a la presunción de enajenación sino a su artificiosidad, que delata una transfiguración a base de prótesis y maquillaje. Comprobamos, tras comparar ambas imágenes, que en las dos se produce un desvío relacionado con la ocultación: del niño en la primera, del vientre en la segunda.



Sofía Sánchez y Mauro Mongiello. Serie *Fashion*, *untitled* (sin título)

En esta última imagen en torno a la subversión de la maternidad -o representación siniestra de la misma-, vemos cómo la escena de la madre y la hija se vincula con la falsa dominación que caracteriza a las mujeres con muñecos freaks o ventrílocuos. En este caso, el tema de la dominación parece mezclarse con el automatismo y a su vez con el conflicto de la madre represora vinculable a la rivalidad edípica tan presente, por ejemplo, en los cuentos de populares. Comprobamos a través de estos ejemplos híbridos cómo los diversos motivos siniestros pueden converger de distintas formas. En la escena, podemos diferenciar la mitad izquierda, donde predomina la vacuidad de la pared con la proyección de la luz y las sombras de las figuras, y una cama con un cojín que muestra una cruz bordada en ella. En la mitad derecha se representa una mujer de bellas facciones, con una postura rígida que denota rectitud altiva, viste una elegante y anticuada indumentaria de colores saturados y formas caóticas en la parte superior, y simula pelo naranja en su parte inferior. Su cuerpo parece extremadamente delgado, su espalda traza una curva inusual que coincide extrañamente con la posición de las piernas. Muestra un rostro serio e inexpresivo. Su peinado es anticuado, abultado y perfectamente ordenado. El volumen del pelo simula una cabeza de mayor tamaño, acorde a las desproporciones de los muñecos. Junto a la mujer, pegada a ella, se representa a una niña (suponemos su hija). La mujer apoya una mano en la rodilla, quedando el otro brazo oculto, detrás de la niña. Podemos apreciar en la indumentaria de esta última cierta hipérbole de la estética infantil femenina: su cabello dorado y ondulado destaca con un volumen poco frecuente para una niña. Su cara, como la de una muñeca, está coronada por un lacito rosa que combina con su indumentaria, del mismo rosa pastel. Destaca su mirada ausente y la carencia de expresividad de su rostro, que nos recuerda a las muñecas automáticas y a los retratos postmortem de ojos abiertos. La carencia de expresividad intensifica el efecto de ausencia automática de la niña, pero también la mujer tiene algo de ese hieratismo rígido y frío. Al quedar oculta la unión de sus cuerpos, con el brazo escondido, no sabemos qué tipo de afecto las une en su postura. Es extraño que estando ambas figuras tan próximas entre sí, con los cuerpos pegados el uno al otro, no ostenten ningún signo de afectividad. Ambas parecen insensibles, regidas quizá por una fuerza oculta que mitiga sus emociones. Cobra importancia la presencia de esa cruz que presenta un desvío en su color saturado y por aparecer bordada en un cojín. Si lo siniestro es aquello familiar que se percibe como extraño, en esta imagen se evidencia el extrañamiento de una escena familiar. La incertidumbre reside entonces en la fuerza de la dominancia y la dominación, que no sabemos si se esconde en la madre, en la niña, en una presunta complicidad poderosa entre ambas o quizá en un presunto compromiso con la cruz. El carácter siniestro reside en la incertidumbre, que no se resuelve, manteniendo el enunciado abierto, intrigante.



Julia Fullerton-Batten. Serie *Mother and Daughter, Never let go*. 2012



Julia Fullerton-Batten. Serie *Mother and Daughter, Memories*. 2012

En las siguientes fotografías de Julia Fullerton-Batten se representan extrañas relaciones entre madre e hija. En la de la fila superior, destaca la perspectiva distanciada hacia las figuras y la amplitud del espacio doméstico que protagonizan, situadas en el centro de la imagen: la hija arrodillada, la madre en pie tras ella y a su lado, parece peinar su cabello. El punto de vista se ubica a la altura del rostro de la hija arrodillada. Comprobamos este dato al definir los puntos de fuga continuando las líneas del suelo y del techo. Podemos señalar la frialdad de la escena, especialmente debido a la postura de la madre en *contraposto* y su mirada ausente, que no se detiene en su hija sino que la ignora. Esta última cruza sus manos y mira de reojo en dirección ascendente: ambas dirigen su atención fuera de los márgenes de la representación. Podemos destacar la rectitud de sus posturas. Se insinúa un gesto amable como acariciar o peinar el cabello, y paradójicamente la violencia latente que connota la postura sumisa de la hija y la de superioridad de la madre, que denota rectitud e interés por posar. Contribuyen también a la extrañeza la destacada presencia de las cortinas a través de las cuales penetra la luz -dejando a las figuras ligeramente a contraluz- y la amplitud y el orden de la estancia. El color general tiende a tonos pastel y la luz y la textura están suavizadas, de modo que en primera instancia parece una atmósfera acogedora. No obstante, el encuadre alejado y en contrapicado (en relación a la madre) y la extraña interacción entre las mujeres enrarecen la escena.

En la fotografía inferior de la misma artista se representa una escena familiar: madre e hija dispuestas a la mesa, frente a un álbum de fotos abierto, iluminadas por una luz cenital que podría remitirnos a las escenas de anunciación. Ambas ostentan poses de rectitud con las espaldas erguidas e ignoran el álbum que ocupa el centro de la mesa, que se presume como motivo de la reunión: la madre aparece con expresión nostálgica y la mirada absorta en un lugar inconcreto, sosteniendo afectivamente la mano de su hija, quien paradójicamente la ignora para dirigir una inquietante mirada de reojo que sale por el margen derecho de la imagen. Ambas aparecen elegantemente vestidas, con estampados florales y ornamentales que contrastan con la sobriedad tonal y la suavidad de texturas del escenario doméstico. Destaca el exagerado volumen del pecho de la adolescente. La vacuidad de la silla del vértice inferior derecho adquiere una enigmática presencia que se intensifica por la mirada de la joven. Puede señalarse también la relación de contraste que se produce entre la ausencia de naturalidad de las dos mujeres iluminadas y una tercera representada en la oscuridad de un cuadro, tras la madre -cómodamente sentada y mirando hacia el margen izquierdo- y, asimismo, el emparejamiento que se establece entre la lámpara circular (elíptica) y el centro de mesa sobre el que reposa un solitario limón verde. Esta imagen, como la anterior, evidencia la extrañeza de una escena familiar entre madre e hija, caracterizada por una rectitud y distanciamiento afectivo entre ambos personajes, a pesar de su contacto físico.



Julia Fullerton-Batten. *Nappy Change*. 2007

Esta fotografía, de la misma artista, relaciona el tema de la maternidad con el del desdoblamiento o la multiplicación de la identidad. En un aula gris carcelaria, son retratadas una agrupación de niñas orientales uniformadas que tienen ante sí, sobre los pupitres, cada una un muñeco que simula un recién nacido. Parece representarse una clase para impartir conocimiento a las colegialas acerca de los cuidados maternos, lo que deja ver la cercanía en este caso entre contenidos siniestros y satíricos. Nos sirve también para evidenciar la versatilidad y promiscuidad de los temas de lo siniestro femenino, que no se diferencian rígidamente, sino que una y otra características pueden verse mezcladas, como en este caso. Esta fotografía hubiera podido servir, igualmente, para explicar el contenido siniestro de la reiteración que comporta asociaciones como el automatismo colectivo o la pérdida de individualidad, pero, en este caso, en favor de la una maternidad automatizada.

A continuación vamos a abordar el último tema de lo siniestro femenino, que sirve como antesala de la práctica pictórica: se trata de la proyección del *alter ego* a través de la transfiguración o disfraz.

4.2.5.-12. *Alter ego* femenino siniestro

En la definición de la R.A.E el “alter ego” es: “*Persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra*”. “*El protagonista de la obra es un áter ego del autor*”. Un alter ego (del latín *alter ego*, "el otro yo") es decir, el Otro, o un segundo yo, que se cree es distinto de la personalidad normal u original de una persona. El término fue acuñado en el siglo XIX cuando el trastorno de identidad disociativo fue descrito por primera vez por la psicología. La existencia del *otro yo* fue reconocida por primera vez en la década de 1730. Anton Mesmer usó la hipnosis para separar el *áter ego*. Estos experimentos mostraron un patrón de comportamiento que era distinto de la personalidad del individuo cuando se encontraba en estado de vigilia en comparación a cuando estaba bajo hipnosis. El otro personaje se había desarrollado en el estado **alterado** de la conciencia, pero en el mismo cuerpo. El *alter ego* también se utiliza para referirse a los diferentes comportamientos de una persona que pueden aparecer en ciertas situaciones. Algunos términos relacionados incluyen el *doppelgänger*, el imitador y la doble personalidad.

Anteriormente hemos anticipado nuestra intención de estudiar las figuraciones del *alter ego* a través del disfraz. Esto se debe a que el disfraz está íntimamente ligado a la manifestación del Otro: se trata de una forma exterior que favorece o sugiere la simulación de otra personalidad. La transfiguración o el disfraz se emplean, a menudo, para convertirse en el Otro, o en el *alter ego*. El sujeto disfrazado pasa a ser, provisional y convencionalmente, “otro” personaje; con lo cual escapa a su cotidianeidad: es a la vez yo y otro, hay una identificación y un distanciamiento. Por ello, y cómo ya hemos anticipado con anterioridad, ha sido frecuente desde antaño el empleo de disfraces en las fiestas y cultos orgiásticos, cuando los individuos “necesitan entregarse a acciones que no serían permitidas en otras circunstancias”⁷²¹. Es por este motivo que la ficción artística ha funcionado como contexto propenso a la aparición de proyecciones de *alter egos*, tanto en la representación escénica, como literaria o plástica. El disfraz limita el Yo con el Otro: el espacio de ficción limita además lo real con lo fantástico artificial: ambas son claves fundamentales de lo siniestro.

La proyección del *alter ego* a través de la representación artística no es algo novedoso. La concepción del cuadro como espejo, introspectivo, es antiquísima. En la historia de la pintura, el lienzo ha funcionado como espejo en la creación del autorretrato, afirmando, además, la potestad o autoría del artista. El espejo es, en definitiva, la superficie sobre la cual nos reconocemos a nosotros mismos, estadio en el que diferenciamos nuestra identidad de la del Otro. Por otra parte, el espejo nos permite ver lo que escapa a nuestro campo visual (nosotros mismos): aparece como una revelación que tiene algo de mágico. El sentimiento de que el

721 REVILLA, F., (1999) *Diccionario de iconografía y simbología*. Ed. Cátedra. Madrid, p. 147

espejo nos puede enseñar lo que está oculto se basa, también, en la idea del Doble, que no es otro que el reverso siniestro del Yo. Conocemos infinidad de alter egos siniestros, masculinos, a lo largo de la historia del arte, especialmente destacados en el romanticismo y expresionismo. No obstante, la exclusión histórica de la mujer como artista ha supuesto desconocer esta temática desde su perspectiva creadora. Reconocemos, sin embargo, en la obra de algunas reconocidas pintoras, cuyas obras han sido enmarcadas dentro del surrealismo, un referente que deja ver con relativa evidencia la proyección de lo siniestro desde una perspectiva como sujeto, en el límite de lo fantástico. Sus obras escenográficas y narrativas reflejan la incertidumbre propia de lo siniestro y la ambivalencia parece amenazar y seducir a sus protagonistas mujeres, con quienes parecen identificarse a modo de alter ego, vivificando sus experiencias vitales en el dominio de la ficción pictórica. Entre ellas, podemos citar a Dorothea Tanning, Leonora Carrington, Leonor Fini o Remedios Varo. El estudio de lo siniestro en la obra de estas artistas merecería un examen separado pero creemos necesario subrayar su presencia, en la historia de la pintura, como un referente indiscutible del tema que nos ocupa.

En relación a la concepción del lienzo como espejo en la proyección del alter ego femenino, hemos de añadir que el espejo ha estado íntimamente ligado a la feminidad, dado que la identidad femenina ha sido configurada durante siglos como reflejo de los deseos y temores del hombre. El autorretrato femenino como espejo (tanto literal como figurado o indirecto) cobraría sentido como vehículo de autobúsqueda y/o autoafirmación, constituyéndose como umbral entre la forma externa o el imaginario heredado de la feminidad, y su propia mirada al interior. En la actualidad, la presencia creciente de la mujer como sujeto creador ha conllevado nuevas formas de representarse que distan de la creación masculina anterior sobre la misma. La creación parece presentarse como vía de cuestionamiento identitario de lo que hay detrás de su configuración como reflejo o "ánima". Algunas mujeres artistas atraviesan el espejo a través de su reconocimiento y distanciamiento por medio del disfraz y la transfiguración. Vamos a abordar el desdoblamiento y la proyección del *alter ego* femenino desde la perspectiva inédita de algunas de esas mujeres artistas que hemos analizado en apartados anteriores: Claude Cahun (1894- 1954), Cindy Sherman (1954) y Janieta Eyre (1968), a quienes consideramos referentes de dicho tema. Creemos que estas tres artistas son imprescindibles para plantear la temática del *alter ego* a través de la transfiguración, puesto que subyace en ellas una conciencia crítica hacia la cuestión de género: de ahí el enmascaramiento femenino. Somos conscientes de que no incluimos otras artistas que quizá trabajen una línea temática similar. Como ejemplo, Orlan participa también de la manipulación física de su propio cuerpo, sometiéndose a operaciones quirúrgicas en la que puede reconocerse una crítica hacia el rol supeditado de la mujer a la estética. En este punto sí hay una conexión entre su obra y las artistas citadas, en una presunta rebelión a la ideología dominante que dicta una forma de identidad femenina. En todas ellas parece proyectarse la noción de identidades fluidas, movilizadas y cambiantes, a través de la transfiguración. Parecen declararse dueñas de su cuerpo mutable, como símil con su soberanía identitaria. No obstante, pensamos que el trabajo de Orlan rebasa el límite siniestro hacia una

estética que parece bascular entre lo grotesco y abyecto. Nos ceñiremos a las tres artistas citadas que consideramos una referencia fundamental en el estudio del *alter ego* “siniestro”, que en ocasiones vira a lo satírico. Veremos proyecciones de distintos *alter egos* a través de sus caracterizaciones cambiantes, y cómo adoptan roles y personajes distintos y ambiguos. Las tres trabajan a partir de fotografías escenificadas donde ellas mismas son sujetos (creadoras) y objetos (modelos) de sus creaciones. No obstante, sus imágenes poseen cualidades pictóricas debido a la expresividad que logran mediante la manipulación de la textura, el color, el encuadre, la luz y las sombras. Abordaremos su implicación hacia el *alter ego* por orden cronológico dado que, además, pueden establecerse relaciones de influencia entre sus propias obras: primero, Claude Cahun; segundo, Cindy Sherman; y tercero, Janieta Eyre. Queremos matizar aquí que no se trata de abordar una tesina acerca de cada una de las tres artistas, sino que las hemos elegido como tres ejemplos especialmente característicos y vinculados entre sí, centrados en el tema del *alter ego* femenino y siniestro. Sus *alter egos* se disfrazan de fantasmas o representaciones femeninas de la Otredad (desde la visión masculina): patrones y estereotipos femeninos heredados para después negarlos, subvertirlos, extrañarlos, en definitiva, auto-indagarse y sublimar sus propios impulsos ambivalentes. A través de esas transfiguraciones, su propia identidad parece configurarse como ambigüedad. Esto puede contener una función pragmática: instar a la incertidumbre sobre el Yo colectivo femenino, dejando la obra “abierta”, en términos de U. Eco, para que el espectador la interprete dotándola libremente de significado; y una función crítica: subvertir su rol como género “proyectado” (objeto representado) y proclamar su reafirmación como artista creadora, a través del autorretrato.

Claude Cahun

Claude Cahun es el pseudónimo de la artista francesa Lucy Renée Mathilde Schwob. Perteneció al movimiento surrealista pero su obra se decantó por una estética personal e intimista, basada en la aparente búsqueda de un mito personal: el de sí misma, a través de una creación fotográfica fantástica. Claude Cahun empleaba la fotografía como medio para crear escenificaciones, de tipo teatral, y autorretratarse a través de un juego de espejos y metamorfosis: donde es *ella* y *no ella*, donde parece poner de manifiesto la multiplicidad de la identidad femenina y la suya propia. Entre los temas que subyacen a sus transfiguraciones destacar el mito andrógino y el doppelgänger o la duplicación. Sus fotografías y proyecciones del *alter ego* dejan constancia de la importancia que para la artista parecía cobrar la identidad sexual. Como ejemplo de sus proyecciones del *alter ego*, el autorretrato de la izquierda parece incidir en el concepto de la máscara, pero no se trata de una sola, sino que la figura está ataviada con una prenda negra envuelta en diversas máscaras y antifaces. Se recorta sobre un fondo tipo cortina con motivos decorativos florales muy femeninos. Su enmascaramiento resulta desafiante y la reiteración de máscaras puede sugerir implícitamente un artificio o mascarada colectivamente. La que sujeta en la única mano que queda a la vista es femenina, se trata de un rostro de muñeca, aunque la que oculta su rostro es sobria, asexuada,

agresiva en la proporción de sus facciones que recuerda a una faz más animal. Coinciden las proporciones con los rostros simios en la anchura de la nariz y en la distancia entre nariz y boca. Esta última queda oculta, sólo se insinúa una línea horizontal que dibuja una suerte siniestra de sonrisa. Podemos relacionar esta imagen con la idea de una búsqueda identitaria entre máscaras, que construyen la propia indumentaria de la figura. Máscaras que quizá conformen su identidad femenina, constituida como una red de superficies enmascaradas, quizá un múltiple artificio.

En la fotografía de la derecha, la duplicación a modo de ventrilocuo caracteriza su autorretrato: la figura se presenta duplicada y extrañamente vestida con los ojos oscurecidos, el peinado recogido en una trenza de lado a lado y la indumentaria rematada en el cuello por una fila de espas. Los colores de las mejillas le confieren un tono cómico, sin embargo, la oscuridad de los ojos y la boca apretada sugieren una expresión seria, desafiante. La figura doble se representa en una menor dimensión, asomándose tras el personaje que aparece en primer plano. No queda claro si la disminución de tamaño se debe sólo a la lejanía o si se trata de una doble en miniatura. La expresión de esta segunda figura denota también cierta malicia desafiante que podemos apreciar en su mirada, con las cejas arqueadas –una más que otra- y la boca también apretada. La oscuridad u ocultación del fondo contribuye también a la adjetivación de los personajes. La extraña caracterización puede representarla como Otra, de modo que su duplicación adquiere nuevamente conotaciones relacionadas con la indeterminación de la identidad, pudiendo parecer múltiple y artificiosa.

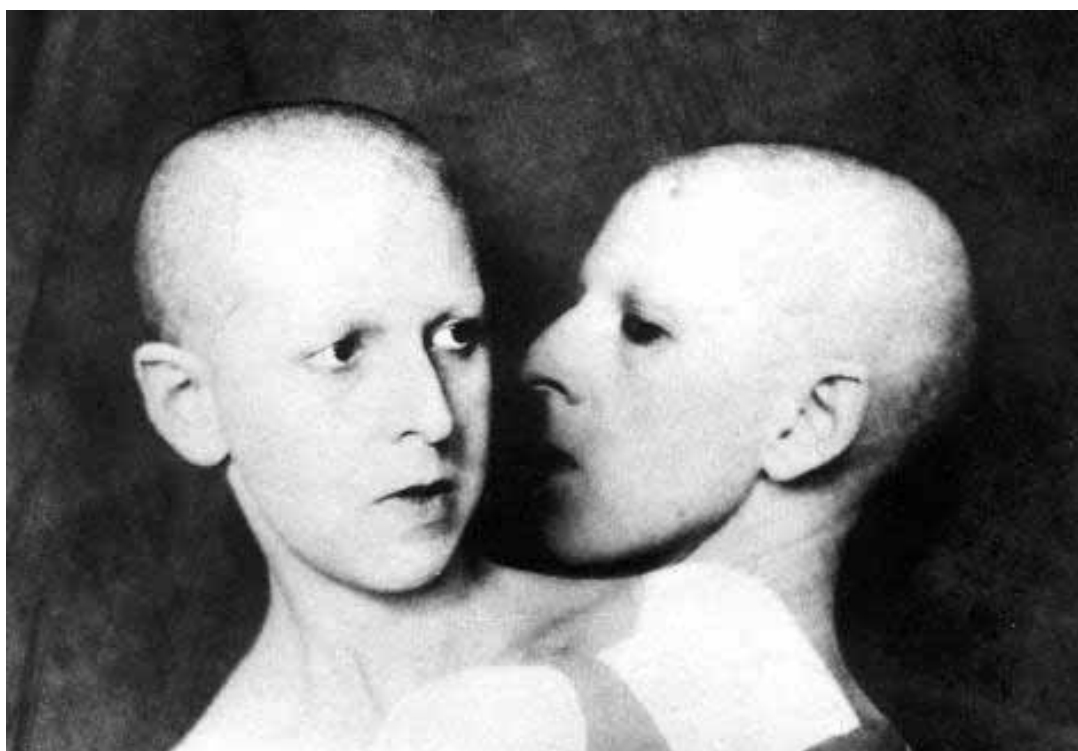


Claude Cahun. *Autoportrait (¿) (Autorretrato)*. 1928



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)*. 1929

En este autorretrato su imagen aparece desdoblada. Coexiste con su doble o su aparente Otredad. La figura de la izquierda, en posición frontal, se inclina por influjo de su reverso siniestro en la derecha. Este último, con el ojo oscurecido, ostenta una expresión desafiante. Se representa de espaldas, y se aprecia sólo el perfil del rostro, que aparece mirando de reojo a su anverso. Este, de rasgos menos agresivos, aparece inclinado y su mirada escapa de los márgenes de la imagen. Ninguna de las dos figuras posee rasgos típicamente femeninos. Ambas, además, carecen de cabello. El cabello es un atributo especialmente caracterizante de la feminidad, y a su vez, es un rasgo distintivo de cada individuo. La carencia de cabello parece evitar la identidad individual. Como ejemplo, una de las primeras medidas llevadas a cabo en los campos de concentración era rasurar la cabellera. Se representa así un doble de la artista, aparentemente, como Otredad o escisión de su Yo. Parece romper con el canon estético femenino tradicional, ya que su fisionomía se presenta andrógina. Dicha indeterminación aclama a la incertidumbre pudiendo resultar transgresora. Comprobamos, nuevamente, que estas tipologías no son clasificaciones cerradas sino que la mayoría de las imágenes comportan simultáneamente características de una y otra.



Claude Cahun. *Que me veux-tu?* 1928



Claude Cahun. *Autoportrait (Autorretrato)* c. 1928



Cindy Sherman *Autorretrato en homenaje a Claude Cahun*

En la fotografía de la izquierda podemos apreciar un autorretrato de Claude Cahun, de contrastado claroscuro en la que se representa a sí misma mirando al espectador, inquisitiva, en ligero perfil, que puede sugerir cierta desconfianza. Su extraña indumentaria y el vendaje de su cabeza se emparejan con la máscara que cuelga en el vértice superior izquierdo y que podemos relacionar con cierta incertidumbre en torno al enmascaramiento, a la ocultación de la identidad o a la mascarada social.

La influencia de la obra de Claude Cahun, basada en el autorretrato y en la transfiguración como vehículo de cuestionamiento identitario es notable en la obra de Cindy Sherman. A menudo encontramos artistas que se citan unos a otros o que hacen guiños a sus obras. En este autorretrato de Cindy Sherman que dicta "Homenaje a Claude Cahun" podemos ver a la artista transfigurada en una de las que considera uno de sus referentes principales, junto a la obra de Diane Arbus. En este caso, ella misma adquiere la apariencia física de Cahun mediante el maquillaje que afila sus rasgos, eleva sus cejas, y alarga la comisura de los labios. Adquiere cierta similitud con los retratos en los que la artista francesa adquiere aspecto de muñeca.

Cindy Sherman

Cindy Sherman (nacida en Nueva Jersey en 1954) reconoce influencias de Claude Cahun (quien fallece en el año de su nacimiento) y de otros artistas y fotógrafos anteriores que coinciden en emplear la fotografía para crear ficciones. Y es que la fotografía también ofrece plasticidad para crear escenificaciones tan fantásticas como la pintura: posando, actuando y disfrazándose ante la cámara, creando escenas y narrativas con que explorar las posibilidades fantásticas de la fotografía y el género del autorretrato.

Creemos necesario destacar la obra de la artista Cindy Sherman en torno a la proyección del *alter ego* puesto que, además, sus obras coinciden con la mayor parte de las cuestiones y temáticas que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis, habiendo enriquecido generosamente recursos y temáticas específicamente femeninas, por lo que creemos que es una de las mayores referentes de lo siniestro femenino de la creación contemporánea. A diferencia de Cahun, Sherman da vida a una imaginería extensa de alter egos a través de la fotografía en color y basándose en la multiplicidad de personajes estereotipados de los medios de comunicación de masas. Ambas claves se deben al marco temporal en que se inscribe, muy posterior a la obra de Cahun, entre los años 70 hasta la actualidad, aún hoy muy prolífica. Ambas artistas parecen haberse enfrentado al espejo de la cámara, posando como mujeres, pero manifestando otros personajes que desafiaban la identidad femenina estandarizada. El espejo, como la ficción artística, ha permitido que manifestaran sus distintos alter egos basados en inquietudes profundas mezcladas con identidades y tipos ajenos. Reconocemos en la transfiguración una insistencia por crear fragmentos de fantasía, proclives para producirse el desdoblamiento siniestro, mezclado con el artificio de la escenificación.

A la hora de abordar la obra de Cindy Sherman, el debate suele surgir al hablar sobre su vinculación con las ideas de la postmodernidad o sobre su postura presuntamente feminista. La resistencia de la artista a reivindicarse claramente afín a un determinado postulado teórico concreto parece haber favorecido la atención de la crítica y de otros teóricos a estudiar su obra. No obstante, pocas veces se ha prestado interés a los aspectos representacionales de sus trabajos, más allá de los datos o signos culturales. Nos referimos a los recursos propiamente plásticos, icónicos y narrativos que son, en realidad, la base de todas las suposiciones consiguientes. Creemos que sus obras poseen unas cualidades plásticas e icónicas que determinan los efectos estéticos resultantes, y que cualquier estudio de su obra requiere un análisis de dichos aspectos, como hemos realizado en apartados anteriores. No tratamos de desentrañar ni otorgar interpretaciones ni significaciones cerradas a sus trabajos, sino hacer hincapié en los temas y recursos creativos que caracterizan sus proyecciones de *alter egos*. A lo largo de los análisis desarrollados en el capítulo 4 hemos estudiado multitud de fotografías

de Cindy Sherman. No obstante, hemos priorizado el análisis de los temas y recursos al estudio de las obras de forma monográfica, eludiendo abordar separadamente los autores/as. No obstante, creemos que Cindy Sherman merece una mención separada que permita evidenciar su implicación hacia la obra como sujeto siniestro, donde poder abordar su proyección personal del *alter ego* y resumir asimismo en su obra los temas y aspectos que hemos ido desarrollando en páginas anteriores. Creemos que más allá de su intencionalidad, sus obras coinciden con ciertos postulados teóricos de la postmodernidad, provocando cierta ambigüedad y debate entre los límites de lo siniestro, lo grotesco y lo irónico, dejando sus imágenes abiertas a la interpretación de los espectadores. Creemos que estas cualidades son representativas de su obra, y nos apoyamos en ella como referencia de la práctica personal que exponemos en el capítulo 5.

Cindy Sherman es una artista que, como Cahun, trasciende y aúna los roles de actriz (modelo), artista y sujeto. Esta perspectiva polifacética es una de las claves que queremos destacar, ya que es a un tiempo, objeto y sujeto: es simultáneamente creadora y personaje de sus obras. Sus figuraciones parten del autorretrato, pero son proyecciones fantásticas de un *alter ego* que es maleable y oscila entre lo siniestro y la ironía pasando en algunas series por lo abyecto. Un *alter ego* polifacético que, a diferencia de la perspectiva visceral de los expresionistas, parece marcado por una distancia propia de la postmodernidad. Su propia presencia en las obras y la simultánea ausencia de su identidad ha generado cierta intriga en torno a su personalidad artística. Sus fotografías proyectan identidades y estereotipos profundamente arraigados en nuestra imaginación cultural compartida. Su obra parece en todo momento comprometida con la búsqueda obtusa de la identidad contemporánea y la representación artística, basada en el ilimitado mundo de imágenes que proporcionan el cine, la televisión, internet, las revistas y la historia del arte. Parece desvelar y a un tiempo criticar el artificio de la identidad femenina. La mujer y su propia figura son una clave constante en toda su obra. Ella misma encarna a esa Otra transfigurada que aparece luego en las fotografías: es a un tiempo *ella*, y una *no ella*, una proyección de Otras en su reflejo especular. Creemos que Cindy Sherman, al caracterizarse y transformarse en multitud de estereotipos culturales femeninos, proyecta un *alter ego* personal a través de un espectro poliédrico de identidades que somete a revisión.

Sherman reconoce, además de Cahun, la influencia de anteriores artistas feministas que actuaban ante la cámara como Lynda Benglis, Eleanor Antin y Hanna Wilke. El concepto del *autorretrato escenificado* de Sherman ya guarda relación con el de otros artistas como los de Claude Cahun travestida que transgrede toda distinción de género, o con el *alter ego* femenino de Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray, así como los de Gertrude Arndt, alumna de la Bauhaus que se disfrazó para una serie de autorretratos realizados en 1930. Arndt representaba una serie de estereotipos, como la mujer fatal, la dama de la burguesía y la viuda: todas ellas interpretaciones de la multiplicidad femenina. Estas fotografías preparadas y

escenificadas han sido la base de la fotografía publicitaria y de la moda: el tipo de imágenes en que se basan los estereotipos visuales que recicla Sherman.

Distintos discursos teóricos como el feminismo, posmodernismo, posestructuralismo han reivindicado la figura de Sherman como representante de sus ideas: el crítico de arte Craig Owens vio en las mujeres de los *Film Stills* una crítica de la construcción de la identidad femenina a través de los medios: “*Las mujeres de Sherman no son mujeres sino imágenes de mujeres, reflejos especulares de la feminidad proyectados por los medios para fomentar la imitación, la identificación*”. Para el crítico Arthur Danto transmiten algo sexy y siniestro: “*Se trata de la chica en problemas*”. En relación a esto, recordamos cómo Laura Mulvey postula que el acto de mirar y fotografiar hace al observador consciente, e incluso cómplice del voyeurismo. En 1993 Rosalind Krauss relaciona la obra de Sherman con el concepto del *simulacro* de Baudrillard: la condición de ser copias sin un original concreto. Hal Foster lo relacionaría con el concepto de lo *abyecto* conceptualizado por Julia Kristeva.

Queremos destacar como claves conceptuales en su obra el concepto de la transfiguración, a través del autorretrato fantástico y narrativo: su empleo de la fotografía como medio capaz de crear ficciones, desde la escenificación. Ahí, en ese espacio verosímil pero ficticio, la perspectiva de Cindy Sherman ante lo siniestro se alza como sujeto soberano proyectando su *alter ego* a través de un objeto (su reflejo especular, en la cámara) que es a un tiempo parte de ella y un reflejo polifacético de todas las identidades que configuran la identidad femenina y que parecen motivar su inquietud creativa. Si el *alter ego* es especialmente proclive a aparecer a través de la transfiguración, creemos que el *alter ego* de Cindy Sherman se manifiesta en su obra. Lejos de desentrañarlo, queremos destacar su multiplicidad y su identificación con múltiples aspectos de una identidad femenina colectiva, la que ella parece haber percibido y re-configurando a lo largo de estos años. Los *alter egos* de Sherman, creemos, tienen un carácter tan crítico como sublimador: al tiempo que exorcizan sus inquietudes más profundas, cuestionan y critican aspectos de la cultura actual que atañen a la identidad femenina y a sus roles en la sociedad.

“Intentaba parecer otra persona, incluso una anciana... Me maquillaba como si fuera un monstruo y cosas por el estilo, lo cual me parecía mucho más divertido que parecerme a Barbie”⁷²².

En las próximas líneas describiremos los rasgos más destacados de sus series que se relacionan con la proyección del *alter ego* y/o con una implicación comprometida con la figuración femenina en contextos siniestros:

722 Entrevista con Noriko Fuku, en Chika Mori et ál. (eds.) Cindy Sherman (Shiga, Japón: Asahi Shimbun, 1996), 161 citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 14



Cindy Sherman. *Untitled Film Still (Fotograma sin título) # 21*. 1978

Su primera serie *Film Stills* –que hemos abordado en el apartado de las variables narrativas– consta de 70 fotografías de 8” x 10” realizadas entre 1977 y 1980. Como hemos explicado, son imágenes narrativas que exploran los estereotipos femeninos del cine de Hollywood, el cine negro y películas de serie B, que evoca a directores como Alfred Hitchcock o Michelangelo Antonioni. El potencial narrativo se evidencia en la escenificación, de modo que la identidad se basa también en el escenario, el ángulo de la cámara, la caracterización y vestimenta, el gesto y la expresión corporal, el atrezzo etc. Los personajes miran fuera del encuadre, con expresión ausente, pareciendo desconocer la mirada del espectador que, a menudo, parece identificarse con la figura de un *voyeur*. Las imágenes difuminan las fronteras que separan la narrativa, la ficción, el cine, la interpretación de roles y el disfraz. Evidencian la complejidad de la representación y nos remiten al filtro cultural de otras imágenes (de cine, etc.) que han configurado nuestra visión del mundo occidental. El hecho de que parezcan copias evidencia el artificio de la representación, de ahí que se haya relacionado su trabajo con el concepto postmoderno del *simulacro* de Jean Baudrillard. Sus mujeres encarnan la persistencia de estereotipos fabricados que resultan reconocibles y dominan por completo la imaginación cultural. Además, parecen encarnar un *alter ego* cultural como falso objeto.

Sherman reconoce que estamos condicionados por el cine y otros medios y utiliza esas asociaciones para conducirnos en numerosas direcciones narrativas. De ahí que lo siniestro se concentre en esta serie en la sospecha y el suspense que se activa en el espectador a través de la memoria de estas películas. El maquillaje, la caracterización etc. evidencian la artificialidad de su obra y la ficción de la fotografía. Son imágenes preparadas de forma cinematográfica. En la imagen anterior, la mujer rubia es fotografiada en contrapicado, con la mirada extrañada detenida fuera del encuadre. La perspectiva de las líneas de las ventanas de los rascacielos converge en el rostro de la actriz, enmarcándolo y contribuyendo al suspense de la escena.

Sherman insiste en que ella no es fotógrafa sino, más bien, una artista que utiliza la fotografía para hacer arte. Sherman participa de esta perspectiva postmodernista de priorizar el contenido a la forma técnica del medio. Se aprecia mayor interés en cómo la fotografía moldea el mundo y plantea interrogantes sobre la identidad, el poder, el temor y la representación.

“Una vez estoy lista, la cámara empieza a disparar y entonces comienzo a moverme y veo cómo me muevo en el espejo (...) Yo no tengo la sensación de ser esa persona. (...) Hay cierta distancia. La imagen del espejo sí se convierte en ella: las imágenes que se registran en la película. Y lo único que he sabido siempre es que la cámara miente”⁷²³.

Los *Film stills* se convirtieron en un ejemplo fundamental, al coincidir con las ideas del postmodernismo, que proponía un replanteamiento de los principios del modernismo, de la autoría y de la obra a partir de materiales existentes, y devaluaba la unicidad de las obras. El imaginario postmoderno, como el de Sherman, se nutre de la apropiación, el simulacro etc. al hilo de las teorías de Baudrillard, Barthes y Walter Benjamin. Sherman afirma que quería desmarcarse del arte “culto” que está al alcance de unos pocos entendidos, de modo que su pretendida cercanía podría tener también algo de “Kitsch”, en concordancia con la tesis de Eco en “Apocalípticos e integrados”:

“Cuando iba a la escuela, me indignaba que la actitud del arte fuera tan religiosa o sagrada, así que quería hacer algo con lo que la gente pudiera sentirse identificada sin tener que leer antes un libro sobre el tema (...) Esa es la razón por la que quería imitar algo de la cultura, y a la vez burlarme de la cultura al hacerlo”⁷²⁴.

Cabe destacar que las mujeres desempeñaron un papel protagonista en la creación postmodernista, especialmente a través de la fotografía (disciplina de segunda)⁷²⁵. Eso pareció generar una conciencia colectiva de creación femenina que favoreció las teorías feministas. Sherman explica que “*lo que probablemente incrementó el sentimiento de comunidad fue cuando más y más mujeres empezaron a obtener reconocimiento por su trabajo, la mayoría en el terreno de la fotografía: Sherrie Levine, Laurie Simmons, Sarah Charlesworth, Barbara Ess. Entonces tuve la sensación de que había más apoyo entre las mujeres artistas. (...) Había cierta solidaridad femenina*”⁷²⁶. Que todos sus personajes (la mayoría) sean mujeres implica la identificación del género como un factor clave en su trabajo. La construcción de la identidad femenina por medio de códigos como el maquillaje, vestimenta etc. había sido rechazada por las artistas feministas en los 70. La reevaluación que Sherman hace de estos estereotipos, a

723 Marzorati, “Imitation of Life”, 81. Citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 22.

724 Sandy Nairne, Geogg Dunlop, y John Wyver, *State of the Art: Ideas & Images in teh 1980s* (Londres: Chatto and Windus, 1987), 132. citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012). The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 17.

725 frente a los expresionistas que celebraban el retorno de la pintura como Julian Schnabel, Eric Fischl o David Salle.

726 David Frenkel, “Cindy Sherman talks to David Frankel”, *Artforum* 41, nº7 (marzo de 2003), 54. Citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 27.

través de su representación, supuso tanto una adhesión como un rechazo, que supondría una compleja relación con el feminismo. Su papel de Sujeto (creadora) y Objeto (modelo) situaba la mirada del espectador-creador desde el punto de vista aparente del sujeto tradicionalmente masculino, al tiempo que lo socavaba. Ejercieron una especial influencia los ensayos de teóricas como Laura Mulvey (*Visual pleasure and narrative cinema*) y Judith Williamson (*Images of Woman*, 1983). Si bien Sherman no necesariamente veía los *fotogramas* a través de una lente feminista, tampoco rechazó esa posible interpretación: “Supongo que, inconscientemente (...) estaba luchando con algún tipo de desconcierto interior por entender a las mujeres... Sin duda, sentía que los personajes estaban cuestionando algo, tal vez estaban siendo forzados a asumir un determinado papel. Al mismo tiempo, esos papeles forman parte de una película: las mujeres están siendo naturales, están actuando. Hay tantos niveles de artificio. Me gusta todo ese embrollo de ambigüedad”⁷²⁷.

Las discusiones acerca de la obra de Sherman en relación con el feminismo se desataron con la aparición de 1981 de la serie *Centerfolds (Desplegables interiores)*, que hacen referencia a las revistas eróticas desplegadas como al cine: el espectador está entrando en un espacio de ficción. Las jóvenes aparecen tumbadas, en primer plano, cortadas de manera que parecen comprimidas dentro del encuadre. Muestran estados emocionales dispares, ensoñación, o extremos: terror, desconsuelo, etc. La sensación de introspección de estos *alter egos* críticos rompe con las farsas aparentemente superficiales de los *Film Stills*.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 93*. 1981

Como en la fotografía sobre estas líneas, la paleta saturada de color contribuye a intensificar la expresividad de las emociones y la alienación de las mujeres que encarna, reforzando su dramatismo. Las fotografías son a un tiempo seductoras e inquietantes, de ahí la ambigüedad

727 Sherman, Cindy Sherman: *The Complete Untitled Film Stills*, 9. citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 29

que, además, cuestiona el estatus del espectador nuevamente como presunto voyeur. La serie creó controversia en torno a la victimización de las mujeres: debido al encuadre en exagerado picado que implicaba un punto de vista masculino y agresivo sobre ellas. Laura Mulvey vio en esas mujeres una construcción erótica y un fetiche de la mirada masculina. Sherman adujo que *"Sin duda estaba intentando provocar (...) Pero se trataba más bien de provocar a los hombres para que reconsideraran sus presuposiciones cuando miran fotos de mujeres. Estaba pensando en la vulnerabilidad de una forma que hiciera al observador masculino sentirse incómodo: como ver a tu hija en una situación de vulnerabilidad"*⁷²⁸. En contraposición a las imágenes de revistas eróticas, las mujeres de los *Centerfolds* están descritas psicológicamente, son mujeres que sienten.

El interés de Sherman por la construcción de la feminidad y la difusión masiva de imágenes conforma la mayor parte de las obras que toman la moda como tema principal, lo cual ilustra no sólo su fascinación por las imágenes de moda sino también su actitud crítica frente a lo que representan. Cindy Sherman recibió encargos de revistas como *Interview* (1983) o *Vogue* (1984). El desafío que ella planteaba a las convenciones de la moda eran asumidas por la propia moda como objeto publicitario, de este modo se cerraba el círculo: las ideas de los postmodernistas eran aceptadas por los propios medios a los que se criticaba. Sherman sustituyó las típicas modelos por mujeres fuertes y firmes, algunos personajes tienen un aire excéntrico, casi gótico. Algunos críticos afirman que se inició entonces la obsesión de Sherman por lo grotesco: *"Me asquea ver cómo la gente se pone guapa: a mí me atrae mucho más la otra cara... Estaba intentando burlarme de la moda"*⁷²⁹. Para el encargo de *Vogue* de 1984 Sherman dijo *"Tengo que hacer algo que realmente sacuda el mundo de la moda francesa (...) Así que decidí hacer fotos realmente feas (...) personajes aún más deprimentes, cruentos y repulsivos"*⁷³⁰.

Podemos reconocer que la implicación de Sherman en sus obras tiene un componente de sátira y crítica social y otro de sublimación o exorcización de sus inquietudes más profundas: podemos decir que no es un *alter ego* introspectivo, ajeno al mundo, sino al contrario, construido a través de fragmentos sociales y culturales. La estética siniestra (o abyecta) con dosis de sátira parece funcionar así como provocación (social) y cómo sublimación individual. Los primeros trabajos de Sherman para la moda marcan el comienzo de su exploración por lo feo, lo macabro y lo grotesco con las series de los 80 y 90. Es constante en Sherman la proyección de la monstruosidad, física y ética en sus *alter egos* "socioculturales". Algunas de sus series más destacadas son *Fairy Tales* (1985); *Disasters* (1986-89); *History Portraits* (1990);

728 Tomkins "Her Secret Identities", 79. Citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial. p. 31

729 Larry Francella, "Cindy Sherman's Tales of Terror" *Aperture* 103 (verano de 1986), 49. Citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial, p. 32

730 Entrevista con Fuku, 164. Citado por Eva Respini en *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial p. 32

Sex Pictures (1992); *Horror and Surrealist Pictures* (1994-96); *Masks* (1995-96) y la película de 1997 *Office Killer* (La asesina de la oficina). *Hollywood Hamptons o West Coast/East Coast* (2000-2002); *The Clowns* (2002-04) y *Society Portraits* (2007-08). Describimos a continuación las claves de cada serie en relación con la temática del alter ego.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 156. 1985*

Los *Fairy Tales* recuerdan a fragmentos de cuentos populares, de los hermanos Grimm, mitos teutones y fábulas orientales. En esta serie sus personajes proyectan un *alter ego* monstruoso, agresivo: se convierte en un cuerpo a medio camino entre el agresor/a disfrazado y el monstruo construido a base de prótesis. Las escenas son nocturnas y turbias, con luces anaranjadas o azuladas que iluminan muy vagamente a las figuras. En la imagen superior apreciamos la monstruosidad de la figura desde un encuadre en marcado picado que le confiere cierta inferioridad sobre nuestra mirada y, sin embargo, su presunta humillación se vuelve aterradora por su caracterización, con la mirada oscurecida, la boca felina y la extraña postura animal arrodillada a cuatro patas. Podría recordar a la otredad humillada y sin embargo temible de la *mujer-perro* de Paula Rego. En este caso, la figura parece oprimida por los márgenes del rectángulo y nos dirige su amenazadora mirada.

En *Disasters* y *Sex Pictures* lo grotesco da paso a lo abyecto, con escenas repugnantes, con miembros mutilados, muñecas hinchables, desechos, heces y sangre que nos recuerdan funciones fisiológicas humanas y femeninas como la menstruación y el parto. Estos *alter egos* fueron motivados por la provocación: “*Supongo que estoy asqueada con el mundo del arte en general. (...) Quería hacer algo que no pudiera imaginarme a nadie comprando. ‘A ver si te gusta esto’*”⁷³¹. Añade que le gusta verse monstruosa, asustarse al contemplarse terrorífica: jugar a dar miedo y asustarse parece parte de la exorcización que permite la creación artística.

731 Gary Indiana, “Untitled (Cindy Sherman Confidential)”, *Village Voice*, 2 de Junio de 1987, 87

Al respecto de los maniqués y las muñecas sexuales, suelen ser versiones idealizadas del cuerpo de la mujer, pero el uso que Sherman hace de sus muñecos con prótesis y muñecos para prácticas médicas con orificios enormes, desafían el fetiche de la sexualidad femenina: *“Utilizo tetas y culos falsos para evitar el sensacionalismo, que era lo que quería subvertir”*. La serie *Sex Pictures* es marcadamente antierótica. Los cuerpos tienen un aspecto estéril y médico y se limitan a imitar posturas y actos eróticos. Recuerdan a las fotografías y videos pornográficos obligando a los observadores a sentirse cohibidos al verse mirando, conscientes de la espiral de fetichismo y voyeurismo del que se alimenta la pornografía. Esta serie nos recuerda a las Poupées de Hans Bellmer de los años 30, que encarnan oscuras fantasías sadomasoquistas en forma de muñecas articuladas y mutiladas, víctimas que se alzan monstruosamente. Sin embargo, *“como autora femenina de sus obras, las fotografías de Sherman conllevan una crítica del fetichismo de los artistas masculinos como Hans Bellmer y otros surrealistas que realizaron similares desmembramientos fantásticos del cuerpo femenino”*. Una imagen de esta serie ha sido descrita como ejemplo de lo abyecto en el capítulo 2.

En la obra de Cindy Sherman también suele ser un motivo recurrente la transfiguración en personajes míticos en los que podemos ver un cuestionamiento de los roles de artista y modelo, así como un cuestionamiento de la propia historia de la representación. La conversión en personajes míticos y populares parece llevar implícito un deseo de proyectarse en ellos: *“History Portraits”* es una serie de autorretratos en los que se transfigura a sí misma como personaje de cuadros clásicos de la historia del arte.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 211. 1989*



Piero de la Francesca. *La duquesa de Montefeltro. 1472*

Como ejemplo, mostramos su retrato como “La duquesa de Montefeltro”, de Piero Della Francesca. Destaca, con respecto al cuadro original, el formato ovalado, y el exagerado tamaño de la nariz que cae puntiaguda casi hasta el labio. La ceja está marcada, a diferencia del original, y se aprecia la melena oscura que enmarca la frente abultada. Puede resultar especialmente inquietante la relación de analogía que puede establecerse entre el rostro y su cara opuesta: la nuca envuelta en el tocado por una superficie de tonalidad próxima al rostro, cubierto con extraños volúmenes y formas retorcidas. Dentro de esta serie aparece retratada como múltiples personajes, entre ellos la *Virgen de Mellun* o *Judith*, que expondremos en adelante, comparándola con la versión de Janieta Eyre. Observamos cómo una parte significativa de lo siniestro creado por Sherman se debe a su capacidad transformadora a través de la caracterización que limita lo familiar y lo extraño, lo conocido y lo insólito, lo agradable y lo repulsivo o temible.

En la serie *Hollywood Hamptons* también denominada *West Coast/East Coast* Sherman concibe un grupo de personajes que eran, en sus palabras “*aspirantes a actrices o viejas glorias (en realidad secretarias, amas de casa o jardineras) posando para un retrato con el fin de conseguir un papel*”⁷³². Esta serie supone la aparición de la figura de Sherman después de casi una década de trabajo con muñecas y prótesis. Vuelve a trabajar con los efectos transformadores del maquillaje y la caracterización, la pose, el peinado etc. Las mujeres de esta serie parecen anhelar el glamour, el estatus social y la juventud. Ejemplos de ella son las imágenes descritas en la temática de la transfiguración, en torno al enmascaramiento por hipérbole del canon femenino.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 355*. 2000



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 1990*

732 Maik Schlüter e Isabelle Graw, *Cindy Sherman: Clowns* (Múnich: Schirmer/Mosel, 2004), 58.

Estas figuras parecen responder a este distanciamiento irónico y sarcástico, a través de la hipérbole extrañada de posibles estereotipos femeninos actuales. Ambos se representan frontalmente, contrapuestos a un fondo gris. En el primero la figura resulta masculina en el exagerado desarrollo de sus músculos y en su postura, con las piernas abiertas, que parece connotar cierto desenfado y su barbilla, levantada, enfatiza su rotundidad o puede sugerir una actitud chulesca. Su ropa es liviana y su maquillaje exagerado podría calificarse de hortera (gafas de sol rosas, pelo largo y recto), excepto unos cuantos pelos desordenados que manchan su brazo. La exageración de la caracterización, -con los volúmenes pintados de blanco y los ojos muy oscurecidos- puede producir cierto efecto de inquietud que se intensifica por su gesto desafiante hacia el espectador. En la fotografía de la derecha, su expresión es diferente y también lo es la postura, con la barbilla escondida, en ligero picado, enmarcando la mirada que se representa pintada de blanco. Con el pelo revuelto y corto, se empareja con el ave a lo lejos. La mirada reitera también esta forma en “V”. Destaca la extrañeza de su cuerpo, con la camisa rasgada y pegada sobre el cuerpo -como si estuviese húmeda-, los pezones y un exagerado ombligo que remiten a un embarazo artificial: una gordura de prótesis de plástico, dado el brillo de su textura. En ambos retratos las figuras parecen portadas de revistas de moda, pretendiendo cierta seducción que invita a un sentimiento opuesto, de presunto rechazo.



Cindy Sherman. *Serie Head Shots. Untitled # 463. 2007-08*

La serie *Head Shots* muestra también a bellezas siempre preparadas para una foto, y los individuos inseguros que se esconden tras el maquillaje. “A pesar de que hay un elemento de sátira, existen dosis iguales, si no mayores, de compasión y afinidad hacia esas mujeres”⁷³³.

733 RESPINI, E., *Cindy Sherman*, (2012) The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial p. 44.

Hoy en día las revistas, la prensa, Internet y los programas de telerrealidad son fuente de los estereotipos femeninos a los que se remite Sherman. Hemos mostrado imágenes de la serie *Head Shots* en el apartado temático del enmascaramiento por hipérbole de la estética femenina. En muchas ocasiones, sus transformaciones no se refieren a un determinado personaje popular o del imaginario sino que parece interpretar estereotipos femeninos de la sociedad, que ostentan distintas estéticas, “heavys”, “recatadas”, “lumpen”, en general, son representadas con anomalías y extrañezas que las hacen parecer paradójicas o monstruosas, y a menudo dichas caracterizaciones inquietantes poseen un desvío alotópico que vacila entre lo siniestro y lo irónico.

En la serie *Society Portraits* de 2008, parece reinventar determinados personajes femeninos que ostentan poder y un estatus destacado, y sólo algunos parecen salidos de cuentos populares. Aborda la cuestión de la manipulación del cuerpo por medio del retoque cosmético y la cirugía plástica. La serie muestra a mujeres de edades avanzadas, pertenecientes a los estratos más elevados de la sociedad: esposas de políticos, burguesas y artistócratas. Aunque no se basan en personajes concretos, la recurrencia a signos estereotipados provoca cierta familiaridad. Las mujeres parecen luchar contra los imposibles patrones de belleza establecidos. Varias de ellas muestran los efectos de la cirugía estética. Puede apreciarse imágenes de esta serie (*Society Portraits*) en el tema del *poder*, “*Poderosas de actualidad*”, junto a otras fotografías de Diane Arbus. Sherman elige aquí un perfil de personaje que suele coincidir con el del propio coleccionista. Su transfiguración en estas mujeres muestra una inquietud de la artista por el rol de las mujeres en la tercera edad, a la que ella misma empieza a aproximarse. Una parte de esta crítica social parece llevar implícita una proyección de su *alter ego* como monstruo y víctima de las imposiciones y aspiraciones sociales y estéticas también en la adultez y ancianidad. Como ejemplo de estas mujeres que limitan con estereotipos de cuentos clásicos, podemos apreciar el autorretrato de la izquierda, donde aparece un personaje femenino aparentemente malvado y poderoso. La atemporalidad de su indumentaria y del escenario, que podría pertenecer a un castillo gótico, favorecen la asociación de este personaje con una malvada mujer de los cuentos populares. Debido al resto de datos significantes, el color rojo de la indumentaria puede adquirir connotaciones simbólicas vitalistas y negativas. Podemos apreciar su expresión desafiante y artificiosa, con el exagerado maquillaje, las cejas pintadas más altas y elevadas en sus extremos, y la boca apretada con las marcadas arrugas. La sugerencia de su amenaza se insinúa nuevamente en la forma en la que nos muestra el abanico, que se destaca por la direccionalidad de la luz que penetra por la ventana proyectándose en el suelo, próximo al vértice inferior derecho. En el autorretrato de la derecha, de la misma serie que el anterior, Cindy Sherman se presenta caracterizada como un personaje propio de los cuentos populares: una perversa madrastra o bruja con capacidad de transfiguración. Los recursos que nos permiten tal vinculación son, entre otros, su indumentaria, elegante incluso atemporal, su rostro enmarcado en un paisaje arbolado, un escenario propio de los cuentos de hadas que puede contener temidos secretos y

deseables promesas. El mal aparece latente en el retorcimiento de los árboles que enmarcan el rostro de la figura, sugiriendo un vínculo entre su carácter y dicho escenario. Es destacable su expresión, que denota perversidad con las cejas exageradamente arqueadas y la sonrisa maliciosa. Su mirada y su exagerado escote, parecen pretender una cierta seducción no exenta de peligro. El retrato de busto superpuesto al paisaje y carente de cuerpo adquiere un carácter fantástico cercano a la estética de un cuento de hadas.



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 470*. 2008



Cindy Sherman. *Untitled (Sin título) # 469*. 2008

Podemos concluir que Sherman evidencia la capacidad de la fotografía de enmascarar, mentir y seducir a la vez que inquietar. Consigue generar una síntesis difusa entre lo real y lo imaginado, lo atractivo y lo repulsivo, aprovechando las cualidades plásticas y narrativas del medio fotográfico. Sus fotografías recuerdan la relación con la identidad y la representación, evidenciando cómo el archivo de imágenes que cargamos en nuestra imaginación colectiva determina nuestra visión del mundo, y también de nosotros mismos, en especial las mujeres, a quienes procura a lo largo de toda su obra un lugar fundamental, a través de su propia figura. En conjunto, la transfiguración de Cindy Sherman en diversos estereotipos -casi siempre extrañados en clave siniestra o con tono irónico- nos permiten concebir su creación del autorretrato como una forma personal de atravesar el espejo, a partir de los múltiples reflejos que, bajo su mirada, conforman el imaginario colectivo femenino. Al inmiscuirse en ellos y extrañarlos, parece desafiar dichas estructuras y superficies estereotipadas que configuran nuestra -o más bien su- idea de la feminidad. De este modo, su trabajo puede conceptuarse también como una búsqueda o indagación identitaria colectiva, a la vez que parece expurgar sus propios “fantasmas” o su *alter ego* individual, al que accede a través de los personajes a los que da vida. Así podemos reconocer en Sherman una disputa entre lo consciente crítico y lo inconsciente sublimador, que no sería de ninguna manera tan efectivo de no ser por su dominio de las cualidades plásticas de la fotografía, y su dominio de los recursos creativos y expresivos.

Janieta Eyre

La obra de Janieta Eyre (nacida en Londres en 1968) participa de una vinculación similar a la de Claude Cahun y Cindy Sherman, a través del autorretrato transfigurado, creando espacios ilusorios mediante la fotografía escenificada -muy narrativa y casi cinematográfica- y la postproducción o pintura digital. A diferencia de la importancia que adquiere la androginia en Claude Cahun, o la multiplicidad de identidades femeninas del imaginario sociocultural en Cindy Sherman, la obra de Janieta Eyre también posee unas cualidades propias: la proyección del *alter ego* duplicado, con una doble que coexiste con su figura, la recurrencia a un pasado extrañado y a espacios domésticos siniestros cargados de lecturas personales y subjetivas. La impresión de pseudorrealidad y enajenación de sus creaciones instan a la duda de lo real propia de lo siniestro, de una forma que parece tener influencias de artistas como David Lynch en la construcción de esos espacios psicológicamente opresivos y enajenantes. Los espacios domésticos de Janieta Eyre, donde inscribe a sus *alter egos*, aparecen a menudo mezclados con una estética irónica propia de las imágenes publicitarias. Esa distancia irónica acerca los trabajos de Janieta Eyre a Cindy Sherman. Sus escenas muestran reminiscencias a la pintura barroca y victoriana donde cobra suma importancia el tratamiento del espacio y de la luz con el que logra el tono angustioso y siniestro. Janieta Eyre se define como una artista que vive permanentemente detrás de su ojo izquierdo (siniestro): *"Es el ojo más sensible a lo oculto de las cosas, al mundo fantasma"*.



Janieta Eyre. *Cat.s Cradle*. 1995

Los autorretratos de Janieta Eyre, cuyo seudónimo hace un guiño a Jane Eyre, parecen revelar su identidad desdoblada, bañada en una conciencia histórica por la represión femenina. Como podemos advertir en esta imagen, recrea una estética anticuada, tanto por la fotografía en blanco y negro, como por la indumentaria antigua de las figuras, que nos recuerdan a tiempos de represión: corsés ceñidos y abultados miriñaques que podían esconder temibles secretos. En esta escena, la figura de la izquierda se cubre el torso con un brazo y sujeta una manzana en la mano opuesta, puede que como señal de un presunto pecado cometido, o quizá como alusión al pecado original. Su desdoblamiento en la figura de la izquierda no permite apreciar con claridad la posición de sus brazos, parece amputada. Esta última, a diferencia de la primera que dirige su mirada al espectador, alza la vista en dirección ascendente, sugiriendo una especie de éxtasis o quizá en actitud reflexiva. Ambas se caracterizan por una extrema delgadez. Entre ellas, puede apreciarse un mueble anticuado sobre el que reposa una extraña fotografía, enmarcada, como en un altarcillo, por dos velas, que se emparejan con las figuras protagonistas. Sobre dicho mueble parecen alzarse formas fálicas voladoras (¿angelotes-falos?). En conjunto, la imagen destaca por su extrañeza, y por un efecto de turbación. La artista se autorretrata desdoblada, resucitando quizá antiguos fantasmas femeninos que pudieron protagonizar tiempos de represión, como el que se retrata en la novela de que parte su seudónimo. Su manifestación de la Otredad, del doble que nos pertenece y a la vez se nos revela, se alza con una fuerza aparentemente vengativa.

Parece ser característico de la postmodernidad interpretar obras clásicas de la historia del arte, desde nuevas perspectivas que a veces son críticas o proponen una nueva lectura de las mismas, asociadas a nuevos contenidos. En la representación siniestra de la feminidad observamos que, con frecuencia, se recurre a representar personajes bíblicos, históricos, legendarios o populares que fueron víctimas o heroínas de distintas tramas. Estos personajes son rescatados ambiguamente por algunas artistas como Claude Cahun, Cindy Sherman, Janieta Eyre -entre otras- a través de sus autorretratos. Pensamos que a la conversión en otros personajes puede subyacer cierto deseo de proyectarse en ellos, relacionado con la idea del *Alter ego*, u *otro yo*.

En algunas ocasiones, la recurrencia a rescatar ciertos personajes femeninos no se produce en primera persona -a través de un autorretrato literal-, sino que se alude a través de la caracterización de otras figuras, ajenas a la creadora. Como ejemplo, Anna Gaskell representa a menudo figuras que parecen encarnaciones perversas de Alicia: se comportan colectivamente como una agrupación de autómatas clandestinas. Este tipo de guiños a ciertos personajes se suele producir en representaciones de carácter narrativo, de modo que se provocan desvíos o cambios en la forma de presentar estas historias visualmente, alterando también los roles de los personajes. Por ejemplo, convirtiendo en víctima a una heroína, duplicándola, o simplemente representándola con otros atributos. Como exponíamos en líneas anteriores, este tipo de transfiguraciones se produce en muchas ocasiones en primera persona, es decir, la artista se transfigura en los personajes rescatados y los reformula. Uno de

ellos es el personaje bíblico de Judith, quien suele ser representada con la cabeza de Holofernes. A continuación comparamos una interpretación de dicho motivo de Cindy Sherman junto a otra de Janieta Eyre.



Cindy Sherman. *Untitled # 228*. 1990



Janieta Eyre. *Recipe for the Turin Shroud*. 1995

En el capítulo 3, al respecto de la *femme fatale* de la tradición hebrea, recordábamos la historia de Judith, encarnación de la lucha de Israel contra los asirios y su general Holofernes, a quien degüella a golpe de espada tras engañarle y enamorarle. Consigue así la victoria para Israel. Se ha solido representar a Judith y Holofernes formando conjunto con Sansón y Dalila, especialmente en el Renacimiento. Como ya anticipábamos, este vínculo parece indicar que en aquella época, bajo cierta mirada propiamente masculina, el tema se podría considerar, no tanto una apología de la heroica mujer sino como alegoría de las desgracias del hombre en manos de una mujer astuta. Junto a la descripción de la historia, mostrábamos dos representaciones de Judith y Holofernes de Caravaggio y de Artemisia Gentileschi. Se representa en ambas pinturas el carácter heroico y la fortaleza de los cuerpos, notablemente más robusta en la de Artemisia. A diferencia de aquellas representaciones, estas nuevas figuras de Judith se presentan más estáticas y serenas, no en el momento del degüello sino después, mostrando al espectador triunfantemente el objeto de su sacrificio: la cabeza de muñeco o la sábana pintada, ambas alusiones simbólicas artificiosas. En este caso, la narración se sobreentiende debido a las caracterizaciones de los personajes y a los títulos, que nos afirman que se trata de Judith y no de Salomé. Mientras que las pinturas anteriores responden al claroscuro tenebrista propio de la época -describiendo la fechoría en un ambiente lúgubre y oscuro-, las nuevas reinterpretaciones del mito hebreo son coloristas y luminosas. Podemos apreciar otros rasgos comunes y diferencias significativas en ambas imágenes actuales: una de las mayores diferencias es la representación duplicada de Judith que apreciamos en la fotografía de la derecha, de acuerdo a la tendencia de Janieta Eyre de duplicarse en sus escenas. Por el contrario, Cindy Sherman se representa a sí misma como Judith en una imagen

de formato vertical, donde las telas del fondo con los estampados y las del vestido brillante adquieren volumen y le confieren, con las direccionalidades de los pliegues, el ritmo y el movimiento del que carece la figura. Esta última posa estática frente al espectador mostrándonos su espada sutilmente pero insinuando cierto desafío. El rostro de esta Judith se muestra enmascarado con un maquillaje propio de la artista, de semblante pálido, gesto teatral, con la boca apretada, la nariz afilada y las cejas muy elevadas. Destaca la cabeza anciana de Holofernes, casi monstruosa, que puede parecer una máscara de goma de disfraz. Tanto la figura de Judith como la de su rival se nos presentan cargadas de artificiosidad. Podemos destacar en este punto otro desvío alotópico que se concentra en los pies, grandes y de formas sintetizadas y geométricas, que subrayan lo falso del personaje. Se produce ambigüedad en torno a si esa artificiosidad desactiva o reactiva su virulencia original.

En la fotografía de Janieta Eyre no apreciamos los contrastes de texturas minuciosas que suelen caracterizar muchas de sus escenas. Podemos destacar el empleo del color, que contrasta entre tonalidades frías (azul oscuro en la pared) y cálidas, donde sobresale la atribución del cabello rojo de las figuras, con sus connotaciones de intensa vitalidad. También consideramos reseñable la oscuridad de la ventana, y lo que en ella cuelga, junto a la cual se representan a cada lado las dos Judith en pie, y bajo a la ventana, el cuerpo desnudo de Holofernes, tumbado, y con una tonalidad rosácea similar a la cortina. La ausencia de saturación en la cabeza de Holofernes, más poética con los ojos cerrados que en la de Cindy Sherman, parece evidenciar su carácter mortuorio. Como una sábana santa, muestran el rostro inerte de un Holofernes de aspecto moderno. La figura de Judith al fondo descansa en sus manos una enorme sierra y dirige su mirada, aparentemente, a una zona de oscuridad que se sitúa detrás de la Judith del primer plano. Que la cabeza hubiera sido serrada potencia el carácter sádico pero también cómico del acto. Las figuras de las dos imágenes aluden simbólicamente a esta fechoría de Judith, exhibiéndola a través del artificio o simulación escenificada, situando la escena en el umbral de lo siniestro y lo paródico.

En estas fotografías escenificadas de la misma artista podemos apreciar el empleo de la transfiguración y su atmósfera atemporal, entre el pasado y la fantasía. Su predilección por lo anticuado se evidencia en las fotografías en blanco y negro, que contrastan con el cromatismo saturado y contrastado de otras imágenes, que generan efectos de vibración óptica e ilusión de fantasía. Podemos destacar también su empleo de la textura, a través de acumulaciones de distintas texturas estampadas y ornamentales que contrastan con otras superficies lisas. Sus fotografías dejan ver la importancia de los recursos escénicos: la representación del espacio, el atrezzo y la caracterización de los personajes. En las imágenes de la página posterior, que parecen haberse realizado en un escenario doméstico similar si atendemos a los dibujos del suelo, la artista se desdobra en dos personajes a modo de doppelgänger. Lejos de interactuar entre sí, ambas se detienen para mirar al espectador. Aparece una figura, en pie o sentada, adelantada con respecto a la otra.



Janieta Eyre



Janieta Eyre. *She Maids*. 1995

En la fotografía en blanco y negro, apreciamos la extraña indumentaria que se repite en ambas figuras, con gasas rasgadas y transparencias, y una pierna oscurecida que produce el efecto de su ausencia. La figura alejada se contrapone a la pared y fija su mirada de reojo hacia nuestra izquierda, fuera del espacio representado. Su postura es hierática y deja caer sus manos de una forma extraña a la altura de la cintura. Ambas figuras visten cuerpos oscuros, sus cabezas aparecen cubiertas de una tela negra y sobre ellas dos extraños sombreros, parecen cacharros de cocina. El personaje más próximo aparece sentado, con idéntica indumentaria salvo por el sombrero de aparente metal agujereado que se repite en la fotografía en color. Sujeta con una mano una copa y se lleva la contraria al vientre mientras dirige una mirada desafiante y presuntamente enajenada hacia el espectador. Tras él, se aprecia una antigua alacena de madera, y sobre ella una jaula y una plancha que relacionamos con labores domésticas tradicionalmente asumidas por las mujeres. Pensamos que en interacción con otros elementos como la jaula y la indumentaria, entre fantástica y opresiva, podría vincularse a la idea del escenario doméstico como espacio opresor. La inquietud narrativa parece provenir de ese efecto delirante de duplicación, que parece encadenar dos secuencias en el mismo instante. Las figuras no interactúan entre sí y, sin embargo, pueden denotar cierta complicidad en la inmovilidad de sus posturas y en su indumentaria similar, de modo que se produce cierta incertidumbre narrativa. La figura lejana nos advierte de la presencia de algo que no vemos, y la cercana nos introduce en una escena de tono fantástico-enajenado. De forma análoga, la fotografía en color representa también el escenario doméstico: el empleo del color saturado y contrastado entre fríos azules y cálidos rojos sugiere cierta agresividad. Apreciamos elementos escénicos que nos remiten a una cocina: tijeras, pollos, y tomates que rodean la mesa circular. En primera instancia, una figura con el

mismo sombrero metálico sujeta, decidida, un pollo en su mano. Viste, al igual que el personaje alejado, un vestido verde anticuado de terciopelo con puntilla en bajo y empuñaduras que recuerdan a la indumentaria de servicio. Tras ella, sobre la mesa, a modo de ritual, otro pollo aparece rodeado por los tomates. En el mueble del fondo puede apreciarse multitud de tijeras y la foto de un pene descontextualizado contrapuesto a un fondo rojo. Al lado, la figura lejana aparece sentada, vestida con una indumentaria similar. Ambas se detienen apelando al espectador. Puede destacarse el contraste entre el suelo abigarrado de motivos decorativos y la pared lisa del fondo, y asimismo, el contraste cromático entre tonos azules y fríos en el fondo y figuras, con los rojos intensos que se atribuyen a los tomates y al pene, que denotan cierta agresividad. La figura al fondo cruza sus manos como un presunto testigo o cómplice a la espera de esa presunta acción que, pensamos, por los elementos representados tendrá que ver con “cortar” o “amputar”.

En estos autorretratos podemos destacar el interés de la artista por la transfiguración y por los contrastes texturales de modo que las figuras parecen mimetizarse con los fondos, creando sensaciones de ilusión o alucinaciones ópticas. En la fotografía en blanco y negro vemos cómo el disfraz, compuesto a base de distintos fragmentos de telas y estampados, integra a la figura con un fondo igualmente recargado, como si se tratara de un collage fotográfico. Podemos destacar algunos elementos como las cuerdas tensadas que ejercen de barrera y opresión. En sus imágenes, vemos como estos personajes repetidos ostentan elementos opresivos, en la indumentaria o en otros objetos escénicos, de modo que estos interiores insinúan sensaciones caóticas y carcelarias. En la fotografía en color de la derecha vemos cómo el doppelgänger se ha convertido en una repetición de tres figuras, capturadas frontalmente, contrapuestas a un fondo de líneas horizontales. Dicha horizontalidad se ve interrumpida también por otros elementos verticales como una imagen diminuta de una figura y una línea gruesa y oscura que separa dos figuras a un lado, y deja a la de la derecha aislada, tapándose los ojos. Destaca el cromatismo contrastado de la imagen y los contrastes texturales entre líneas, colores lisos y motivos ornamentales, especialmente en la indumentaria: vestido florido, medias de rayas horizontales, la cabeza cubierta y un gorrito pequeño. La estética empleada parece limitar lo lúdico-colorista con lo siniestro que desafía los conceptos de individualidad y causalidad.



Janieta Eyre. *Untitled (Sin título)*.



Janieta Eyre. *Lost persons 2/3*. 2000

En conclusión, apreciamos cómo tanto Claude Cahun como Cindy Sherman y Janieta Eyre, entre otras, parecen enfrentar sus *alter egos* al espejo a través de la transfiguración, que les permite desdoblarse en roles y personajes que encarnan facetas inherentes a cada una, a veces como extrapolación de tendencias humanas que suelen ser ambiguas o contradictorias, y otras veces desafiando ciertos roles femeninos específicos marcados por la sociedad y la cultura heredadas. Parece subyacer en ellas una conciencia crítica hacia la cuestión de género: de ahí el enmascaramiento femenino, en los límites entre lo siniestro y lo satírico. El espejo parece convertirse en la mirada espectadora, de forma que la exteriorización de sus "Otras" surge a causa de su interacción con la cámara, el espejo, y la mirada de los espectadores, que comparten el mismo eje: ellas se enfrentan a dicho reflejo en el acto creativo, coincidiendo después con la mirada espectadora, y es ante dicho encuentro que los *alter egos* creados adquieren su capacidad de significación, en la respuesta afectiva e interpretativa que provocan.

A continuación, el último capítulo está dedicado a la realización de una práctica pictórica donde estudiaremos la temática del *alter ego* desde una óptica creativa personal, y podremos relacionar otros aspectos plásticos, icónicos, narrativos y procesuales con los contenidos abordados en el capítulo 4.

**CAPÍTULO 5. EXPERIMENTACIÓN CREATIVA
SOBRE LO SINIESTRO FEMENINO COMO
PROYECCIÓN DEL ALTER EGO**

5.1. INTRODUCCIÓN

La realización de este capítulo final pretende responder a la inquietud creativa que motivó el origen y el desarrollo de esta tesis doctoral. Dada la relación que existe entre el análisis planteado y la práctica artística, pensamos que el estudio realizado puede revertir ahora nuevamente en la creación. Pretendemos mostrar cómo la práctica enriquece y pone a prueba a través de la experimentación los planteamientos teóricos y temáticos anteriores y aporta datos fundamentales para el desarrollo creativo.

A lo largo de los capítulos anteriores hemos seguido una metodología que abarcaba, primero, la conceptualización y contextualización de lo siniestro; segundo, su vinculación con la feminidad y, tercero, el estudio específico de la ligazón de ambos temas en la imagen artística pictórica y fotográfica a través de su análisis (plástico, iconoplástico, icónico y narrativo).

Hemos concluido que lo siniestro visual se caracteriza por el empleo de un desvío o *alotopía* que altera la normalidad de los enunciados, provocando en su percepción las reacciones psicológicas que determinan el sentimiento siniestro: incertidumbre, ambivalencia etc. El estudio ha consistido en una primera parte analítica, donde hemos desglosado uno a uno los recursos básicos de la imagen (plásticos, icónicos y narrativos) estudiando en cada caso los factores que pueden intervenir en la consecución de dicho desvío. Hemos vinculado las temáticas de lo siniestro y los principios psicológicos que subyacen a estos con su representación. Hemos desentrañado después unas temáticas de lo siniestro específicamente femeninas, y hemos aplicado el análisis de los recursos visuales encargados del desvío siniestro en cada tema. De este modo, el análisis de la imagen no ha sido formalista, ya que hemos vinculado en todo momento los significantes visuales con los contenidos, y hemos planteado vínculos entre el estudio de la imagen, y los temas representativos de lo siniestro. Hemos comprobado cómo los aspectos formales determinan el contenido extraño de las imágenes, especialmente debido a que en ellos la *alotopía* tiene la condición de ser sutil. Por ello, sin un exhaustivo estudio de los significantes, no habiéramos podido analizar la creación de dichos efectos. Creemos necesario aportar una práctica propia donde el análisis del objeto de estudio no parta de una imagen u obra concluida, sino que buscamos profundizar en otros aspectos procesuales, donde podamos aplicar, de una forma más concluyente, algunas de las deducciones halladas en el capítulo anterior.

El análisis desarrollado abarcaba multitud de pequeñas conclusiones referidas en cada caso a aspectos diferentes. Hemos podido concluir, por ejemplo, recursos de desvío del color, desvíos de la forma o asociaciones formales o texturales relacionadas con lo siniestro, desvíos relativos a la expresividad de los personajes, a sus roles o a la narratividad de las escenas. Por lo tanto, el principal objetivo de este capítulo consiste en poner a prueba y desarrollar dichas variables temáticas, plásticas, icónicas y narrativas que pueden manifestar lo siniestro y, más concretamente, el problema del *alter ego* femenino. No obstante, no se trata de una

demostración atomizada de pequeñas conclusiones, sino de demostrar las posibilidades creativas de algunos de dichos datos extraídos, observando cómo se comportan conjuntamente en nuevas creaciones. Incluimos así una serie de pinturas sobre dicha temática, donde podrán verse aplicados contenidos anteriormente desarrollados, y demostrar su aplicabilidad y su continuidad creativa. Pensamos que, de este modo, podremos manejar deliberadamente el conocimiento adquirido sobre la interrelación entre los significantes visuales y los contenidos siniestros.

Como ya hemos manifestado, esta práctica experimental responde al factor motivacional inicial que ha dado lugar a la realización de esta tesis. Dado que la creación permite también la sublimación de ciertas inquietudes personales, pensamos que en nuestra práctica lo siniestro femenino puede formularse, en parte, como cuestionamiento de una identidad colectiva configurada como reflejo y artificio. Lo siniestro parece trazar un límite entre una postura crítica –a través del cuestionamiento de las diversas convenciones en torno a la identidad femenina- y una sublimatoria, expurgando los temores ligados a deseos inconscientes. Se trata de una motivación que parecía subyacer al trabajo de otras artistas que hemos tratado en torno a la problemática del *alter ego* como Cindy Sherman, Claude Cahun o Janieta Eyre entre otras. Veremos cómo el concepto de la mascarada y el disfraz aparece también como vehículo que hemos pretendido emplear para sacar a la luz los *alter egos* ocultos: las facetas inéditas, los temores inconfesables, cuestionando a un tiempo los roles femeninos establecidos y reivindicando un protagonismo propio ante lo siniestro. Podremos concluir cómo dichas figuras pueden considerarse como agentes y pacientes de miedos y deseos temidos propios, que son exorcizados a menudo a través de su satirización. La inquietud que pueda despertar la estética siniestra nos ha motivado para intentar plantear una función crítica: dejar entrever a través de propuestas “abiertas” (en concordancia con la idea de U. Eco) lo oculto que puede habitar en la feminidad: los espacios ambiguos, transicionales, ocultos y enigmáticos que han sido históricamente ignorados. No obstante, no pretendemos definir el sentido de nuestra propia creación, sino simplemente describir los recursos significantes que hemos empleado y las principales motivaciones expresivas que nos han llevado, en cada caso, a optar por ciertas variables narrativas, por ciertas tipologías icónicas y por ciertos tratamientos de la luz, del espacio, del color, de la textura y de la forma. Intentaremos establecer una correspondencia con la metodología desarrollada en la tesis. No aplicaremos una rejilla de análisis total, sino que, en cada caso, destacaremos aquellos desvíos o datos significantes más directamente encaminados a la expresión de lo siniestro.

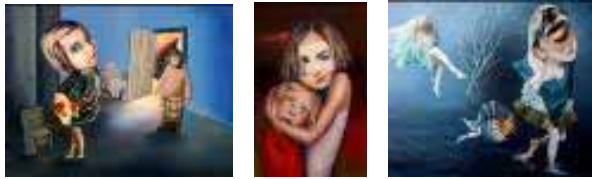
5.2. DESARROLLO EXPERIMENTAL

La aportación práctica se divide en 4 series, divididas por técnicas y temáticas: SERIE 0: “*Alter ego infantiles*”. Técnica: Pintura (2006-2008); SERIE 1: “*Otras*”. Técnica: Collages pintados (2009-2011); SERIE 2: “*Alter Ego*”. Técnica mixta: fotografías pintadas. (2012-2013); SERIE 3: instalaciones. “*Ecos de Ofelia*”.

Las pinturas propuestas dan a luz una serie de personajes femeninos que, como reflejos especulares, tienen por objeto encarnar diversas caras y manifestaciones de una otredad interior. Anticipamos en esta primera introducción que se ha pretendido establecer una relación de identificación hacia los personajes representados que justificaría la noción del *alter ego* y la función que adquieren como sujetos de las escenas. Dicho rol pretende plantearse en la mayoría de los casos mediante la mirada directa al espectador, atribuyéndoles un poder activo que las alejaría de la función pasiva como figuras-objeto -observadas por el espectador-. Por el contrario, a menudo los roles de *espectador-observador*, *personaje-observado* parecerán invertirse: los personajes actuarán con frecuencia como un público imaginario que contempla decididamente el *espacio off* habitado por los espectadores. Esta importancia del espacio no representado se ha configurado en base a la idea del *cuadro salido del cuadro* que podría inundar el espacio físico, idea que relacionará las pinturas iniciales con las instalaciones finales.

Índice de imágenes de las series:

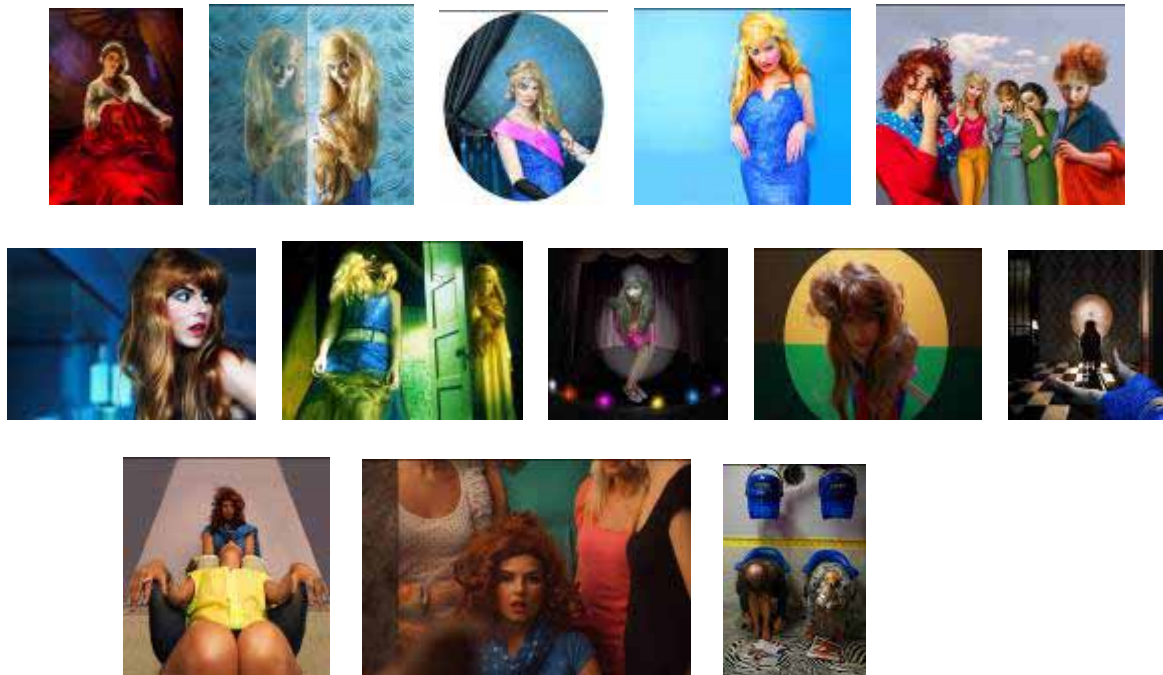
SERIE 0: "Alter ego infantiles". Pinturas. 2006-2008



SERIE 1: "Otras" Collages pintados (2009-2011)



SERIE 2: "Alter ego". Técnica mixta. Intervención digital y pintura sobre fotografía. (2012-2013)



SERIE 3: instalaciones



SERIE 0: “Alter ego infantiles”

Consideramos que esta primera serie -que denominamos “0” por considerarla el germen de la experimentación posterior- surge como un proceso creativo introspectivo: se trataba de escenas intimistas que fueron planteadas como el inicio de una búsqueda interior en dirección al “yo”. Esas escenas propias del imaginario se representaron cargadas de elementos simbólicos, cuya elección tenía por objeto proyectar sentimientos de soledad, recogimiento, nostalgia por el pasado e incertidumbre por el devenir. Este fue el punto de partida de una reflexión creativa e intelectual que ha ido desarrollándose en el transcurso de la posterior experimentación.

Hemos incluido seis pinturas que fueron realizadas entre el 2006 y 2008. Conforman una serie porque muestran unas inquietudes estéticas y recursos creativos próximos, ya que fueron realizadas en el mismo periodo de tiempo. Se trata de una serie autobiográfica: los diversos personajes fantásticos que protagonizan las pinturas fueron creados como proyecciones de un *alter ego* que, a través de su aspecto infantil, evocaban cierta nostalgia por el pasado, la infancia, y tal vez cierta inquietud por el futuro. Consideramos ahora esta serie como una creación sublimatoria que podría equipararse a los ritos de iniciación de los cuentos populares. Los personajes pintados fueron situados en escenarios interiores y exteriores, definidos o sólo sugeridos por fondos de connotaciones poéticas. Como hemos manifestado, la representación de los espacios fantásticos buscaba cierta intensidad psicológica que adjetivara las escenas e intensificara las interrelaciones entre los personajes. A pesar de la aparente soledad de los ambientes, se recurrió a la relación entre más figuras, subordinadas unas a otras en dimensiones y protagonismo. Pensamos que pudimos atribuir a dichos personajes funciones distintas como proyección de diversas facetas del *alter ego*: una compañía, una amenaza etc. Pretendimos suscitar incertidumbre en torno a los roles de rivalidad y complicidad, buscando que parecieran interactuar ambigualmente entre sí. Los personajes fueron a menudo representados hieráticos o detenidos frontalmente respecto a los espectadores. Dirigimos sus miradas hacia ellos, tratando de enfatizar este encuentro visual, buscando involucrarles o hacerles de algún modo partícipes de las escenas. A pesar del intimismo que caracteriza la serie, se deduce de ese contacto con el espectador cierta pretensión de interactuar, que implicaría una señal de ruptura con dicho intimismo, determinando un desarrollo experimental posterior, saliendo –aunque no del todo- de esa introspección para instar al “exterior”. Retomando la explicación de la serie, procedemos a abordarlas separadamente. Trataremos de evitar descripciones interpretativas, sino que incidiremos en las variables significantes y en los procesos creativos.



0.1. "Sin título". Transfer gel acrílico/Óleo.

La pintura 0.1.- se trata de una escena que fue primero creada en collage de papel y posteriormente pintada al óleo, manteniendo el formato collage a través del procedimiento de transferencia de la imagen mediante gel acrílico. Fueron repetidos nuevamente elementos de cuadros anteriores: dos niñas -una de dimensiones considerablemente mayores-, una silla vacía (motivo recurrente) y una puerta de armario entreabierta. En esta escena, a diferencia de las anteriores, dispusimos una figura al fondo, en el umbral de la puerta, que apela a la que aparece en primer plano, de dimensiones exageradamente mayores. Representamos a esta primera como en la pintura 0.1., ignorando a la otra nuevamente, dirigiendo su mirada a los espectadores, pero volviéndose también hacia ella. Esta segunda fue representada con las piernas y brazos abiertos y le fueron atribuidas dos expresiones distintas simultáneamente, pretendiendo crear un efecto de movimiento hacia abajo -por debajo de sus ojos-, tratando de evocar cierta impresión de inseguridad y retraimiento. Otorgamos a la luz una significación especial en esta escena: penetra en la habitación invadiendo la oscuridad del primer plano con un carácter enigmático al que tratamos de atribuir cualidades narrativas como presunto elemento "intruso", es decir, adyuvante u oponente. La importancia que concedimos a la luz y a las figuras vino determinada también por el recurso de simplificación del espacio: disminuimos el tamaño de la cama, buscando un mayor efecto visual de profundidad, tratando de enfatizar asimismo la presencia lejana de la puerta iluminada, de los personajes y de la puerta del armario que dejamos entreabierta deliberadamente.



0.2. "Love me tender". Óleo.

La pintura 0.2.- partió de un collage en papel, posteriormente escaneado, después retocados los colores digitalmente y finalmente pintado con óleo sobre lienzo. La escena se caracteriza por la presencia de dos figuras infantiles sobre un fondo oscuro y rojizo indeterminado, que elegimos por su cualidad de evocar cierta impresión de nocturnidad, pretendidamente acechante para lo que recurrimos a su matiz rojizo. Se evitó, no obstante, concederle mayor interés al espacio persiguiendo que la atención se concentrara en los personajes, que abarcan por ello casi la totalidad del lienzo: pretendiendo sugerir un espacio angosto. Se destacó, como en las pinturas anteriores, la diferencia de tamaño entre las figuras pero, en este caso, se representaron unidas entre sí: la de mayor tamaño rodea con su brazo la cabeza de la pequeña. Se trató de representar un gesto afectivo, o de protección, ambiguamente: para ello, se evitó el contacto visual entre ellas y se substituyó por una mirada atenta y decidida de ambas al espectador. Además, se buscó una postura rígida y forzada en la figura mayor, con el brazo alargado y el hombro más elevado, que evidenciara la extrañeza del abrazo. Se dibujó la ceja elevada y gruesa de la mayor con la intención de destacar la dureza de su la mirada. Se evitó que su rostro fuera armónico sino que se intervino con diversos recursos sutiles de deformación que buscaban su asimetría y una leve diferencia cromática que involucraba cierto efecto de enmascaramiento. La niña de rojo se representó con la boca ligeramente abierta y con los ojos duplicados en dos tamaños: unos proporcionados al tamaño de su rostro, otros

más pequeños, por debajo de los primeros, de modo que se intensificara el acto de mirar, tratando de evocar dos distancias o ubicaciones: una próxima y otra más alejada. Se pretendía provocar cierta sensación de movimiento entre mirar al espectador acercándose y simultáneamente alejándose de él, de modo que este efecto contradictorio implicara también unas connotaciones opuestas: podría implicar curiosidad y por ello acercamiento a la vez que temor y retraimiento. El gesto serio de la figura de mayor edad, y asustadizo de la segunda, fueron representados a través de estos recursos a fin de conjeturar cierta sospecha sobre la afectividad del abrazo, que pudiera involucrar cierta agresividad latente.

La acción central de la escena se caracteriza por el acto de mirar, debido a que se posiciona al espectador en el papel de “ser mirado”, generando ambigüedad en torno a los roles. Este dato se intensifica no sólo por ser dos figuras, sino también por el recurso de la duplicación en la mirada de la pequeña. No haber representado ningún otro elemento enfatiza también el acto de mirar, como un duelo de miradas entre ellas y el espectador que motivara el efecto de incertidumbre por ignorar qué tipo de afecto las une y nos involucra en la imagen: ¿Se abrazan las figuras protegiéndose de una amenaza que se ubicaría en el lugar del espectador? O ¿podrían ellas mismas paradójicamente encarnar dicha amenaza?



0.3. "Ensoñación marina" Óleo/lienzo.

La imagen 0.3.- obedece a una pintura al óleo que se había compuesto primero a modo de collage. En la escena pintada puede advertirse cómo se produce también cierto cambio de escenario de interior a exterior, aunque submarino. No obstante, y como en el caso anterior, la salida al exterior no llega a producirse completamente, ya que se recurrió a un ambiente marino y denso que pretendía evocar cierto envolvimiento o sensación de protección. Esta asociación pudo haberse adoptado de los anuncios de perfumes y colonias que suelen recurrir a escenas debajo del agua o entre telas bajo la idea de sentirse “arropado” por el perfume. A pesar de su carácter envolvente, el ambiente intenta ser frío y lúgubre: el árbol submarino en segundo plano fue pintado con las ramificaciones muy delgadas, buscando que pudiera remitir a una idea apocalíptica, como una estampa de la destrucción. Se recurrió a un tema de la mitología -el cíclope- debido a que posee también algo de monstruoso, pero de acuerdo al principio de ambivalencia, tratamos de embellecerlo a través de sus proporciones infantiles y mediante la pintura: las pinceladas, el color y la atmósfera. La figura fue representada con un mantillo delicado que le cubre la cabeza, pudiendo transmitir cierta religiosidad y misticismo que se enfatizaría al representarla corriendo y con el ojo cerrado. Estos recursos creativos fueron determinados bajo la idea de asociar ese movimiento a un acto sublime, como de fe “ciega”. Se buscó cierta ambigüedad entre su caracterización virginal pero paradójicamente, en el acto de correr salpicando el agua y mostrando sus piernas, evocando también algo sexual. Tras la figura principal se ubicó una figura fantástica, de cuerpo extraño de pez y piernas femeninas (contrario a las sirenas) en una enigmática función respecto al personaje principal. Una tercera figura carente de cabeza se iluminó con mayor intensidad y se representó elevándose con una indumentaria vaporosa hacia la zona de luz del vértice superior izquierdo, en dirección opuesta a las figuras anteriores. Se fijó así una composición dinámica pero equilibrada conformando una “V”. Al igual que las pinturas anteriores, tratamos de enfatizar un suspense narrativo, pretendiendo sugerir simultáneamente el padecimiento de algo oscuro (que la pudiera impulsar a huir) y un deseo oculto que la motivara a avanzar en dicha dirección.

SERIE 1: "Otras" (2009-2011)



"Clase de Ballet". 100x70 cm. Técnica mixta. 2009

Esta serie 1 se compone de seis pinturas collage creadas entre 2009 y 2011. De forma similar a las imágenes anteriores, consideramos que conforman una serie por su coincidencia en el tiempo y porque manifiestan unos recursos significantes similares centrados, especialmente, en las potencialidades expresivas de la forma a través del collage, en interacción con el resto de elementos plásticos, icónicos (escénicos) y narrativos.

Esta primera imagen se trata de un collage creado a base de pintura acrílica, papel pintado de pared, imágenes fotográficas en papel, tela de fieltro, plástico y una puntilla. Se ha representado una escena interior, para la que se ha adoptado una vista aérea, de perspectiva exagerada. El fondo se ha caracterizado por su vacuidad y por su compartimentación equilibrada, en cierto grado simétrica: la mitad izquierda es un plano de pintura blanca, la mitad derecha un fragmento de papel decorativo de pared, con líneas florales diminutas verticales. Se ha elegido una atmósfera global luminosa, de baja saturación y de tonalidades frías y violetas. La claridad se ha intensificado en la pared del fondo, buscando dejar la zona del suelo en mayor penumbra, y con unos trazos que intentan crear cierto efecto de caída. Se ha recurrido, por lo tanto, a un cromatismo general muy luminoso y poco saturado, sobre el que se destaca un contraste cromático en el rojo de la flor que se atribuye al personaje principal (que se sitúa a la izquierda y próximo a nosotros) que contrasta con el verde del lazo. También se ha “maquillado” con trazos rojos los ojos y las bocas de los personajes. Además de éste, se ubica una agrupación de figuras femeninas distribuidas en el espacio. La claridad de las figuras destaca sobre la superficie gris más oscurecida del suelo y del vértice superior derecho. Se dibujan diversas sombras desde las figuras que desplazan la mirada desde su posición a la ubicación de la figura principal, provocando cierta conexión entre la primera y las últimas. La inclinación del espacio también contribuye a unir o vincular visualmente la figura adelantada y las alejadas. Se ha elegido una indumentaria de baile similar para todas las figuras a fin de uniformarlas, de modo que puede establecerse cierta relación con la tipología de las gemelas y la apariencia de clones.

Los recortes fotográficos de los rostros provienen de diversas imágenes publicitarias que fueron fotocopiados a distintas escalas. La disposición estática de los personajes, cada uno en una postura distinta, pretendía crear un juego compositivo que configurara una línea visual descendente. La figura más lejana- y que ocupa el centro de la imagen- se representa dirigiendo su mirada a otra que aparece a su lado y de rodillas, con la cabeza agachada. Las más próximas situadas en el margen derecho dirigen su mirada inquisitiva al espectador, con el objetivo de enfatizar la que proviene de la bailarina en primer plano, como un coro o eco de miradas que se enfrentaran a la nuestra. Por su protagonismo (dimensión y proximidad) hemos concebido la figura primera como proyección principal del *alter ego*, concepto del que las demás figuras también forman parte. Se ha destacado su expresión altiva con la barbilla ligeramente elevada que contrasta paradójicamente con su cuerpo delgado y enclenque y con la debilidad de sus manos, apenas representadas. Los cuerpos de las figuras lejanas ostentan también cierta desproporción – no tan acusada- al haberse construido por distintas fotografías, de modo que su presencia se sitúa al límite de lo real y lo fantástico. Mantienen posturas diversas, algunas de las cuales pudieran

sugerir cierta sumisión o carácter ritual (de rodillas, en cuclillas...). La palidez de los cuerpos y las líneas de color que intervienen verticalmente sobre los ojos obedecen a un recurso que pretende contribuir a intensificar su caracterización fantástica. La figura principal y la situada más próxima al margen derecho presentan faldas de volumen real, confeccionadas con papel y cosidas al lienzo, al igual que la flor roja que es de fieltro, buscando una primera sensación engañosa de tridimensionalidad. Podemos concluir que la atribución de la claridad y el espacio sintetizado obedecen a un intento por lograr cierto efecto de ensoñación.

La distribución elegida en el espacio, con la figura adelantada, se ha planteado como un vehículo conector entre el espectador y la escena: como una invitación a entrar en dicho espacio imaginario. Se ha tratado de describir su presencia a un tiempo como amable y amenazante, de modo que adjetivara la invitación de forma ambivalente. Al fondo, el grupo de figuras que parece liderar pretenden multiplicar esa sensación contradictoria, alertando al espectador de la amenaza que pudiera entrañar ese espacio de ficción. En definitiva, se ha pretendido establecer interrogantes: ¿qué están haciendo?; ¿por qué ese maquillaje y esa indumentaria semejante?; ¿quién domina a quién?



"Ofelia". Óleo sobre lienzo. 120 x 90 cm. 2011

El proceso creativo de esta pintura puede distinguirse en las siguientes fases: primero, se ha realizado un collage manualmente a partir de fragmentos de papel de distintas imágenes publicitarias. Han sido mantenidas las rasgaduras del papel como formas integrantes en la composición, pudiendo connotar cierta agresividad vinculada al acto de rasgar el papel. Dentro del factor de azar que interviene en la técnica del collage, una de las decisiones tomadas en el proceso de su ejecución ha sido relativa al color: una de las condiciones en la selección de las imágenes era que compartieran una gama cromática de azules poco saturados que permitieran crear cierta armonía visual que suavizara las tensiones formales.

Una vez decidida la composición, con la inclinación y la dimensión de cada fragmento de papel, la segunda fase ha consistido en dos operaciones: por un lado, un aumento de escala; por otro lado, un cambio de técnica: convertir el papel y la imagen fotográfica en una textura pictórica que dejara ver la atmósfera de la imagen con veladuras, diversos grados de empastes de pintura y variadas pinceladas, en distintas direcciones y velocidades, más ágiles o más templadas. Unas zonas han sido tratadas con mucha precisión y minuciosidad: por ejemplo, las cuerdas inferiores o la falda. Sin embargo, el cuerpo central ha sido pintado con mayor espontaneidad y dinamismo.

Al respecto de los datos plásticos e icónicos más relevantes, podemos señalar que se ha optado por crear una atmósfera difusa, de tonalidades frías y azuladas, con distintos grados de intensidad del color: zonas más claras irregularmente iluminadas (zona inferior y derecha), y otra de mayor oscuridad coincidente con el margen superior y el vértice inferior izquierdo. Puede considerarse que el espacio aparece vagamente representado puesto que se ha querido destacar en mayor medida la atmósfera que un escenario concreto. La luz incide en el fondo con pretendida teatralidad. En el centro de ese espacio se ha ubicado un cuerpo femenino, conformado por distintos planos de imágenes que se han yuxtapuesto con el fin de crear cierto efecto de dislocación: se han situado unas manos diminutas que sobresalen dinámicamente por encima del tronco (una más alta que la otra) pero que paradójicamente cuelgan inertes. El tronco se ha extraído de otra imagen casi carente de saturación. Se ha representado frontalmente y hierático, intensamente iluminado y con los brazos pegados a los costados. No se muestran las manos que corresponderían a estos brazos. Este fragmento de imagen contrasta con la oscuridad del que le sigue –la falda– a través de una ruptura oblicua que intensifica el contraste de claridad-oscuridad, confiriendo discontinuidad a la figura. Las piernas, con los pies dirigiéndose entre sí, pertenecen a un nuevo plano de tonos marrones en forma de trapecio. El estrechamiento en los pies se empareja con las líneas de las cuerdas superiores, creándose cierto efecto de composición en “V” en su parte superior y en “X” en la estructura general de la imagen. La tensión que provocan estas cuerdas y la ligereza y hieratismo de la parte inferior del cuerpo han pretendido el efecto de que la figura quedara colgando. Se han producido también diversos contrastes de direccionalidad más sutiles. Por ejemplo, se han destacado las líneas oblicuas próximas al margen derecho, o la tensión que se establece desde el centro de la figura hacia los laterales en diversas direccionalidades oblicuas y onduladas. Podemos señalar también

la recurrencia a diversidad de texturas, algunas voluminosas y empastadas como las cuerdas o la zona oscura del vestido, contrastándolas con otras más ligeras y con transparencias que buscan un efecto de vaporosidad y cierta apariencia de ensoñación o efecto fantasmal.

El recurso de desarticular la figura ha pretendido concentrar varias paradojas: por un lado, al aparecer estática y simultáneamente dinámica, permitiría asociar cierto carácter vital pero también pasivo o inerte. Se ha incidido asimismo en su ornamentación a modo de muñeca, que se evidencia ante el aumento de dimensión del lazo transparente sobre su cabeza. Unida al estatismo de la figura, dichos recursos proyectarían las cualidades de un títere que paradójicamente sugeriría movimiento y expresividad dramática. El rostro se ha ocultado, siendo sólo sugerido por la fusión ambigua entre dos imágenes. Se ha eludido representar los ojos. En su lugar se ha oscurecido la zona de la mirada tratando de sugerir cierta sensación de ceguera. Su rostro no se dirige frontalmente al espectador sino que se ha representado ligeramente ladeado, dirigiéndose en una dirección próxima. Dadas las características por las que optamos en esta pintura, hemos querido hacer un guiño al personaje de *Ofelia*, que puede evidenciarse si señalamos algunos datos significantes como su expresión corporal contradictoria, que parecería abandonarse y a la vez tratar de desasirse de esa atadura, y el escenario que podemos asociar a un paisaje frío, líquido o etéreo. Podríamos ubicarla en relación a la temática de la muerta, a medio camino de la autómatas.



“Otriedad especular”. Técnica mixta: papel y óleo sobre lienzo. 100 x 70 cm. 2009



Fotografías publicitarias empleadas en la elaboración del collage.

El procedimiento de esta pintura-collage es similar al anterior. En el último se había partido de un collage manual y posteriormente había sido pintado sobre tela. En este, el collage previo se ha construido mezclando las tres fotografías sobre estas líneas. Este collage ha sido escaneado y retocado digitalmente, y después ampliado a escala de 100 x 70 cm. A continuación se ha impreso en papel y, posteriormente, convertido en un puzzle de nueve piezas. A diferencia del cuadro anterior, donde el collage es fotográfico pero la técnica es exclusivamente pictórica, en éste se ha buscado la interacción de la pintura con el papel, jugando a disimularlo en algunas zonas. Previamente, se ha aplicado sobre el papel una base de gel acrílico para protegerlo y adherir algunos fragmentos sobre la tela. Al convertirlo en una pintura de mayor tamaño que el collage primero, se ha buscado integrar la espontaneidad fantástica del collage con la templanza más serena y la atmósfera que la técnica de la pintura puede conseguir. De esta forma, la imagen se convertiría en una escena integrada. Pintarlo permitiría crear efectos de luz, color, textura y pinceladas en el pelo, en la atmósfera general, en las escaleras y diversos elementos que no existían en el collage original. Por ejemplo, se ha enfatizado la oscuridad del margen superior que había surgido accidentalmente por un doblez en el papel. La interacción de la luz y el contraste con la zona de oscuridad nos ha permitido desafiar la forma del espacio y con ello, destacar la sensación de que la figura se agacha para avanzar hacia nosotros. El efecto de la desarticulación de brazos y piernas ha cambiado del collage original en el proceso de integración con la pintura, de forma que se ha intensificado la ambigüedad entre su presunta fortaleza y debilidad. La disposición de direcciones arbitrarias y la alteración dimensional han permitido, pensamos, dicho efecto.

En lo que concierne a la escena, como rasgos más significantes podemos señalar la estructuración formal de la figura, con la desarticulación corporal y la ocultación de su rostro por una máscara de pestañas por la que, no obstante, hemos representado su mirada, dirigiéndose a los espectadores, mediante un solo ojo sobredimensionado, es decir, sometido a una adjunción de tamaño. Podemos destacar el arqueo de su cuerpo y la elevación de su melena que se han efectuado con la pretensión de sugerir cierto soplo repentino de viento amenazador, o la impresión de que cobra vida independiente. A diferencia de la fotografía

original, la cabellera de la figura se dispersa en gruesos y vitales mechones de pelo con texturas viscosas, colores y brillo, que desearíamos vincular a la cabeza de Medusa. La caída de las piernas y la ruptura de las escaleras se decidieron como recursos coherentes con la impresión de desarticulación que suscita la figura, considerándose que contribuyen a sugerir el efecto de avance hacia adelante y abajo. El espacio se ha insinuado levemente de modo que pudiera parecer una imagen soñada o una escena del imaginario. Se ha eludido representarse con profundidad y se ha inclinado la pared izquierda de forma que se adquiere cierto efecto opresivo en relación al personaje. Este efecto se intensifica también debido a la presión visual que pretende ejercer la franja de oscuridad sobre su cabeza. Se ha recurrido a ondular la forma de la barandilla tratando de atribuirle cualidades blandas y de conferir inestabilidad a la composición, enfatizando así la vaguedad de la escena, como una presunta ilusión que pudiera parecer a punto de “deformarse” o “derretirse”. Pensamos que la referencia a Dalí y a sus relojes blandos parece relativamente clara.

Las elecciones plásticas (especialmente formales) nos han permitido crear una figura que pretende ubicarse en plena ambigüedad entre su cualidad débil y desarticulada, fuerte y amenazadora: víctima y monstruo. La ocultación de su identidad y el carácter desafiante de la melena han buscado enfatizar dicha impresión. Se ha relacionado, asimismo, lo femenino con lo ornamental: en las elecciones relativas a las formas curvas del escenario, en la elección de la indumentaria (el vestido infantil), en la insinuación de la acción (el acto de bajar una escalera aburguesada que se ha reiterado en el cine vinculado a la chica que acude a un baile); en las elecciones cromáticas de tonos violetas y rosáceos; y en otros elementos como la “máscara” de pestañas. En conclusión, se ha pretendido crear una figura que entrañe un carácter paradójico para lo que ha sido necesario provocar primero dichas contradicciones en la elección de los recursos significantes plásticos e icónicos. Finalmente, hemos pretendido que esa figura pueda suscitar por empatía un carácter vulnerable y oculto por timidez (o debilidad) sin desligarse de cierta pretensión de rebelión o desafío.

Con probabilidad podrán darse innumerables asociaciones con cada imagen, no obstante, los datos más reseñables vinculados con la inquietud son los citados, especialmente, la caracterización paradójica del personaje, con su mirar que oculta y que a la vez dirige, con ese avance desafiante y a la vez dislocado. A diferencia del cuadro anterior, pero en relación al de las bailarinas, vuelve a establecerse una relación de miradas o diálogo directo entre la figura y el espectador. Este hecho aparece dirigido a enfatizar la presunta amenaza del personaje, como un reflejo del espejo que pudiera temernos y desafiarnos simultáneamente reivindicando su presencia.



"La Otra". Collage pintado: óleo sobre lienzo. 180 x 135 cm. 2009

Esta pintura ha partido, como las anteriores, de un collage construido por fragmentos rasgados de diversas imágenes publicitarias y de moda femenina. Posteriormente se ha intervenido sobre el mismo con pintura acrílica, buscando una tonalidad más violácea y mayor homogeneidad en el color y la textura de la composición, omitiendo elementos y datos superfluos, sintetizando la escena. La capacidad integradora de la pintura permitía desdibujar la nitidez fotográfica logrando un efecto más pictórico y expresivo.

El collage pintado tenía un tamaño aproximado de 20x30 cm. Se ha recurrido nuevamente a un aumento de escala buscando que la figura adquiriera dimensiones humanas, pretendiendo así que pudiera intimidar al espectador. La imagen ha sido impresa en una tela de 180x135 cm y sobre dicha impresión ha sido nuevamente realizado el proceso de interacción de la pintura con el collage fotográfico. Puede apreciarse en dicho proceso algunas variaciones cromáticas (tendencia hacia un predominio de tonos cálidos) así como la supresión de diversos elementos como la ventana del lateral izquierdo. Por lo tanto, la aplicación de la pintura en esta segunda fase se confundía con la imagen de la pintura anteriormente realizada en el formato pequeño. Como resultado, se mezclaba la imagen pictórica inicial con la última capa de pintura.

En lo concerniente a los datos formales más relevantes y a la totalidad de la escena representada, podemos indicar que se ha destacado, nuevamente, la presencia en primer plano de un cuerpo femenino “descoyuntado”, compuesto a base de fragmentos de imágenes de mujeres procedentes de diversas revistas. La recontextualización de miembros corporales mediante el collage tenía como objetivo que la figura adquiriera proporciones y dimensiones grotescas. Podemos señalar el exagerado abultamiento de la cadera, o de la barriga, la ruptura del rostro, la agitación del brazo abierto o la postura de las piernas que puede interpretarse en dos sentidos distintos, pero en ambos casos se ha querido mantener una actitud de “pose” estática que contradice el efecto óptico del movimiento en el cuerpo. La figura se ha situado frontalmente, dirigiéndonos su mirada, posando en aparente *contraposto* como una modelo propia de las revistas pero tratando de que adquiriera paradójicamente un aspecto grotesco o monstruoso.

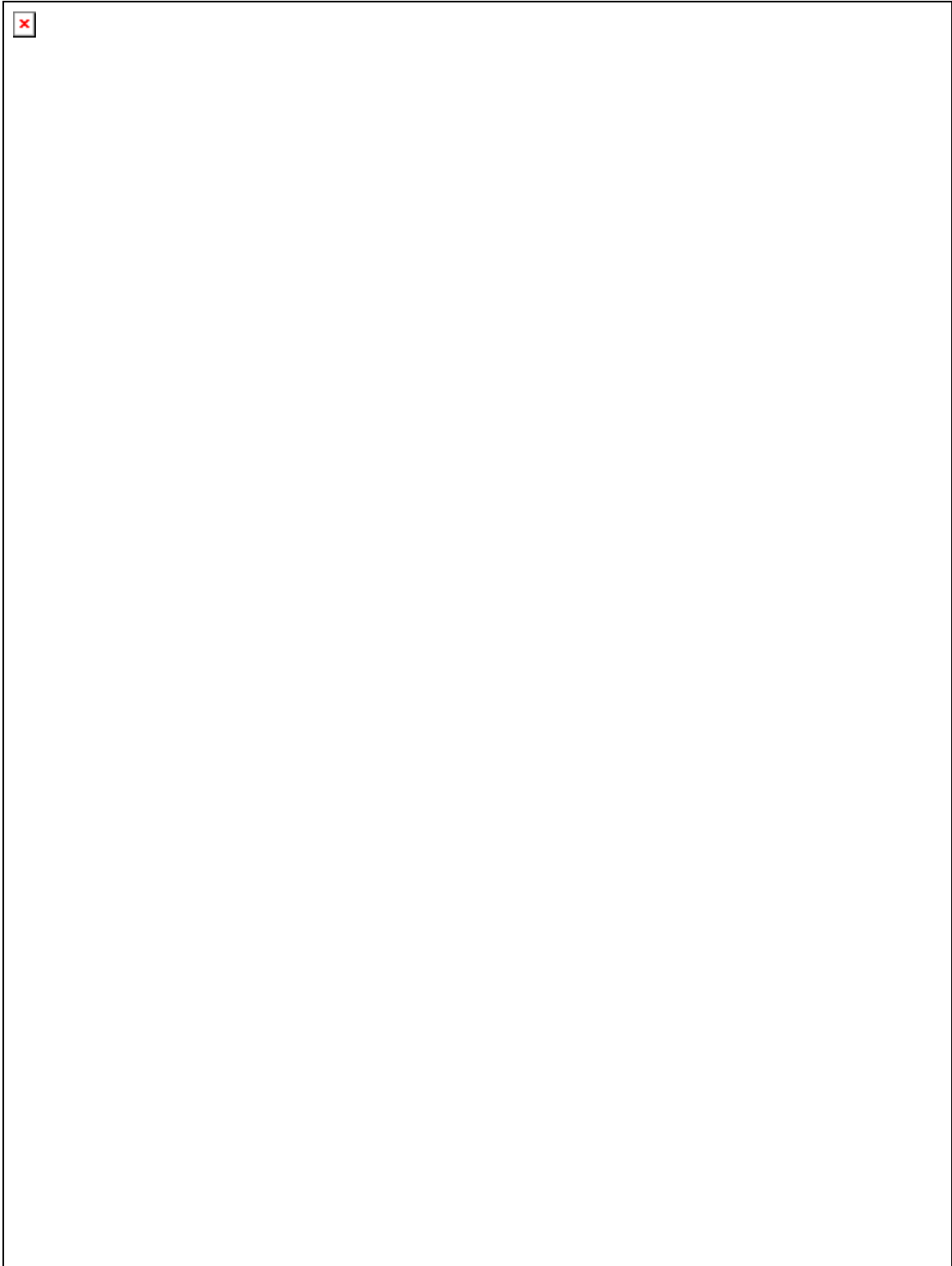
Ha persistido el interés expresivo de elementos escénicos que aparecían en el cuadro anterior, en la representación de la escalera y la ambientación escenográfica barroca que, como hemos apuntado en el capítulo 4, puede vincularse al inconsciente ambivalente: a la dualidad de las formas onduladas deseables y a la vez amenazantes en su retorcimiento. La decoración clásica puede plantear también asociaciones con la moral y las costumbres represoras tradicionales. Se ha destacado este recurso formal en la representación de la barandilla y se ha subrayado el recargamiento ornamental en la indumentaria y en la integración de la misma con el fondo, especialmente, con la presencia de las flores. Dicho abigarramiento formal propio del barroco ha pretendido adjetivar la escena negativamente buscando relacionar lo femenino ornamental con connotaciones opresivas y reiterativas. Su pose evidencia una actitud típicamente adoptada frente al espejo, pretendiendo así que proyectara un cierto rol como objeto que se exhibe, y el

conjunto de la escena como un presunto enfrentamiento especular. Las flores y otros ornamentos adquieren el cometido de intensificar esta idea de mujer como objeto contemplativo. No obstante, su caracterización monstruosa y la determinación de su mirada, unida a su ubicación próxima a la del espectador, han procurado que pareciera ambiguamente objeto que se expone y sujeto que nos apela.

La pintura fue expuesta como parte integrante y pieza principal de una instalación expuesta en *Getxoarte`11*. El espacio expositivo pretendía insinuar una escenografía que permitiera sugerir la continuidad de la pintura en el espacio real. El cuadro se colocó a baja altura de forma que coincidiera ópticamente con el reflejo hipotético de los espectadores, y pudiera así evocar la idea del espejo. El suelo fue revestido de una moqueta de tonos cálidos similares a la pintura. Para favorecer la ambientación escénica se incluyó también una alfombra larga y estrecha de motivos ornamentales reiterados que buscaban enfatizar la profundidad del espacio y dirigir la atención del espectador hacia la pintura, integrada en la escenografía. Esta imagen, como la anterior, encarnaba el deseo de configurar un monstruo femenino ambivalente, construido a base de fragmentos de modelos de mujer que se proyectan en los medios de comunicación. Se ha pretendido así cierta subversión de esta imposición social a través del desplazamiento estético: de bellezas objeto inmóviles a sujetos siniestros y monstruosos a los que atribuimos iniciativa ambivalente.



Fotografía de la instalación de *Getxoarte`11* donde pueden apreciarse las tres pinturas descritas.



Encoñonada. Técnica mixta. 56 x 75 cm. 2013

En este collage se han destacado fundamentalmente tres elementos: una figura, su interacción con un elemento escénico y su ubicación en un escenario determinado. A la mujer, a diferencia de las anteriores, le hemos atribuido una imagen de mi rostro. Se ha vestido de negro y se ha situado montada sobre un cañón. Se ha ubicado en un escenario sencillo, conformado por paredes grises de ladrillo que corresponden a una imagen publicitaria. Se ha intensificado principalmente la tensión de direccionalidades que se produce entre el cuerpo inclinado de la figura y el cañón, cuya presencia y dirección parecen quedar enfatizadas con la postura del brazo de la figura, que se opone nuevamente a la inclinación del torso. Se ha elegido una perspectiva en contrapicado, especialmente exagerada en la imagen del rostro –con la barbilla levantada– que pretende subrayar la tensión e inclinación del cuerpo describiendo la figura con una pose altiva y de desafío. A pesar de la pretendida descontextualización entre los elementos (figura, cañón, escenario) se ha proyectado, pensamos que de manera bastante directa, cierta alusión fálica en la forma del cañón, que pudiera involucrar connotaciones sexuales y/o agresivas de acuerdo a su interacción con la actitud provocadora de la figura.

En esta escena, de forma similar a algunas anteriores, se ha buscado cierta pretensión de que la figura mostrara una cierta superioridad altiva, a través de la exhibición de un poder (¿fálico?) que ostentara montada sobre el cañón, tratando de desafiar al espectador. Pensamos que se ha buscado plantear a través de esta imagen un juego de provocación a través de la proyección de un *alter ego* descarado y poderoso.



"L.I.X.". Técnica mixta: óleo, acrílico, brillantina, cuentas sobre impresión en lienzo. 150 x 175 cm. 2009



Esta pintura, última de la serie 1, se caracteriza por la recurrencia a una representación de estética antigua, de una nueva figura femenina que ostenta nuevamente cierto poder. La estética barroca se evidencia por los elementos que se han introducido, tanto en la indumentaria de la figura (especialmente por la gorguera) como por su ubicación en un trono. La figura ha sido creada a través de la fusión de dos figuras históricas: la del Papa *Inocencio X* pintado por Velázquez, y la de la reina Elizabeth. La fotografía de la reina pertenece a un póster que encontré a pie de calle en Berlín, que parecía anunciar una obra de teatro sobre la reina que ya había tenido lugar, y cuya mirada me impactó. El rostro de la mujer es muy parecido al de la actriz Cate Blanchett, quien protagonizó la película de 1998 dirigida por Shekar Kapur. Decidí utilizarla para elaborar un retrato entronizado. Como resultado, traté de feminizar una figura papal, poderosa y enigmática que denominé L.I.X. Las siglas del título pretenden unificar la alusión al papa Inocencio X con la figura de Elizabeth o (Liz). Podemos concluir que se fusionan dos tipos de poder, el religioso y el político y se feminizan a modo de reivindicación.

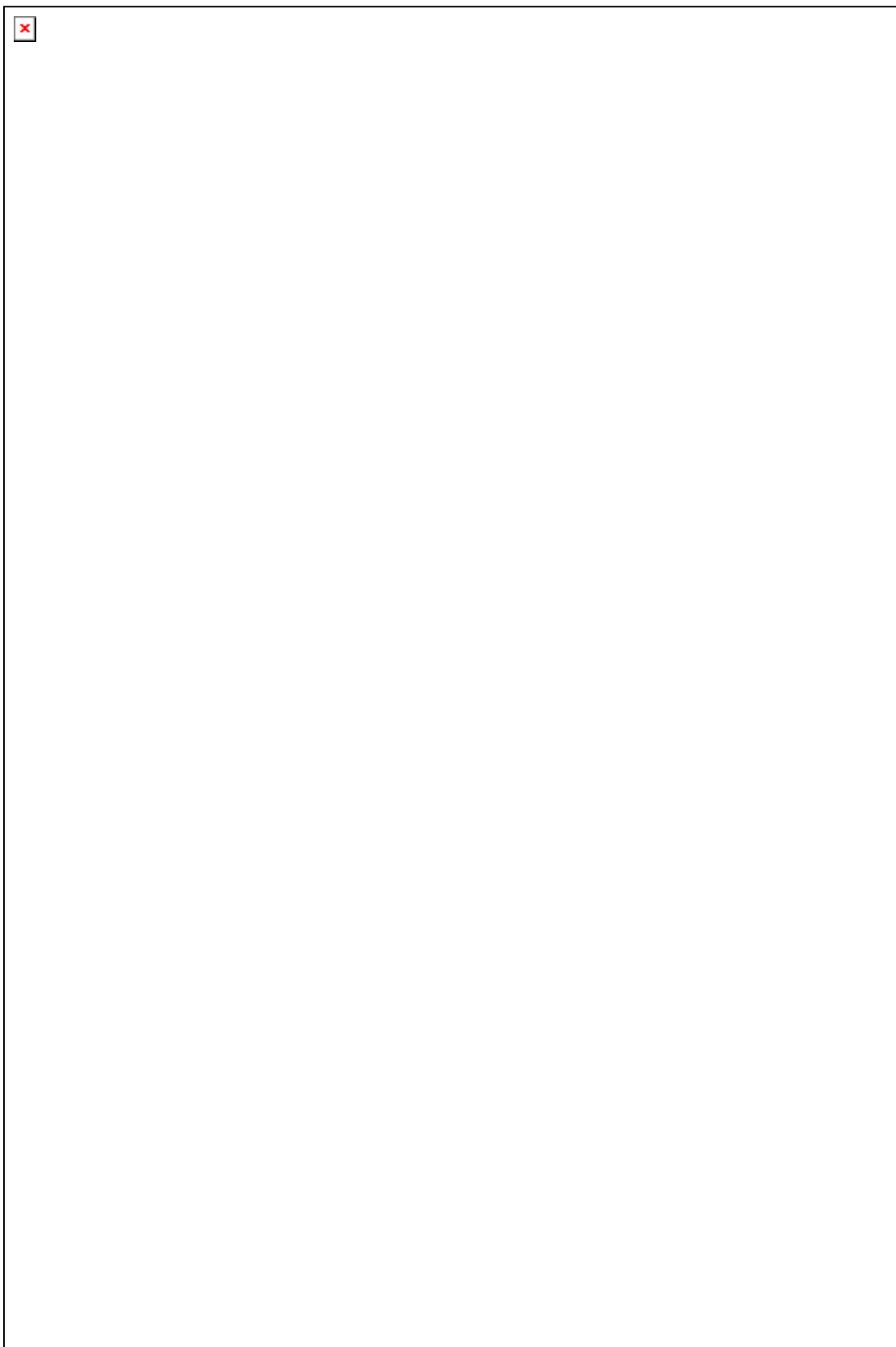
La presunción de la amenaza se ha contenido en la representación de la mirada, de ligero reojo, tratando de buscar su complicidad con la sugerencia de un inicio de acción, a través de la impresión de movimiento (que hemos evidenciado en el pelo y en la luz y en determinadas formas dinámicas). El procedimiento de esta pintura collage es similar a los anteriores. En este caso, el collage no ha sido producto de un proceso azaroso sino que existía una intención previa. Primeramente, se ha realizado un collage digital a partir de fragmentos de las imágenes que se muestran arriba. Posteriormente, la imagen ha sido impresa en una tela de 150x130 cm. La fase siguiente del proceso ha consistido en aplicar pintura sobre la tela, buscando la gestualidad mediante pinceladas ágiles y vigorosas. Se ha pretendido experimentar en la integración de pintura con otros materiales como ceras doradas, plateadas y de tonos cobrizos; diversos tipos de purpurina, cuentas etc. que exageraran el abigarramiento ornamental, buscando ilusiones ópticas de fantasía, a través del atractivo estético del brillo, color y lo matérico. Se ha experimentado también con otros materiales como gel acrílico con textura de piedra que proporcionara empastes voluminosos y que ha sido aplicado en la gorguera.

Al respecto de las variables icónicas y narrativas, se ha representado la figura dispuesta sobre el trono, de forma que pudiera provocar tensión entre su actitud serena y segura y simultáneamente se pudiera percibir cierta amenaza de caos en la representación dinámica del escenario. Podemos destacar el dinamismo y el color naranja brillante del pelo que persigue una interpenetración entre fuego y pelo. La cabeza y gorguera se han aumentado de tamaño, subrayando así su presencia. En la consecución del dinamismo ha intervenido también pintar con ceras, que permitían la arbitrariedad de trazos enérgicos. Se han destacado otros recursos especialmente significativos como la luz cálida y saturada de la puerta al fondo; la sugerencia de que la escalera se derrite a través del derramamiento de pintura líquida y dorada, y así también parecería derretirse la biblia que sujeta en su mano. Se ha inclinado el trono y el cuadro, que dirige su puntiaguda esquina hacia la figura, y se ha destacado la reiteración abigarrada de elementos retorcidos y punzantes de la pared con el fin de intensificar el efecto caótico, buscando la sugerencia de una amenaza latente. La figura muestra una expresión serena y autoritaria, de ligero perfil. Quedando su rostro sólo parcialmente oculto, transmite desconfianza y su mirada decidida de reojo enfatiza su seguridad altiva. La distorsión en el rostro con el desplazamiento de la nariz y boca se efectúan a modo de guiño a las interpretaciones deformadoras de Inocencio X realizadas por Francis Bacon.

Podríamos sintetizar el carácter siniestro de esta escena vinculado a la temática del poder femenino, a través del duelo de miradas que se plantea, que pretende involucrar al espectador, envolviéndolo después con la amenaza proveniente del movimiento abigarrado del pelo y la luz del fondo como promesa de un acontecimiento presuntamente revelador. Puede destacarse asimismo como recurso temático la feminización de un poder eclesiástico, exclusivamente masculino, a través de los rasgos físicos de la reina *Elisabeth*, de tez pálida y cabello anaranjado. Esta feminización plantea cierta intencionalidad crítica hacia la masculinización del poder y hacia la misoginia que subyace a la doctrina católica. Por último, la proyección del *alter ego* a través de una figura poderosa puede implicar el deseo inconsciente de gozar de dicho poder, de modo que, de alguna manera, cada una de estas figuras amenazadoras o amenazadas, víctimas y/o monstruosas, se proyectan a partir de una red más o menos inconsciente de deseos y temores ocultos, tratando de reivindicarse finalmente como sujeto de los mismos.

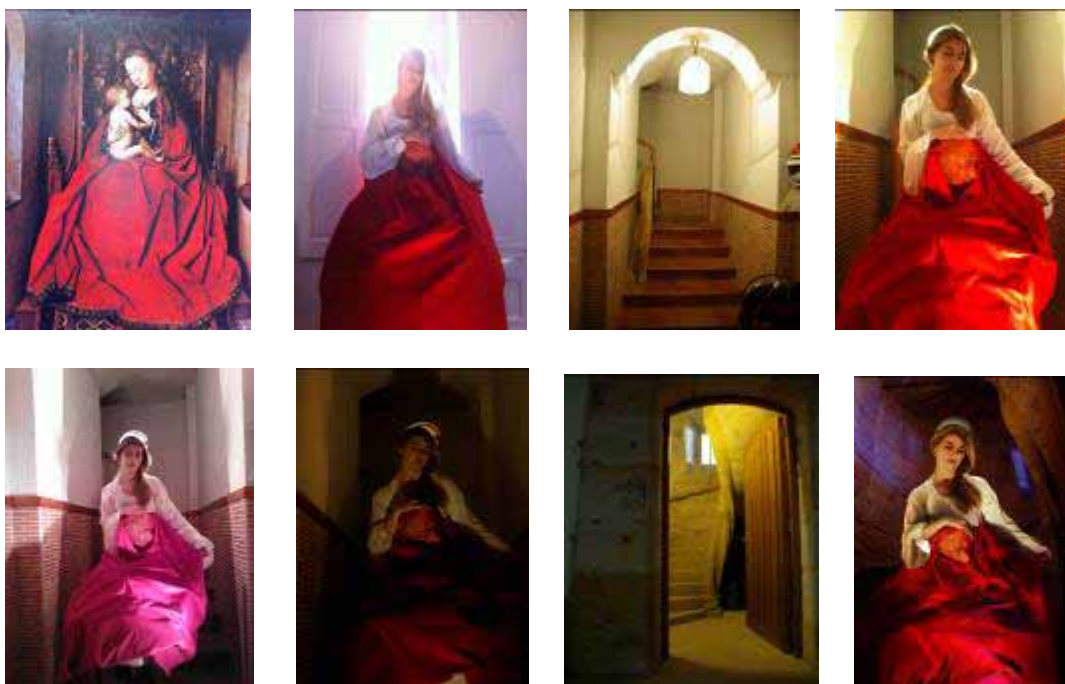
A continuación vamos a proceder a describir la serie 2, que tiene por título "Alter Ego" y que ha sido creada posteriormente, en el 2012 y 2013. Estos trabajos se caracterizan por una experimentación técnica, volcada en la interacción entre la fotografía, su postproducción digital (collage digital) y la pintura. Asimismo, realizamos en otros trabajos algunas pruebas experimentales en torno a la interacción de estas imágenes con objetos a modo de instalación. Al respecto de los temas que subyacen a las pinturas, podemos considerar que manifiestan unas inquietudes concretas, derivadas de aspectos y temáticas tratadas en el capítulo anterior de la tesis, y que describiremos separadamente a continuación:

SERIE 2: "Alter Ego". 2012-2013



Ntra Sra de la Purísima Concepción. Técnica mixta: pintura sobre impresión fotográfica en tela. 100 x 150 cm. 2013

En esta pintura se ha representado a una mujer con las características propias (indumentaria, postura etc.) de una Virgen o Madonna italiana, ataviada con un manto rojo intenso de ricas cualidades plásticas: con sus formas retorcidas abarca una gran superficie del cuadro convirtiéndose en el elemento más destacado de la escena. La intensidad del color se ha elegido por sus connotaciones vitalistas pero también por su asociación a contenidos violentos, “fogosos” o sexuales, como pudiera tratarse de la sangre menstrual o la gestación. Su vientre se ha abultado pretendiendo insinuar su futura concepción, de acuerdo con el título. Se ha representado sutilmente en dicho bulto el rostro de un hombre anciano y se ha decidido que la figura depositara una mirada maternal en dicho engendro. Se ha incluido una espada que empuña la figura en su mano izquierda. La cabeza y el puñal pretenden actuar como elementos simbólicos que pudieran hacer un guiño a los mitos de Judith y Holofernes, así como a Salomé y San Juan Bautista; en definitiva, a mitos de tradición hebrea que han tratado el tema del peligro de la seducción femenina. Hemos tratado de definir el personaje de acuerdo a una caracterización paradójica que permitiera ser asociada a la maternidad virginal y a una presumible perversidad. La sustitución del embarazo por un rostro anciano ha pretendido generar una nueva paradoja en torno a las ideas de nacimiento o muerte, dar vida o matar. No obstante, no tratamos de acotar una interpretación sino sólo manifestar las motivaciones relativas a la temática, y describir los principales rasgos icónicos y plásticos potencialmente significantes.



Primeras fotografías y ensayos: 1. La virgen de Van Eyck; 2. Primera fotografía caracterizada; 3. Primer escenario con escalera y arco; 4.-5.-6. Fotografías de ensayo del personaje, pruebas de luz; 7. Escenario de iglesia con escalera de caracol; 8. Imagen final.

En lo que al proceso de trabajo se refiere, puede observarse a continuación una serie de imágenes entresacadas de dicho proceso. La figura virginal con el manto rojo buscaba hacer un guiño a la virgen de Van Eyck, debido a la potencialidad sugestiva de las formas angulosas del manto y la expresividad del color rojo, que tratamos de que abarcara prácticamente toda la mitad inferior. La elección del rojo sobre la claridad se debe a una asociación entre dicho manto de Van Eyck y la escena diseñada por Stanley Kubrick en *El resplandor*, en la que una riada de sangre se precipita por el blanco pasillo (sin embargo, no pretendo que el espectador realice esa misma asociación). El proceso creativo consistió en caracterizarme y fotografiarme. Las fotografías han sido después trabajadas digitalmente, impresas y pintadas. Bajo estas líneas puede apreciarse algunas pruebas con variaciones en la luz, en el color, en el encuadre y en la mirada del personaje.

Después del ensayo fotográfico, dado que la luz y el fondo no eran los deseados, se ha optado por un espacio diferente y de mayor oscuridad. Una vez rechazados espacios de amplitud interiores y altares de iglesias, se ha determinado la elección de un interior concreto: una escalera de caracol que ha sido fotografiada en una iglesia y que ha sido elegida por su carácter atemporal y debido a su retorcimiento formal, que pudiera adquirir connotaciones psicológicas asociables a un ensimismamiento opresivo u autoenvolvente. Se ha querido destacar también la robustez de la pared de piedra en contraste con las estrechas ventanas. Lejos de la idea inicial de la siniestra claridad, la ambientación final es nocturna –con una luz tenue y azulada que penetra por la ventanita-. La luz incide en la figura desde dos perspectivas: una en contrapicado, y otra que nace de detrás de ella. La interacción entre el fondo y la figura ha sido realizada digitalmente, mediante el programa informático *Photoshop*. Se ha intensificado el color azul de la luz que provenía de las ventanas. Finalmente, la imagen ha sido transferida a una tela de un metro de anchura, y ha sido posteriormente pintada con óleo, buscando la expresividad de la pintura en los matices cromáticos y gestuales del manto, de la figura y de la globalidad de la escena.



The Princess. Composición digital sobre fotografía realizada por A. Tamayo. 82 x 60 cm. 2013

En esta imagen hemos querido tratar nuevamente el tema del poder ligado a la feminidad pero con unas características distintas a la anterior: en ésta la proyección del *alter ego* acaba tomando forma de aparente princesa, y de ahí el título. Esta caracterización altiva y poderosa, como se ha manifestado anteriormente, pudiera denotar un deseo oculto de poder. Como si se tratara de un espejo, se ha simulado un reflejo que pudiera proyectar cierta magnificencia, mediante una pose altiva y distante y una mirada de fuerza aristocrática que, personalmente, vinculo al carácter siniestro del mal de ojo. No obstante, buscamos evidenciar el artificio a través de diversos recursos que actuaran conformando el desvío o *alotopía* al límite de lo cómico o ridículo: uno de dichos datos es la disposición torcida y enmarañada de la peluca que deja entrever su artificiosidad. La atribución de elementos como la banda lateral rosa pastel y la corona de plástico (que pudieran ser asociados a los concursos de “miss”) han pretendido un contrapunto satírico ante la rotundidad de su fortaleza y la presumible perversidad que evoca su mirada.

Se ha ubicado la figura en un espacio ficticio. Se ha buscado que la ambientación -con la iluminación artificial azulada salpicada con formas geométricas- pudiera crear una atmósfera onírica y nocturna. El movimiento de dichas formas encendidas ha buscado dotar de cierto ritmo y musicalidad el fondo, tratando de dinamizar el hieratismo de la figura. Como elementos escénicos se han incluido únicamente un lejano piano y una cortina negra que funciona como umbral y pretende enmarcar la figura. Se ha rechazado el formato primero rectangular por uno ovalado, a fin de sugerir su retrato especular. Pensamos que mediante este formato, asociable a un retrato o espejo antiguo, podríamos atribuirle cierta atemporalidad, pudiendo ser sutilmente evocada la idea del espejo de los cuentos populares, especialmente vinculados a personajes femeninos: princesas y madrastras. Se ha buscado provocar un juego o desafío de miradas, entre el personaje, su hipotético reflejo y el espectador.



La fotografía original ha sido realizada por Araia Tamayo, y sobre ella hemos realizado después diversas variaciones a través de la citada herramienta *Photoshop*. Pueden observarse algunos de los cambios efectuados sobre la imagen original: en la segunda fotografía se establece una interacción entre un cuadro de una corrida de toros y la figura, de modo que la estética de la imagen se desviaba en un tono cómico y satírico. Después, se ha incluido un elemento umbral escénico (la cortina) que mediaba entre la figura y el público. A la postura extendida del brazo se le ha querido atribuir un elemento capaz de suscitar ambivalencia y se ha optado por la sinuosidad viscosa de las culebras que nuevamente deseáramos poder vincular a la Medusa. La vacuidad del fondo ha sido sustituida por la sugerencia de cierta profundidad, mediante la ambientación escénica. Posteriormente, se ha efectuado el citado cambio relativo al formato de la imagen, que además permitiera un mayor espacio de aire alrededor de la figura. Fueron probadas, asimismo, otras elecciones en torno al cromatismo de la imagen, pretendiendo sustituir la frialdad estéril del azul cyan por una mayor calidez a través de tonos rojizos, pero en la imagen final se retoma el cromatismo inicial debido a que adjetiva la serenidad fría de la mujer, su carácter impasible o falto de sensibilidad. Una vez concluido el procedimiento de elaboración final de la imagen, ésta fue impresa en soporte fotográfico.

Puede deducirse cierta actitud crítica ante la presión por la belleza, que ha sido especialmente significativa en la tradición popular y a lo largo de la historia, como mayor virtud y medio para alcanzar poder y autoridad. Por ello, el espejo pretende aludir a una idea de juez estético. Buscamos que la mujer pareciera exhibirse auto-complacida ante él, y su mirada pudiera parecer mirarse y mirarnos simultáneamente. Su caracterización ha pretendido subvertir y ridiculizar sutilmente ese ideal estético y social estereotipado. Por ello, se ha determinado la unión de su belleza intimidatoria con dos efectos opuestos: cómico y repulsivo. Este efecto se persigue a través de determinados desvíos en el personaje que se han conseguido mediante el maquillaje, como la asimetría de las cejas y ojos, y a través de la manipulación posterior en el ordenador, como la curvatura arrugada de la boca o la sinuosidad sensual pero repelente de las culebras que se emparejan con la melena revuelta, pudiendo ser asociable a la citada Medusa. Le atribuiríamos así cierta fortaleza paradójica susceptible de múltiples interpretaciones.



Yo-oY. Composición digital sobre fotografía realizada por A. Tamayo. 125 x 120 cm. 2013

Esta y las siguientes imágenes fueron resultado de la misma serie fotográfica que la anterior. El proceso ha sido el siguiente: yo posaba espontáneamente en un escenario azul (unos vestuarios de un albergue juvenil) y A. Tamayo tomaba las fotografías. El brillo de una de las paredes de la estancia producía un efecto de reflejo visualmente interesante que inmediatamente pudo remitir a la idea del doble o *alter ego* oculto. Han sido realizadas, después, diversas pruebas y cambios digitalmente. Entre dichos recursos, se ha evidenciado la diferencia en la expresión de ambas figuras y se ha introducido un fondo de otra imagen. Ésta se muestra bajo estas líneas, y deja ver una pared azul decorada con dibujos laberínticos. Después del retoque digital, de los ajustes de luz, color, textura, expresiones y ambientación, la imagen se ha impreso como fotografía.



Como se ha dicho, en la imagen puede apreciarse con relativa evidencia la alusión a la tipología del doble o *Doppelgänger*, pero mezclando dicho motivo con la tipología de la joven pícara conocida como “Lolita”, personaje mítico creado por Vladimir Nabokov. La expresión enfatiza por ello una sonrisa torcida, presuntamente pecaminosa. Sin embargo, se ha deformado el reflejo, elevando la ceja y la comisura del labio del mismo lado, a la vez que hemos alargado la nariz, pretendiendo definirla con una mayor malicia. Se ha optado por una composición que destacara por su simplicidad y simetría, incluso cromáticamente: se compone de tonalidades azules frías, claras (cyan) o más oscuras, contrastadas con tonalidades cálidas en la figura. Dicha simplicidad permite que puedan ser observados con mayor detenimiento los detalles de las expresiones y las texturas. La ambivalencia de las expresiones se ha buscado también en los recursos plásticos: como ejemplo, en el carácter

ambivalente de la maraña de pelo -que se pretende atractiva (para ella) y simultáneamente repulsiva- así como en el carácter envolvente de la textura visual del fondo que puede resultar fascinante e hipnótica y simultáneamente reiterativa, curva y amenazadora. Se han mantenido las tonalidades azuladas en el fondo y cálidas en la figura. Se ha partido de la idea de “Alicia a través del espejo” introduciendo así otros datos y recursos como el reflejo, la melena rubia y el fondo laberíntico que puede evocar la idea de “adentrarse en otro mundo”, pudiendo tratarse metafóricamente del “otro lado” del inconsciente o del yo: el Otro o *alter ego*.

En conjunto, se ha tratado de crear una imagen engañosamente atractiva, que contuviera tanto explícitamente (en la duplicación de la figura) e implícitamente (en otros datos plásticos) una doble lectura o ambivalencia susceptible de experimentarse con cierta hostilidad. Más que representar una acción clara, tratamos al contrario de plantear algunos interrogantes como los siguientes: ¿Qué impulsa a dicho personaje a ignorar su reflejo en el espejo para dirigirnos su mirada? ¿Qué intencionalidad subyace a dicho acto de apelarnos a través de dos expresiones que pueden llegar a parecer antagónicas? Tratamos de invitar al espectador a participar activamente en la escena: a penetrar en el cuadro como una ventana a la que tuviera acceso a través de la mirada, de modo que pudiera percibir e interpretar libremente estas incertidumbres.



Venus. Técnica mixta: pintura sobre fotografía realizada por A. Tamayo. 124 x 109 cm. 2013

Al respecto del proceso creativo de esta imagen, ésta forma parte de la misma sesión fotográfica, realizada por A. Tamayo, para la cual mi imagen fue transfigurada mediante peluca, maquillaje y vestido. En el proceso de actuar espontáneamente sin un guión establecido, una de las expresiones que adopté fue capturada en este instante, que se muestra a continuación:



Fotografía original realizada por A. Tamayo

Esta imagen inicial ha sido alterada digitalmente: primero se ha pretendido destacar un cromatismo artificial de alta saturación que pudiera subrayar la idea de enajenación o fantasía que nos había sugerido la expresión del personaje. Se ha destacado la planitud del espacio, otorgándole mayor importancia a la artificiosidad del azul cian, saturándolo y eludiendo representar ningún otro elemento. Se ha intensificado también la artificiosidad de la mujer, primero a través de su caracterización: con peluca, vestido azul brillante y exagerado maquillaje, y segundo, a través de la intensidad de la saturación que convierte la melena en un rubio extremadamente saturado, al igual que los colores del rostro que pretenden evocar una máscara exagerada de maquillaje. A través de estos recursos se persigue que la figura adquiera una estética estereotipada como una *Barbie* o *Venus actualizada* (¿hortera?). Consideramos que su postura es un dato especialmente significativo, ya que se ha posado extrañamente, con el pecho erguido y el vientre adelantado, con la mirada ascendente fija en el espectador, la barbilla escondida, una ceja elevada y las manos como muertas colgando sobre el torso. Pensamos que estos datos con los que se puede jugar en la propia representación, también son dibujados en la propia escenificación: el personaje representado es, primero, un modelo que “posa” para lo que ha de tener en cuenta las connotaciones que

implican sus movimientos y expresiones. Mediante el gesto inclinado de la cabeza, con la mirada en dirección ascendente, planteamos a través de la expresión diversos afectos: por un lado puede apreciarse un gesto de desafío a la vez que impotencia, irritación e indignación. Al haberse ubicado ligeramente por debajo de nuestra mirada puede percibirse como una mirada dirigida al espectador.

Creemos que hemos tratado de incidir en una hipérbole de mascarada social a través de la teatralidad expresiva del personaje (de actitud forzada y expresión de aparente enajenación) en conjunción con la intensidad del color. Destacamos como recurso desviado la postura de las manos, que cuelgan muertas. Mediante retoque digital se ha alargado el cuerpo de la figura de modo que mantuviera una asociación formal con la verticalidad que caracteriza a las estilizaciones idealizadas de ciertas representaciones femeninas, como por ejemplo las figuras de Boticelli, en especial su *Venus*. La direccionalidad descendente de los dedos y los mechones de pelo han pretendido acentuar cierto peso sobre ella, tratando de que se representase como un chorro líquido que se derramara sobre su cuerpo. Estos efectos han sido buscados a través de la pintura, tratando de enfatizar las formas blandas y buscando efectos líquidos y viscosos jugando con la textura, para que pudiera provocar efectos ambivalentes: de atracción y repulsa.

Esta *Venus*, o *Barbie*, no ha sido representada preocupada por el recato, sino que se ha definido en relación de ambigüedad entre opuestos: como ejemplo, entre un ideal estético y repulsivo por su exageración, que puede concebirse como sujeto que observa y a la vez como objeto contemplado, caracterizado como presunta víctima o agresora vengativa, susceptible de parecer temible o ridícula, etc. Estos no son sino ejemplos de diversas cualidades que entran en contradicción en este personaje, ya que hemos tratado de caracterizarlo en base a la citada ambigüedad. Narrativamente, ocupa un tiempo o momento vacuo, de incertidumbre. Se ha situado en un instante congelado, sobre un escenario indeterminado. El suspense se concentra en el enigma de la mirada, previa a una revelación que no se puede producir salvo en la percepción de los espectadores, puesto que no hace sino posar y a la vez observarnos.



Marujas s'avecinan. Técnica mixta: pintura sobre collage digital impreso en tela. 163 x 130 cm. 2013

En contraposición a la sensación de angustia que puede experimentarse cuando se es aislado y exhibido públicamente, en esta pintura se ha buscado la sensación opuesta de ser intimidado por un grupo: es decir, que el espectador pueda sentirse en cierta medida cohibido ante una agrupación de personajes, principalmente debido a sus miradas instigadoras. Hemos tratado de relacionarlas con la sensación siniestra asociada a la impresión de destino, de modo que dichas miradas se pudieran percibir como siniestras señales de un desenlace funesto, próximo a la impresión de ciertas manías persecutorias.

Si ya en imágenes anteriores se establecía un duelo de miradas entre el personaje y el espectador, esta vez se ha pretendido enfatizar esa lucha de poder a través de la mirada, mediante la multiplicación de personajes. Se ha creído apropiado para ello el estereotipo de las *marujas*, por las extendidas connotaciones de cotillas y conspiradoras -perversas, mironas, chismosas incluso asesinas- que a menudo se les ha atribuido. Es un motivo que ha tendido a caricaturizarse en el límite entre lo cómico y lo siniestro. La idea inicial era una composición colorista y carnavalesca, de texturas y estampados estridentes. No obstante, al final se ha rechazado la opción de caricaturizar exageradamente a las figuras buscando un límite de mayor sutileza entre lo lúdico y lo perverso. La composición final pretende hacer un guiño a los personajes de Tim Burton puesto que las *marujas* que aquí se presentan se inspiran en las vecinas de "Manos-tijeras". Las imágenes que se muestran fueron las que determinaron e inspiraron una estética concreta y colorista sobre la que trasladar las ideas previas de agrupación e intimidación. En la primera imagen un grupo de jóvenes disfrazados de *marujas*, con el abigarramiento de estampados y texturas, evoca cierto aspecto "cutre". A continuación, se muestra una escena de la película "Eduardo Manos-tijeras" en la que las vecinas del protagonista, cada una vestida de un color, divisan y chismorreean sobre algo que tiene lugar en la lejanía y que escapa a nuestra visión. El recurso de la indumentaria de colores se ha aplicado a nuestra composición, para definir los caracteres diferenciándolos por su indumentaria ligada a distintos colores. La última imagen incide en esa intimidación, aunque pretendiendo halagar al protagonista: las vecinas acosan a Eduardo con regalos y ofrendas.





Habiendo decidido en qué imágenes se iban a basar las *marujas*, se ha realizado una composición digital para la que, primero, se han escenificado los personajes a través del disfraz y de fotografías realizadas un día soleado. Cada personaje requería una indumentaria y una actitud concretas, inspiradas en las figuras de la película. La fotografía de la izquierda de la primera fila y la de la derecha de la segunda han sido realizadas por A. Tamayo en la sesión anteriormente citada. Las demás fueron tomadas en el exterior por otra persona. Cada personaje se ha representado de manera que pudiera poseer un carácter diferente, en cuyos roles se podrían identificar distintos estereotipos y facetas femeninas. Para que la sensación de intimidación aumentara, se ha organizado la puesta en escena conformando un semicírculo, pretendiendo envolver o acorralar al espectador. Para acentuar este efecto se ha recurrido a una perspectiva en ligero contrapicado, que atribuyera al grupo cierta posición de superioridad. Mediante los contrastes de color se ha tratado de evocar un escenario fantástico, verosímil y a la vez irreal, que pudiera sugerir un aire lúdico y en cierto grado, debido a las expresiones de los personajes, también ácido. Pensamos que tras dicha adjetivación ácida subyace una intención crítica hacia esta concepción negativa y estereotipada de las *marujas*. Se ha definido la actitud y el carácter de cada personaje con el siguiente esquema de carácter y vestuario:

La de la izquierda: pretendía ser desafiante, con un peinado fantástico que enfatizara su falta de complejos. Los atributos elegidos han sido una peluca pelirroja de rizos, un pañuelo azul de lunares, chaqueta roja y vestido azul. Buscando una ilusión de simetría, se ha tratado de emparejar este personaje con la figura del extremo opuesto, de manera que ambas son corpulentas y ostentan melena y vestuario rojizo o anaranjado.

La figura del centro-izquierda es el personaje estereotipado de la rubia “chula”, segura de sí misma, pícara, impertinente o burlona. El acto de fumar pretendería también evidenciar su descaro con cierta sensualidad. Se le ha atribuido, finalmente, una camiseta rosa escotada y un pantalón amarillo, a diferencia de la fotografía original.

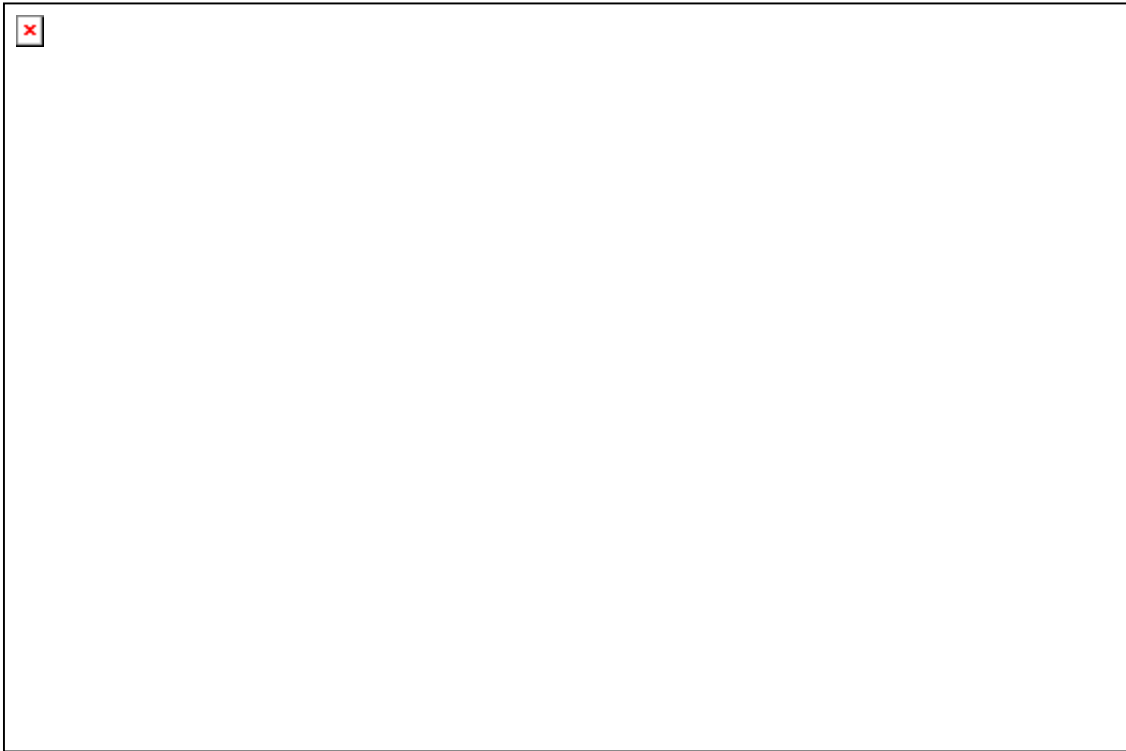
La figura del centro ostenta un vano intento de recato. Se ha buscado caracterizarla con una estética correcta que dejara entrever cierta intención de juzgar. Para ello se representa con un gesto de repulsa, ocultándose sutilmente con el brazo y llevándose a la nuca, pretendiendo transmitir vergüenza ajena. Viste en la fotografía un vestido de estampado floral que es finalmente sustituido por un azul pastel liso, manteniendo el dibujo sólo en un brazo, a fin de simplificar las formas de la indumentaria a favor de la disparidad cromática, aunque ordenada.

La figura situada en el centro-derecha pretende ser la más recatada, con una estética correcta que pudiera recordarnos a la de las esposas americanas de clase alta de los años 50. Se ha representado con un vestido tipo abrigo recto, verde y liso, pendientes clásicos y peluca negra ordenada que evidenciara su recato evitando que quedara ningún mechón de pelo fuera de sitio. Se ha dispuesto ocultándose la boca, para sugerir que camufla el cuchicheo que comparte con la figura anterior.

La última figura de la derecha se empareja con la de la esquina opuesta: se ha representado con un gesto que denota seguridad mediante una mirada inquisitiva, acompañada de un gesto amenazante y de la robustez de su cuerpo.

El hecho de que todas las figuras obedezcan a la misma persona (a mi autorretrato) puede entenderse como una manera de plantear la temática siniestra de los personajes-clones, pudiendo plantear también el desdoblamiento de diferentes caracteres, facetas o actitudes, en realidad, pertenecientes a una misma persona.

Tras la sesión de fotografías, han sido realizadas diversas pruebas de composición digital. Se ha tratado de aportar verosimilitud a la escena: que la ficción, a través de la cita a la película y el simulacro de la escena por medio de la transfiguración, pudiera finalmente tomar aspecto de falsa realidad. En otras palabras, dotar a la fantasía de una apariencia verosímil que aumentara la impresión de amenaza real y, en consecuencia, el efecto siniestro. Una vez conseguida digitalmente esa impresión de realidad artificiosa, la imagen ha sido impresa en una tela de 130x160 cm. Entonces, como en los trabajos anteriores, la necesidad de humanizar y dotar de expresividad pictórica a esa impresión de realidad se ha traducido en pintar la superficie de la imagen. De este modo, la imagen fotográfica dejaba ver zonas empastadas de pinturas al aproximar la vista. La expresividad gestual de la pintura ha contribuido a intensificar lo amenazante de la escena y la fortaleza de las figuras, enriqueciendo también el color y las texturas logradas digitalmente.



Susan. Fotografía realizada por A. Tamayo. 80 x 54 cm. 2013



¿*Susan*? Intervención digital sobre fotografía realizada por A. Tamayo. 80 x 54 cm. 2013

Estas dos fotografías conforman una serie debido a su similitud formal y estética (en la luz, el color, el encuadre, el personaje) y a su disparidad en lo que respecta a los contenidos narrativos. El escenario es el vestuario del albergue en el que, después de disfrazarme, interpretaba distintos roles y actitudes de forma espontánea mientras A. Tamayo realizaba las fotografías. La elección del espacio ha sido azarosa pero también determinante el atractivo estético de la luz de atardecer que entraba por las ventanas de cristal opaco, el predominio del azul y su carácter indeterminado e inconcreto: se trataba de un espacio que podía pertenecer a cualquier lugar. La intensidad del color próximo al cian, la amplitud, la repetición de elementos (puertas, ventanas, lavabos) y la carencia de objetos personales favorecían que se pudiera experimentar como un lugar impersonal pero a la vez con cierto carácter enigmático, debido a la calidez de la luz sobre las figuras, a la frialdad de los fondos y a su vacuidad.

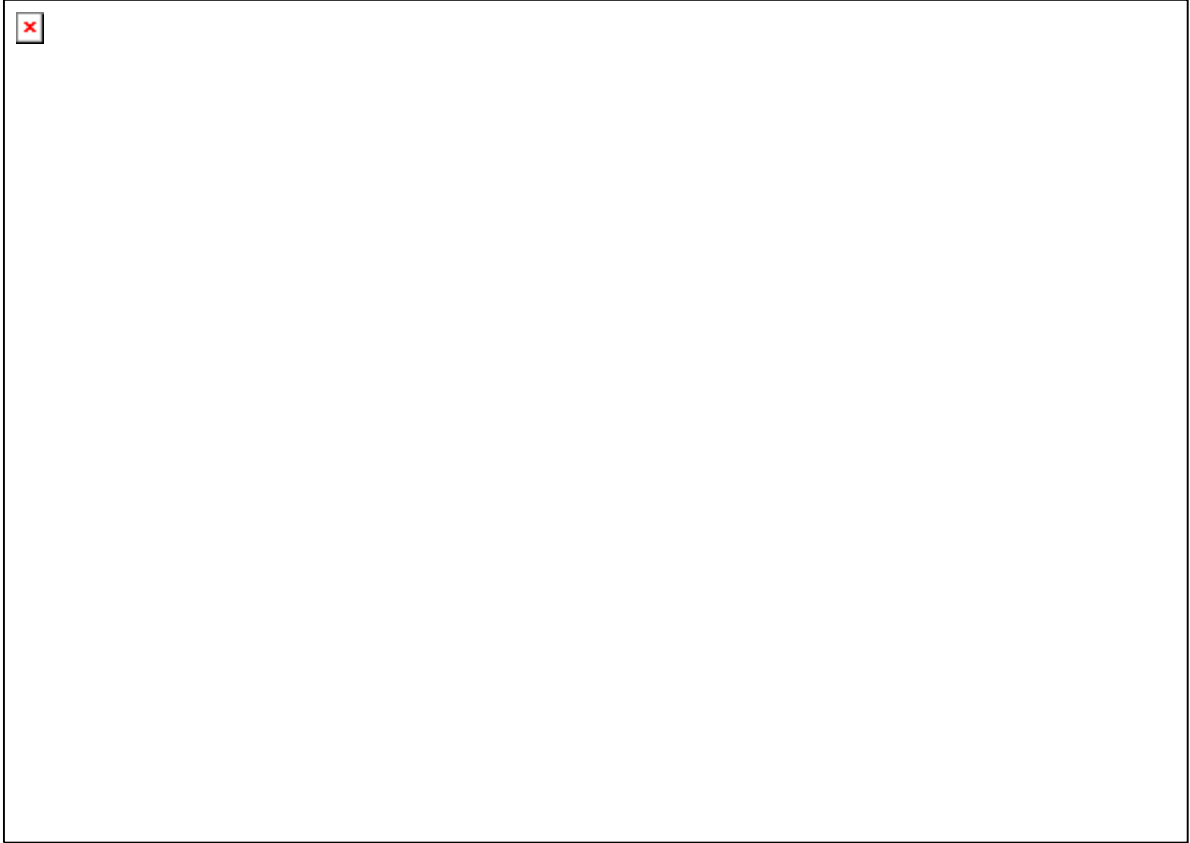
La interpretación y toma de las fotografías espontáneamente ha permitido que la cámara pudiera capturar instantáneas que, siendo estéticamente similares (por tratarse del mismo espacio, mismo personaje y misma indumentaria) tengan distintas cualidades o recursos significantes, determinados fundamentalmente por la expresión del personaje y el encuadre. Ambas fotografías han sido manipuladas digitalmente y después impresas en papel fotográfico. Podemos destacar como datos fundamentales en las dos imágenes, por un lado, el formato apaisado; la proximidad del personaje al objetivo de la cámara, el cromatismo del fondo azulado y frío con mayor contraste de color en la figura, de tonalidades más cálidas; la elección de una iluminación natural del atardecer y un empleo de claroscuro relativamente acusado. Se ha optado en ambas por composiciones dinámicas a través de la sugerencia de la acción de las figuras y debido a la disposición de las líneas del espacio que han buscado crear estructuras oblicuas o en "X". Como recursos que difieren significativamente en una y otra fotografía podemos señalar la actitud de los personajes, que describiremos separadamente.

En la primera imagen se ha pretendido destacar una composición dinámica, determinada por una línea oblicua que divide el espacio en dos partes. La oblicuidad de la línea y que parezca dirigirse tajantemente hacia el personaje constituye un recurso formal a través del que proyectar connotaciones agresivas, pudiendo percibirse como una amenaza que la figura parece ignorar. La línea se prolonga hasta su brazo, y continuaría por el vértice inferior derecho, pareciendo atravesarla. Ella dirige su mirada fuera de los límites de la imagen, en la zona o *espacio off* derecho, de donde proviene la luz que ilumina su rostro y cabello. No obstante, su cuerpo contradice esa dirección, pareciendo dirigirse previamente hacia el lado contrario. Este recurso nos ha permitido evidenciar la importancia de lo oculto, buscando crear incertidumbre. El suspense se concentra en las elecciones relativas a la postura y expresividad del personaje (acción y mirada) y en el encuadre. Se ha pretendido suscitar diversas incertidumbres como las siguientes: ¿qué la impulsa a mirar al lado opuesto al que se dirige?; ¿qué rol adoptamos nosotros situados tan próximos a ella?. Podemos destacar otros rasgos significantes como el brillo y las formas onduladas de la melena que han tratado de ensalzar el atractivo del cabello, y la expresión aparentemente asustadiza del rostro que le confiere

realismo y veracidad a la ficción narrativa. El peligro presuntamente acechante no es manifiesto sino sólo sugerido. Los reflejos de luz indeterminados del fondo insinúan la profundidad del espacio y la posibilidad de que haya más elementos narrativos que parezcan ignorarse. Esta imagen pretende hacer un guiño a las citadas escenas de películas de terror en las que una mujer víctima es perseguida por un agresor, que a veces coincide con el punto de vista de la cámara. La imagen remite así a las víctimas femeninas del cine, haciendo un claro guiño a la serie "Film Stills" de Cindy Sherman o Alex Prager, que hemos tenido oportunidad de exponer a lo largo de páginas anteriores en torno al concepto del *simulacro victimista*. La caracterización extraña en el maquillaje (con el grosor pintado de las cejas y los labios) ha pretendido crear un contrapunto de ambigüedad en torno a su rol, pudiendo sugerir su caricatura o satirización.

En contraposición a esta imagen, en la segunda se ha buscado un diálogo directo entre personaje y espectador a través de la mirada. La figura es retratada por una perspectiva en ligero contrapicado, pudiendo por ello enfatizar el efecto de agresividad y avance hacia la ubicación del espectador, de quien se encuentra muy próxima. Esa cercanía es susceptible de generar cierta inquietud, que se intensifica por la elección de una estructura compositiva en aspa, y por la caracterización del personaje: sus rasgos algo masculinos, su expresión de perversidad con las cejas elevadas y la textura agrietada del rostro. Además, se ha efectuado un recurso de ocultación del personaje mediante la luz, de modo que una parte del rostro permanece en penumbra, adquiriendo un carácter oscuro, sospechoso. Pueden señalarse otros datos significantes como el pelo despeinado, la textura rugosa del pañuelo rojo, o las extrañas pestañas que asoman en el ojo iluminado. Si en el ejemplo anterior la incertidumbre parecía concentrarse en ese espacio *off* que sólo intuimos a través de la actitud del personaje, en la segunda imagen hemos querido concentrar la fuente de la amenaza en la figura, de modo que permita situar al espectador en el lugar de objeto o presunta víctima.

Ambos personajes -el primero que se ha definido como asustadizo y perseguido, y el segundo potencialmente agresor- han sido parcialmente caricaturizados y, por tanto, se muestran el límite de lo siniestro y lo cómico o satírico. La pretensión de ambigüedad de sus roles ha perseguido condicionar los que adoptaríamos como espectadores-testigos. En la primera, la ambivalencia se experimentaría paralelamente a la incertidumbre por desconocer el foco de esa amenaza sensible. Asimismo la distancia de la ficción desactivaría parcialmente la violencia presentida motivando una reacción ambivalente y, en cierto grado, placentera. En la segunda, la ambivalencia trataría de concentrarse en la posición de aparente inferioridad de los espectadores mediante el encuadre. Se ha buscado vincular la agresividad extraña del personaje y la posición inferior del espectador con cierto deseo sádico. La proyección de ambos personajes como *alter egos* antagónicos pretende cuestionar los límites entre desear y temer ser objeto y sujeto de una amenaza.



Jugad, malditas. Técnica mixta. 130 x 100 cm. 2013

La siguiente imagen ha sido creada digitalmente, a través de un collage que ha tenido como punto de partida el fotograma del film "Carrie" (Brian de Palma, 1976) que se muestra a continuación. Con el camisón azul, aparece *Carrie* llevándose las manos a la cabeza. Tras ella, y escondida detrás de la puerta, se detiene a la espera su madre, ataviada con un camisón claro y anticuado. La imagen ha sido escogida por su simplicidad compositiva que, no obstante, permite plantear una notable incertidumbre narrativa. Hemos tratado de estudiar cómo interviene la luz y la penumbra, el encuadre y la disposición de los personajes y sus expresiones en la sugestión de la incertidumbre, realizando diversas modificaciones y pruebas digitales, previas a la ejecución del cuadro.



En la versión final propuesta, se ha pretendido enfatizar la composición en "V" invertida, de modo que se intensificara la sensación de perspectiva en contrapicado, ubicándonos por debajo de ellas. Estas inclinaciones, tanto en los cuerpos de las figuras como en la puerta misma, favorecerían el desequilibrio y la tensión narrativa. Puede observarse lo angosto del espacio que limita en su parte superior casi con las cabezas de los personajes. Se ha tratado de intensificar así la relación entre ambas figuras a la vez que se ha ubicado la posición de toma de imagen, es decir, donde se ubicaría la mirada de los espectadores, muy próxima a ellas, buscando hacerle sentir dentro del espacio, a una muy corta distancia respecto a ellas. Hemos realizado cambios relativos al color, saturándolo hasta que pareciera artificial de modo que pudiera configurarse cierta ambigüedad entre una apariencia de realidad y de ensoñación u oscura fantasía.

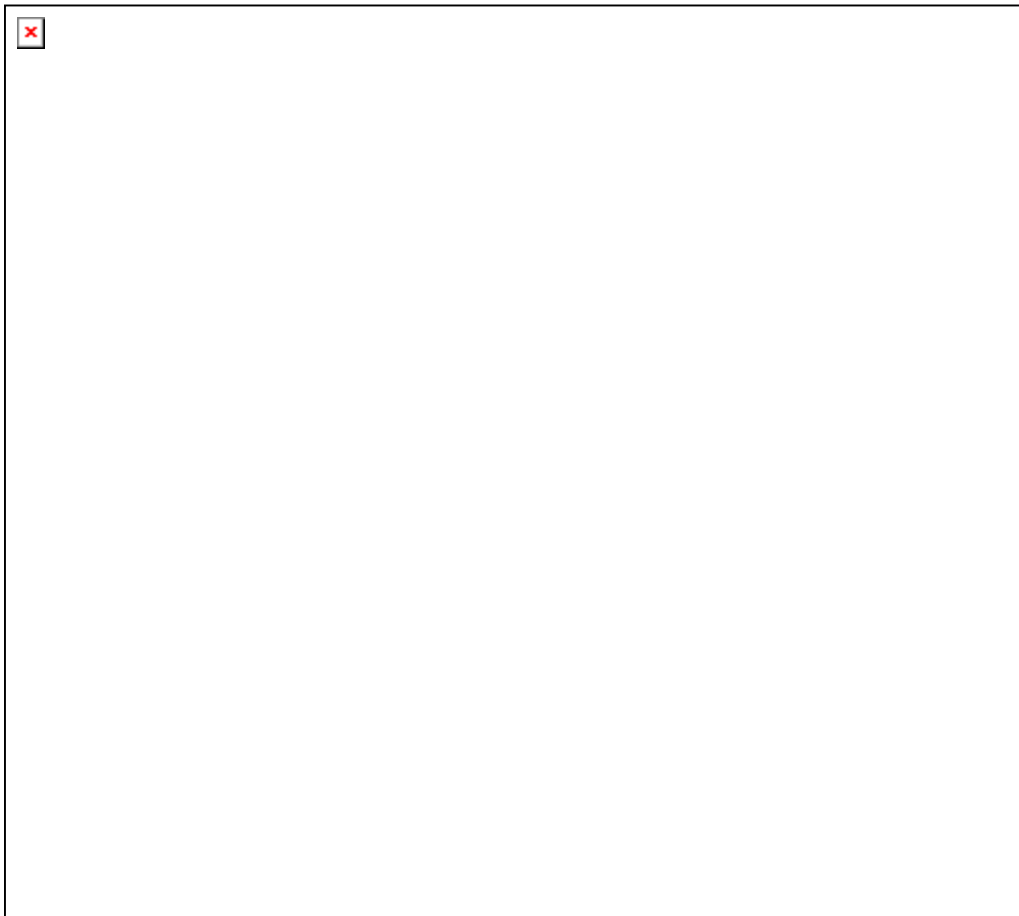
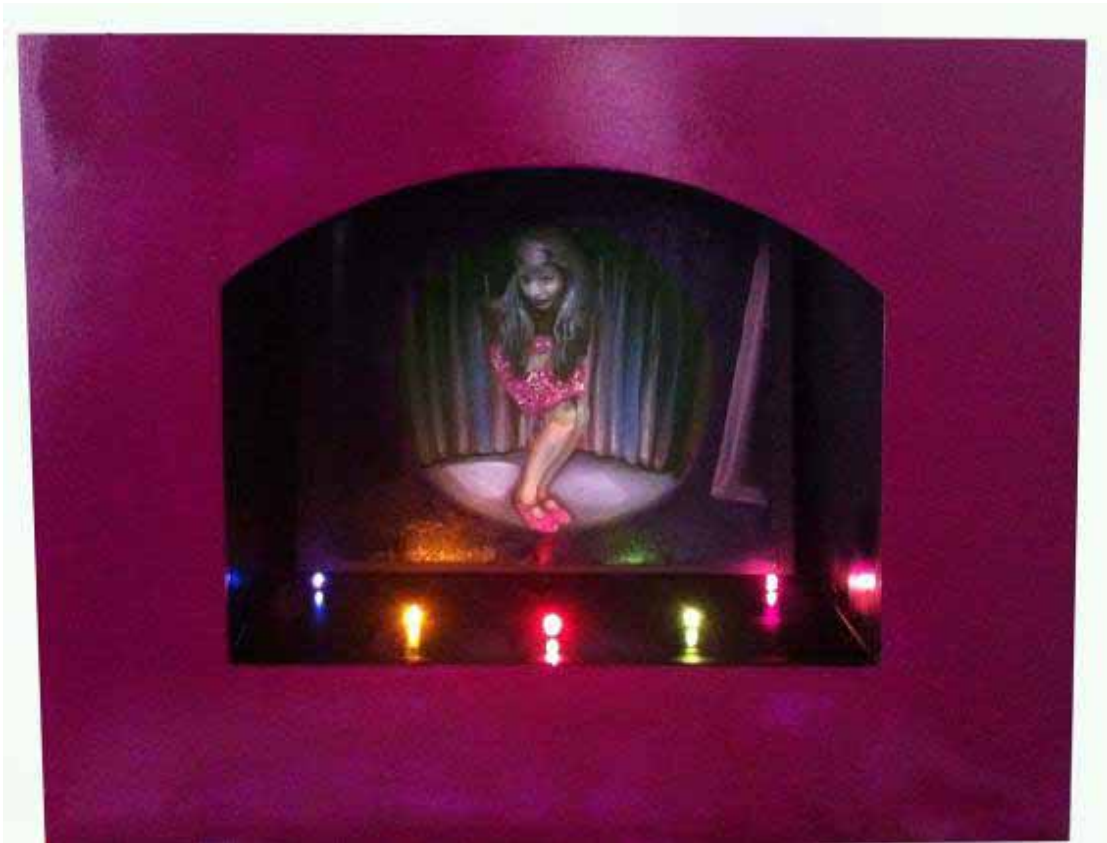
La imagen ha sido transferida a una escala mayor para que las figuras adquirieran proporciones casi humanas y conferirle verosimilitud a la escena. Después, se ha querido incidir en las cualidades texturales a través de la pintura, mezclándola en algunas partes como en el vestido con purpurina, buscando crear efectos ambivalentes entre atracción y repulsión: lo atractivo y

a la vez *kitsch* del brillo y lo repulsivo de ciertas texturas viscosas o peludas, jugando finalmente con los efectos de luz y penumbra.

Al respecto del contenido narrativo, a diferencia de los roles en principio diferenciados de *agresora* y *víctima* de la película (a pesar de que al final la cándida Carrie se convierte en una asesina vengativa), se ha pretendido una mayor ambigüedad en la relación entre los nuevos personajes. Ésta se ha determinado especialmente por sus caracterizaciones y actitudes: se ha buscado que la figura semioculta tras la puerta deje ver una expresión algo asustadiza y a la vez, se ha elevado ligeramente una ceja y se ha inclinado sutilmente la boca de modo que no se resuelva claramente la intencionalidad de su ocultación. Se ha representado al personaje de vestido azul de acuerdo al mismo principio de ambigüedad, proyectando diversas incertidumbres como si conoce o no la presencia de la figura tras la puerta, si nos mira a nosotros o con qué intención ha rebasado dicho umbral. Para no determinar con claridad estas cuestiones se ha oscurecido la zona de la mirada, evitando revelar su expresión. Las características de su indumentaria, con el vestido brillante y el sombrero sugieren cierta fantasía.

Por otro lado, se ha mantenido el elemento tipo gancho colgado en la puerta que aparecía en la fotografía de la película, considerando que adquiere connotaciones violentas y que une visualmente ambas figuras. Se ha experimentado también con las cualidades texturales y afectivas del pelo: ambas figuras se han representado sosteniendo o protegiéndose con una masa informe de pelo que ha buscado evidenciar su carácter ambivalente. Asimismo, se ha recurrido a descontextualizar esas matas de pelo, pretendiendo sembrar cierta incertidumbre. Por ejemplo, podría cuestionarse a qué corresponde la maraña de pelo que sostiene el personaje de la derecha, coincidente con la ubicación de la pelvis. Esta asociación con vello púbico puede parecer clara y aportar un toque sarcástico. Se han buscado otros contrastes entre texturas lisas y menos saturadas con otras brillantes como en la indumentaria estridente del vestido azul, que contrasta con la ropa de cama y con la sobriedad de la estancia como si se tratara de un desvío fantástico. Mediante la intrusión de esos destellos y la iluminación focalizada y cálida se ha tratado de ambientar la atmósfera como si se tratara de una escenografía onírica o una escena soñada, en el limbo entre realidad y ficción.

Se ha tratado de que la relación entre los personajes se defina por su ambigüedad, buscando generar incertidumbre en torno a su presunto antagonismo o complicidad. Se ha relacionado los personajes con la idea del desdoblamiento, de modo que ambos puedan funcionar (de forma abierta) como partes integrantes de una entidad, de forma análoga a la idea que hemos defendido en torno a la relación de promiscuidad entre el *Ello* y el *Súperyo*. Trataríamos de invitar a los espectadores a entrar en la escena para inducirle a desentrañar una pugna afectiva ambivalente, a través de la incertidumbre acerca de lo que ha ocurrido y de lo que va a ocurrir.



exit. Objeto-instalación. 2013.

No

A diferencia de las anteriores, estas imágenes muestran una creación tridimensional: un teatrillo que incluye en su interior una pintura, donde aparece representado un personaje femenino que adopta una extraña actitud, encogida y con las piernas juntas, que sugiere que está expuesta forzosamente a la mirada del público.

El proceso creativo ha consistido, primero, en un collage digital, donde han sido fusionados fragmentos de distintas imágenes. La idea de la figura aislada en el escenario ha surgido en gran medida influenciada por la escena de "Eraserhead" (*Cabeza Borradora*) dirigida por David Lynch, donde la mujer interpreta una canción sola sobre un escenario invadido por la penumbra. Ella aparece iluminada a través de una luz focalizada, destacándose sobre la oscuridad. Habiendo realizado el collage digital, la siguiente fase ha consistido en la creación de una pintura-objeto construida con un tablero aglomerado, dándole forma de teatrillo. Se ha recurrido a instalar un sistema de iluminación mediante bombillas para maquetas. Sobre el suelo, las bombillas de colores han pretendido crear el efecto de luz artificial. Se ha pintado cada una de ellas de un color mediante pintura especial para vidrio, de modo que se proyectara cierto efecto fantástico e infantil, próximo a la ambientación de ferias y barracas.

La imagen que contiene el escenario ha sido representada desde un punto de vista en picado que sitúa al personaje en una situación de aparente inferioridad, contradiciendo la habitual ubicación más alta de un escenario frente a las butacas de los espectadores. El escenario es oscuro y vacío y se ha destacado la presencia del personaje enmarcándolo sobre la penumbra. Se le ha querido aportar cierto aspecto infantilizado que se debe a la desproporción de la cabeza, sobredimensionada en relación al cuerpo. Adquiere cierta apariencia de muñeca estereotipada a través de recursos relativos a la indumentaria: una melena exageradamente rubia y un vestido rosa, corto y brillante. Se ha dispuesto como si tratara de ocultarse, aunque sin éxito y se ha incluido una mancha incierta entre sus piernas. Su expresión ha pretendido denotar cierta preocupación. A través de la representación del espacio, y a través de la interacción del personaje con dicho espacio, se ha querido trasladar ciertas sensaciones (inseguridad, vergüenza, humillación, paranoia etc.) y se ha tratado de buscar una relación confusa entre realidad y fantasía, mediante elementos brillantes, luces y colores que pudieran asociarse a una sensación de artificiosidad, o a una ensoñación angustiosa: un "show" o espectáculo quizá fantaseado. La recurrencia a recursos como la infantilización del personaje, o la dimensión pequeña del objeto (a modo de juguete) han pretendido caricaturizar sutilmente la situación. No se trataría de la expresión real de una experiencia de humillación sino de una caricatura ambigua de ésta que pudiera provocar afectos contradictorios: empatía hacia el personaje o cierta satisfacción ante su situación de psicológica "desnudez". Los personajes representados tradicionalmente en las pinturas se caracterizan por ser objetos de la mirada espectadora pero, en algunas ocasiones, parecen ignorar su presencia. Esta imagen, por el contrario, ha querido evidenciar esa implicación del espectador en la escena a través de la mirada, tratando de exaltar las sensaciones que esa exhibición ante el público provoca en el personaje o, podría decirse, *alter ego* humillado.



¿. Instalación. 2013

En esta imagen, opuestamente a la figura anterior, hemos querido destacar el carácter instigador del personaje: la sensación de sentirnos vigilados, amenazados e intimidados por su mirada y además de aproximarse –agachada- hacia nuestra mirada (la de los espectadores). En este punto puede apreciarse una relación directa entre esta imagen y la anterior pintura de “marujas”, en el tema de la intimidación. En el cuadro de grupo ese efecto se ha logrado, en parte, debido a una perspectiva relativamente pronunciada que sugiere cierta profundidad, y a la distribución de los personajes, dispuestos en un semicírculo. Aquí ese carácter intimidatorio se ha debido a su postura agachada y al interés de su mirada escrutadora. Si las “marujas” de alguna manera lo acorralan, este personaje observa al espectador antes que él, ocupando, además, todo su espacio de visión, de modo que pretende insinuarse nuevamente también cierto acorralamiento.

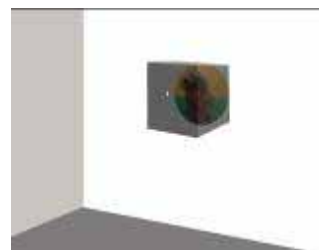
Entre los recursos generadores de extrañeza, podemos destacar, además de la mirada, el maquillaje previo a la foto -que alarga y afila la nariz-, el pelo enmarañado, la boca apretada y la ocultación de los brazos. A través de estos datos se ha adjetivado negativamente el carácter del personaje. Podemos destacar cómo el fondo se divide horizontalmente en dos planos de color amarillo y verde. La pintura del pasillo obedece a esa misma distribución bicolor que puede pertenecer a un lugar inconcreto pero familiar: un portal, un garaje, un pasillo de una vivienda etc.



Fotografía original



Marco circular



Maqueta del objeto-caja

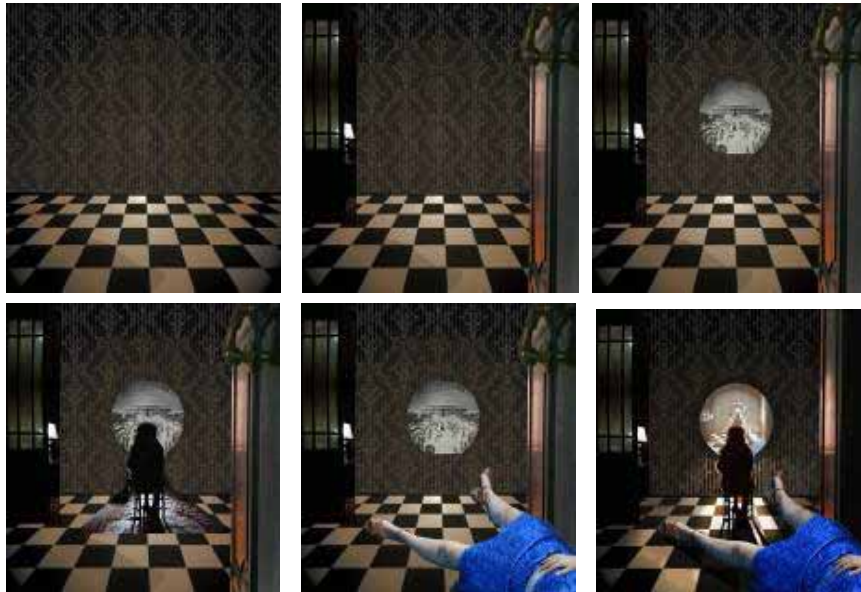
La imagen ha sido tomada por A. Tamayo en la sesión fotográfica a la que pertenecen algunas de las imágenes anteriores, siendo después manipulada digitalmente, efectuando diversos cambios. Uno de los recursos más destacados ha sido la elección del marco circular, que aísla al personaje, enfoca el contacto visual entre él y el espectador, buscando un efecto similar al de una mirilla. El paso siguiente ha sido construir una caja de la misma madera aglomerada, pintándola de negro, e instalando una mirilla en su pared frontal. La imagen se ha situado después en la pared trasera, en el interior de la caja. De este modo, si el espectador aproxima el ojo a la mirilla, observaría esta imagen frontalmente, convirtiéndose él en el objeto de la mirada curiosa de otro extraño personaje. Se ha buscado producir, en consecuencia, cierto efecto de desafío a través de las miradas. Se puede presuponer que la interacción de los espectadores con el objeto a través de la mirilla implica cierta motivación curiosa por mirar a

través de ella, ver lo que se esconde, y un efecto sorpresivo e inesperado al ser intimidados por una mirada –la del extraño personaje- que nos espiaba con anterioridad a nuestro impulso *voyeurista*. Por otra parte, la altura de la caja se ha elegido de tal modo que nos obligue a agacharnos ligeramente, de modo que al mirar adoptemos (los espectadores) una postura similar a la del personaje. Esta simetría pretende evocar también un concepto de la imagen como espejo, concibiéndolo como un objeto “mágico” que nos devuelve nuestra propia imagen –la de un alter ego- en esa actitud mirona y pretendidamente perversa, a modo de siniestro reflejo psíquico.

El carácter instigador y amenazante de esta figura se opondría a la figura anterior. Una y otra podrían ser anverso y reverso: la primera se expone forzadamente y descubierta por una luz que la enmarca en un espacio amplio en penumbra, la segunda nos intimida a través de un espacio minúsculo y una distancia corta: una mirilla. No obstante, aquí somos sorprendidos por una figura que nos observa detenidamente, pero lo hace cuando nos ha descubierto mirando por la mirilla. Luego, de alguna forma, se ha buscado encarnar una siniestra sorpresa tras habernos dejado llevar por la curiosidad morbosa y *voyeurista*, o, de acuerdo con el término empleado por Laura Mulvey, nuestro impulso o placer *escoptofílico*. Asimismo, parece evidente el interés por destacar cierto deseo oculto de exhibición (¿masoquista?) – especialmente en relación al teatrillo-, que se concentraría en el *desear y temer* ser mirados, y que se repetiría también en este segundo, ya que también seríamos sorprendidos (como espectadores) por esa figura que está decidida a escudriñarnos con su peligrosa mirada, por lo que seríamos también objetos de la misma.



Composición digital. 2013



El siguiente collage digital ha sido creado pretendiendo ser expuesto con la idea de una imagen contenida en una caja, que pudiera ser divisada a través de una mirilla. En este caso, debido a la composición, se produciría una repetición en profundidad, de forma que el espectador aproximaría su ojo a la mirilla para contemplar esta escena en la que nuevamente, el personaje situado de espaldas se enfrentaría a una nueva apertura por la que se divisaría la misma escena, y así sucesivamente. Se trataría de un efecto asociable al de las muñecas rusas. Sobre estas líneas se muestra las fases del proceso creativo. La imagen de la mujer que yace sobre el suelo con las piernas abiertas podría hacer un guiño a la obra de Duchamp *Étant donnés*. Por otro lado, se ha partido de cierta asociación entre la mujer y el orificio que ilumina la estancia como un astro lunar, pudiendo recordar a la relación simbólica de la mujer con la luna a través de los menstruos (pero no pretendemos que esta asociación de ideas surja en el espectador, la citamos como mero dato integrado en el origen conceptual de la obra). En esa relación misteriosa que no se resuelve, la figura que nos da la espalda se ha situado como principal elemento enigmático pudiendo provocar algunas cuestiones como qué papel jugaría al volverse, o cómo se relaciona con la mujer. Se evidencia su papel de espectadora ante la escena del fondo y su falta de interés ante la marcada presencia del cuerpo yacente en primer plano, lo cual deseamos que pudiera replantear si los observadores de esta ficción permanecen también ignorantes de lo que sucede a sus espaldas.



"Sin título I". Fotografía digital. 2013.

Esta composición, carente de título, ha sido tomada en una peluquería. En las próximas fotografías puede apreciarse la fotografía original sobre la que se ha trabajado después digitalmente. Junto a la misma, se muestran dos fases del proceso creativo. En cada una de ellas se han probado distintos recursos de iluminación y de composición. Entre los primeros pasos realizados se ha sustituido el formato horizontal inicial por uno vertical que enmarcara la relación de verticalidad que se establece entre las dos figuras. Se ha tratado de acentuar la perspectiva mediante *Photoshop*. En el mismo proceso, se han eliminado detalles anecdóticos como los cuadros y se han oscurecido las dos paredes laterales. A través de la deformación de la perspectiva, se ha pretendido acercar la figura sentada, alejar la figura en pie y buscar una composición triangular. Esta elección ha tenido como propósito ubicarnos por debajo de la figura sentada, en una posición notablemente inferior a ambos personajes.



Fotografía original

En la imagen final se ha suprimido la pared del techo que limitaba con el margen superior. De este modo, el espacio queda abierto en su parte superior. Se ha tratado también de simplificar la escena para que la composición formal, el color y la caracterización de los personajes, cobrara toda la atención visual. Como ejemplo, se ha buscado un cromatismo en el que destacara el contraste cromático del violeta azulado con su complementario amarillo en la camisa de la figura. Se ha convertido el fondo en una superficie plana dividida en tres partes, los dos ángulos laterales, simétricos y oscurecidos. Esta simplificación ha pretendido evocar un efecto más pictórico que fotográfico. Se ha destacado asimismo la simetría de la totalidad de la imagen que pudiera indirectamente sugerir la idea del desdoblamiento, pudiendo verse enfatizada por el antagonismo perceptible en la vertical entre la figura superior e inferior. La simetría se ha concebido también como recurso que pudiera aportar cierto carácter artificioso, ordenado y reiterativo. Cabe subrayar, en este sentido, el emparejamiento formal entre las rodillas del primer plano y el reposacabezas.

Al respecto de los datos icónicos significantes, puede señalarse la caracterización de los personajes y sus actitudes. Se ha recurrido a una caracterización e indumentaria colorista de estética similar a la que mostraban las “marujas”, que pudiera recordarnos a los años 50 y 60 americanos. El escenario de peluquería se podría identificar únicamente por el elemento “lavabo”, evitando concretarlo para sugerir un espacio *imaginario*: una idea de peluquería que pudiera ser todas y ninguna concreta. A través del lavabo interactúa la figura en pie con la que se sienta serenamente dejando sus monstruosas manos colgar ante los apoyabrazos. Se ha buscado nuevamente una relación de ambigüedad en los roles de los personajes: si la figura en pie parece primeramente ostentar un poder de acción frente a la figura sentada, el carácter monstruoso de la segunda -determinado en gran medida por su dimensión y sus manos- pretendería poner en cuestionamiento esta diferenciación de roles. En nuestra ubicación, desplazada al suelo, podríamos presentir (como espectadores) la presencia de la pareja como una amenaza inquietante y presuntamente cómplice. Se ha tratado de no definir claramente la relación entre los personajes y de provocar cierta incertidumbre por la omisión de datos que permitan imaginar un desenlace concreto. Pensamos, por último, que podría reconocerse en el escenario de la peluquería una temática relacionada con la belleza, de modo que la violencia latente pudiera relacionarse con estepreciado “bien” y con los peligros y males acechantes que pudiera acarrear la aspiración al mismo en un entorno femenino de competitividad. Podríamos concretar el tema o idea inicial que ha motivado la creación de esta imagen como “Alcanzar la belleza por medio del asesinato”, que consideraríamos como *leitmotiv* de punto de partida, pero que no pretende agotar otras posibles interpretaciones, sino que deja el enunciado abierto a las mismas.



“Sin título II” Fotografía digital. 2013.

En esta fotografía de formato horizontal presentamos una agrupación de figuras en pie, cuyos rostros quedan suprimidos al haberlos cortado por el margen superior del rectángulo. Ante ellas, se ha destacado una figura centrada, enmarcada por la oscuridad de los laterales de la imagen, cuyo rostro ocupa el centro de atención de la imagen. La fotografía tiene escasa nitidez y colores apagados, en parte debido a que se ha capturado una imagen especular. En primer plano se ha incluido un elemento indeterminado que aparece como mancha difusa. El lateral izquierdo muestra un fragmento de pared que pretende evidenciar que el resto de la imagen se trata de un espejo. Podríamos considerar la idea de un *alter ego* que se concentra en la figura central y que podría encarnar un doble especular. Su indumentaria es idéntica a la que vestía la figura que se alzaba en pie en la imagen anterior. A pesar de su aspecto igual, las actitudes de aquella y ésta son diferentes. En ésta no se ha captado ninguna acción salvo un encuentro aparentemente sorprendente con el reflejo del espejo que revela una expresión de desconcierto, con la mirada enigmática y la boca entreabierta. No se percibe tampoco ninguna acción a través de los brazos, que o no se representan o aparecen en movimiento, como en la figura situada a la izquierda. Se ha destacado el contraste de texturas (de lunares) y colores dispares en la indumentaria de estas figuras sobre las que se recorta la melena rojiza y enmarañada del personaje, que contrasta asimismo con el azul de la indumentaria.

Podemos destacar como rasgo fundamental de esta fotografía la pretensión de cierta incertidumbre narrativa a través de la ocultación de acciones previas y posteriores a este momento congelado. (¿A qué se debe esa extraña expresión? ¿Qué relaciona a la figura principal con la agrupación tras ella?). Podría percibirse que las figuras que rodean a la protagonista de la imagen adquieren connotaciones negativas debido a la omisión de sus rostros, que implicarían un carácter oculto y, por ello, oscuro o sospechoso. La inquietud que pueda suscitar la imagen viene determinada por las incertidumbres que plantea. No obstante, la caricaturización en la indumentaria (que evidencia el disfraz) y la teatralidad de la expresión pretende insinuar cierta ambigüedad en torno a la veracidad del “drama” (o el contenido siniestro), pudiendo interpretarse con cierto tono burlón o satírico.



“Sin título III”. Fotografía digital. 2013.

Esta imagen procede del mismo escenario de la peluquería. En este caso, no se ha representado la zona de los lavabos sino la de los secadores fijos. Se ha recurrido a una perspectiva frontal y a una composición relativamente simétrica, incluyendo dos figuras sentadas en dos butacas, bajo los anticuados secadores. En primer plano (en el espacio real) se ha incluido una alfombra de textura de cebra -sobre la que reposan algunas revistas- que se arremolina en distintas zonas. Al fondo, en la pared, se ha atribuido digitalmente un amarillo saturado a la franja horizontal que divide el espacio en dos mitades, superior e inferior. Ésta está compuesta por diminutos dibujos ornamentales, reiterados seguidamente, cuya forma se asemeja al respaldo de las butacas. Hemos buscado destacar el doble emparejamiento cromático y formal que se produce entre los secadores -azules y de formas curvas- con los asientos, también azules y curvos. Creemos haber conseguido así una relación de semejanza formal que relaciona cada elemento con el de su lado y con el de abajo y arriba. Pensamos que la reiteración, la duplicidad o la copia, son susceptibles de asociarse con la temática siniestra de los clones, las gemelas, y con el carácter artificioso de lo simétrico y repetido.

Se ha provocado también un desvío concerniente a la actitud de los personajes que, lejos de representarse frontalmente como el resto de la imagen, parecen caer como inertes dejando colgar sus brazos. Puede señalarse un nuevo emparejamiento, en este caso semántico, entre el acto de “proyectar el aire hacia abajo” del secador y la aparente caída de las figuras. Asimismo, se ha buscado otro desvío relativo a su caracterización, ya que aparecen levemente extrañadas: la de la izquierda ostenta una calva falsa poblada por separados mechones de pelo, y la de la derecha aparece plagada de papeles de plata. Con la postura agachada, sus caracterizaciones singulares en el pelo sustituyen su identidad individual.

Se ha querido resaltar otro elemento que pudiera resultar inquietante, entre otros motivos, por perturbar la simetría predominante: se trata de una ventana circular tipo ojo de buey, situada en el centro de la parte superior, próxima al secador de la izquierda, que deja ver el fondo oscuro y que podría relacionarse con ese extraño acontecimiento que parece haberse capturado en la imagen, en el límite de lo siniestro y lo absurdo. Pensamos que ese límite se ha podido deber especialmente a la teatralidad de la escena y a su exagerada artificiosidad (en la indumentaria y en el atrezzo).

SERIE 3: Instalaciones escenográficas. 2012-2013

En el capítulo 2 hemos señalado cómo el escenario teatral puede concebirse como metáfora espacial del inconsciente: como ese “otro lado” oculto, donde habitarían las tendencias humanas reprimidas (el Ello, el yo y el “Otro yo” o “alter ego”). Pensamos que este salto de esferas psíquicas se puede equiparar a su manifestación física, saltando de la representación bidimensional de la pintura o la fotografía a la escenificación del espacio tridimensional, a través de la creación escenográfica a modo de instalación. Se trataría del cuadro que sale del lienzo: de una extrapolación de lo inconsciente-pictórico que inunda el espacio real. A pesar del realismo que le otorgan su cualidad tridimensional y su carácter espacial sería paradójicamente también representación, de modo que provocaría una nueva escala en la incertidumbre ante lo “real”. La duda de lo real, lo representado y lo imaginado se vivificaría. Esta confusión de esferas entre lo real y su simulacro artístico contendría implícitamente la ambigüedad y dualidad entre *lo real-consciente-el yo*, y *lo fantástico-inconsciente-el otro*, que son las esferas fundamentales de lo siniestro.

Por otra parte, si ya las pinturas y fotografías anteriores mostraban cierta inclinación a involucrar al espectador activamente en las escenas mediante una calidad de imagen realista que les aportara verosimilitud, y a través de su implicación desde un punto de vista subjetivo (por medio del encuadre), el formato instalación daría un paso más en este empeño por involucrar al espectador, de modo que se le permitiría “entrar” en el cuadro y vivenciarlo espacialmente. Se trataría de crear escenografías que pudieran haberse representado como parte de una pintura o una fotografía, solo que a diferencia de ese único punto de vista, tomarían ahora forma de experiencia perceptible en el espacio real. El espectador podría adentrarse en él, recorrerlo y divisarlo desde distintos ángulos. Fotografiar la escenografía permitiría, a su vez, otros encuadres que posibilitarían la creación de nuevas imágenes. A continuación mostramos dos instalaciones artísticas: “La Cita de las doce”, y “Ecos de Ofelia”: la primera es una instalación escenográfica anteriormente expuesta y la segunda, un proyecto expositivo que aún no se ha materializado físicamente.

3.1. "La cita de las doce"



Instalación. "La cita de las doce". Fundación Bilbaoarte. 2009

La instalación ha sido la conclusión creativa que había partido de una pintura previa que se muestra a continuación. Se ha representado en ella una figura que apenas cabe en el espacio, lo que suscita cierta sensación de opresión. Se ha destacado la dualidad de su cuerpo, a través de la duplicación de la cabeza y una reiteración de manos que ha buscado evidenciar el dramatismo de la escena. El color amarillo del vestido contrasta con la oscura y sobria estancia donde se aprecia, al fondo, una luz tenue que cuelga de una bombilla, una mesa y una banqueta vacías, del mismo color. Se ha dibujado una mirada dirigida hacia arriba y al frente, al espectador, que difiere notablemente en una y otra figura (la anterior más directa).



“La cita de las doce”. Óleo/lienzo. 2009

La escenografía ha tenido como objetivo inicial recrear la atmósfera de la pintura en una escena físicamente real. Para ello, ha sido diseñada primeramente en formato digital, a través de unos bocetos previos en los que se ha tratado de reflejar el espacio a escala, a modo de collage. Una vez dispuestos los elementos escénicos, se ha provisto de dichos materiales: para la ambientación de la estancia pintura ocre, para el estampado de la pared una plantilla y spray dorado; como personaje principal, un maniquí con vestido dorado y peluca pelirroja; para el atrezzo una alfombra, un espejo una lámpara lúgubre de bombilla, un reloj y una puerta. El dibujo de la pared representa la forma de una lámpara. El cuadro inicial se integraría en la escena de modo que la representación bidimensional y el espacio tridimensional participarían ambos de la misma representación e ilusión de realidad, pretendiendo sugerir una confusión de esferas de lo real. Una vez provistos los materiales, se ha tratado de reproducir un escenario doméstico, un salón antiguo o atemporal de motivos decorativos tradicionales y algo recargados.



Fotografía de la instalación reproducida en Madrid en "La Maison de Ballesta".

Se ha buscado un ambiente interior que considero opresivo, con luz tenue, donde una mujer se mimetiza con el propio espacio a través de su indumentaria, del mismo color que la estancia. La atmósfera es cálida pero apagada, con la suave luz que cuelga de la bombilla, pintada de amarillo. La mujer se ha situado apoyada contra una de las paredes, provocando el efecto de que se introduce en ella, mediante una masa de espuma de poliuretano que simula su rotura. Se ha tratado de producir el efecto óptico de que los brazos quedarían hundidos dentro de la pared, ocultando también su rostro, de forma que no se evidenciara que es un maniquí. A través de este recurso se ha pretendido representar la pared como un espacio imaginario que puede ser traspasado. El cuerpo del maniquí ha sido relleno por algodón que simulara un cuerpo real de mujer. Junto a esta figura se ha dispuesto un espejo que reproduce su imagen instando a la idea de un doble o de una nueva confusión frente a esta ilusión de realidad. El carácter opresor del espacio se ha destacado mediante la reiteración compulsiva de elementos decorativos en las paredes, que pudieran provocar un cierto efecto angustioso.

Cuando ha sido expuesta, los espectadores, dentro de la escenografía, han ignorado si se trataba de una instalación o si se trataba de una *performance*. Al producirse una siniestra vacilación en torno al carácter animado o inanimado del maniquí, algunos se han atrevido a tocarlo para comprobar que está frío y que es más rígido que un cuerpo humano. Los espectadores pueden participar así de la espiral de confusión entre una realidad veraz aunque sutilmente fantástica o un simulacro verosímil pero falso, a través del artificio de la representación. La inercia de incertidumbre ha culminado con la incógnita narrativa: puede intuirse una historia tras el personaje que, a modo de Ofelia, podría tratar de escapar de esa situación, a modo de suicidio, petrificándose al atravesar los límites físicos del escenario doméstico, psicológicamente carcelario. Los motivos decorativos de la pared, ésta vez con forma de *flor de liz* y en su enajenada reiteración pretenden actuar como señales premonitorias de ese desenlace.

3.2. "Ecos de Ofelia"



Proyecto de instalación.

Esta imagen obedece a un boceto, creado digitalmente, que sirve como proyecto para una futura instalación que aún no ha sido materializada. Funciona como una segunda parte a la serie iniciada en “La cita de las doce”. Esta instalación podría tratarse de la estancia contigua de la escenografía anterior: el otro lado de la pared en que se hallaba la figura.

A diferencia del escenario doméstico anterior, esta instalación pretende recrear una atmósfera natural y exterior a través de la interacción de diversos materiales. No abarca la totalidad de la estancia sino que se concentraría en una pared y un fragmento de suelo que limita con dicha pared. Sobre éste una superficie acristalada de espejo opaco, de formas irregulares en el contorno, conformaría un plano de connotaciones líquidas. Sobre este se reflejaría la vegetación que crece sobre la estructura vertical de la pared blanca. Se trataría de una superficie esponjosa sobre la que irían incrustadas las plantas. Entre ellas sobresaldría la cabeza y las manos de una mujer, en actitud abatida, inerte. La gravedad haría caer sus largos dedos emparejándose con la melena, de varios metros de longitud, que caería hasta tocar la superficie de cristal, conformando una interpenetración entre pelo y cascada. Ya hemos visto con anterioridad la potencialidad expresiva y ambivalente que posee un atributo como el cabello, por otro lado, tan asociado a la feminidad.

La ocultación del rostro de la chica pretendería cierto efecto de inquietud que se vería intensificado por su repentino surgimiento de entre la vegetación. Si la figura anterior parecía mimetizarse con la pared, petrificándose en ese instante, en ésta parecería resurgir de esa muerte líquida a través de la naturaleza, alzándose en pie y conduciéndose a una suerte de licuefacción que deseáramos vincular a la muerte y resurrección de Ofelia. Si multitud de interpretaciones del mito han insistido en lo sublime o lo mórbido de su muerte, aquí trataríamos de resucitarla o regenerarla como una “revenante” – según el término empleado por Pilar Pedraza- rebelándose ante su moribunda condición: tratando de resistirse a un destino que la empuja a caer de nuevo a su cauce en un siniestro y eterno retorno.

5.-3. CONCLUSIONES DE LA EXPERIMENTACIÓN

A modo de conclusión proponemos una síntesis de los temas y recursos abordados en las series, tratando de reflejar la evolución creativa del tema, estudiándolo en su conjunto.

Consideramos que la primera serie (serie 0) es el germen de la experimentación creativa e intelectual desarrollada hasta ahora. La serie concluye un proceso creativo introspectivo: escenas intimistas propias del imaginario, de intensidad poética y psicológica que condensan sentimientos de soledad, recogimiento, y nostalgia por el pasado. Hemos concluido estas ideas a través de un análisis que ha buscado fijarse en los aspectos comunes de las pinturas, más que en un análisis separado. Los personajes protagonistas de este inicio son niñas, por lo que deducimos una afloración de los fantasmas psicológicos de mi niñez.

Posteriormente, la experimentación ha ido dejando ese intimismo y afianzándose con una corporalidad adulta e intimidatoria. Surge así la segunda serie "Otras". Las ambientaciones oníricas van dando paso a unas imágenes fragmentadas, a modo de collages: se les atribuye a los personajes cuerpos de proporciones monstruosas, como espejos psicológicos quebrados ante una realidad –y un escenario- presuntamente opresivos. Se mantienen las atmósferas densas y ambivalentes, las armonías cromáticas –violetas, ocre cálidos o fríos azules- y las luces homogéneas y enigmáticas. No obstante, el principal cambio radica en la ruptura formal y en la experimentación centrada en los contrastes dimensionales y direccionales de la forma, y en los efectos ópticos y estéticos que produce. Destacamos también la soledad de las figuras, que ya no aparecen acompañadas de personajes ayudantes u oponentes: las escenas evidencian ahora el contacto visual de las figuras con el espectador, retándole o dirigiéndose a él con cierto desafío. Todas comparten una caracterización ambivalente que oscila entre su apariencia monstruosa y fuerte y paradójicamente débil y victimista. Esta paradoja interviene también en el efecto de su mirar que, junto a la connotación de desafío, pretende cierta complicidad o más bien un reto al espectador, pretendiendo involucrarle como testigo, cómplice o rival. Los escenarios demuestran una experimentación en torno a las cualidades expresivas de las formas que configuran los elementos del atrezzo, a través de escaleras, alfombras, paredes, cuadros y otros elementos escenográficos que dejan ver recursos de ondulaciones y retorcimientos formales -asociados a cualidades líquidas, fogosas, caóticas y laberínticas- y reiteraciones obsesivas: recursos propiamente barrocos que pueden contribuir a suscitar cierta inestabilidad emocional. Se destaca también la intensidad dramática en algunas pinturas, que se debe, en parte, a la expresión del personaje y a la luz y los espacios teatrales. Señalamos también el aumento de escala: la fortaleza contradictoria de estos nuevos personajes, de formas y dimensiones ya adultas, se enfatiza a través de un aumento de dimensión. Algunas adquieren proporciones humanas. La frontalidad de los cuerpos, centrados sobre el escenario de fondo, tratan de evocar la idea del *alter ego* como enfrentamiento

estético ante un cuadro que se ha creado, en realidad, con el ilusionismo psicológico de un espejo interior y con la intensidad psicológica de un escenario simbólico. Situados ante él, podríamos ocupar la ubicación de nuestro propio reflejo especular e imaginario.

La tercera serie “Alter ego” se caracteriza por un salto en la técnica que deja a un lado el collage para iniciarse en la proximidad de la pintura con la fotografía, buscando imágenes fantásticas que sean estéticamente tan verosímiles como una fotografía. Se pretende con esto una analogía con la realidad que nos permitiera suscitar la incertidumbre siniestra, y se produce como un paso lógico en la evolución creativa del tema. Con el desarrollo teórico de la tesis, esta serie de creaciones se ha regido entre la intuición inconsciente, el saber adquirido y una conciencia crítica. Podemos ver también cómo la relación de incertidumbre que se establecía entre el espectador y las figuras de la serie anterior, en ésta se vuelve más compleja y ambivalente. Observamos cómo atribuimos a estas *alter ego* caracterizaciones singulares desde la transfiguración de mi propio aspecto: ya no son *alter egos* proyectados a partir de fragmentos de otras imágenes que se fragmentan y recomponen, sino collages digitales de imagen fotográfica que pretenden disimular los límites entre realidad y ficción. Por otro lado, la profundización teórica ha permitido que estos *alter egos* vengan ligados a temáticas que han sido desarrolladas en el capítulo anterior. Entre los temas desarrollados ha tenido notoriedad la ambivalencia entre atracción y repulsión que ha venido ligada a personificaciones de princesas, Venus y otras figuraciones estereotipadas. Algunas las hemos querido vincular al poder, que parece ejercerse en favor del mal como en la “Princess” de formato ovalado, cuya mirada torcida nos instaría a presuponer su fortaleza negativa. Este tema del poder parece desvelar un deseo oculto y había aparecido en la serie anterior en la pintura “LIX”. La maternidad siniestra aparece como otro de los temas que involucra los miedos fascinados del hombre y de la mujer ante su presunta capacidad creadora de monstruos. Hemos tenido oportunidad de representar esta temática en la “Virgen de la purísima Concepción”, comprobando las posibilidades semánticas y simbólicas de los elementos plásticos e icónicos, prestando especial atención a la representación del escenario y a sus connotaciones. Deseamos que esta pintura pudiera cuestionar la significación cultural del instinto maternal en la vida femenina.

Por otra parte, hemos desarrollado también las variables que interfieren en la incertidumbre narrativa, a través de la experimentación con la mirada, el encuadre, y las acciones de los personajes, desarrollando varias propuestas pictóricas y fotográficas: una de ellas -“Jugad Malditas”-, extraída de una escena de la película “Carrie”, incide en la ambigua interrelación entre dos personajes semejantes, a modo de “Doctor Jekyll y Mr Hyde”. El espacio adquiere nuevamente importancia a través de un interés por la nocturnidad y por los elementos escénicos *umbral* como la puerta, que definen la incertidumbre de un instante congelado, *umbral* entre acontecimientos que se ignoran. Este tema del desdoblamiento, que puede apreciarse en prácticamente todas las pinturas, especialmente en la serie “Otras”, se pone de relieve en la fotografía “Yo-oY”, donde la figura de un *alter ego* se enfrenta a su vez a un nuevo

alter ego siniestro, que tratamos de vincular a la red de superficies inaccesible que conforma nuestro inconsciente y nuestra identidad. Plásticamente, se trata de una imagen caracterizada por su simplicidad y simetría: ambas figuras se sitúan a uno y otro lado de una vertical centrada, contrapuestas a un fondo azul laberíntico. La imagen es luminosa, la luz es cálida y enigmática y el reflejo siniestro nos devuelve una mirada torcida que no coincide con la del *alter ego* primero, que sonríe pícaro buscando nuestra mirada. En ambas imágenes cobra importancia un elemento icónico asociado a la textura, que adquiere cualidades ambivalentes y cuya presencia se reitera a menudo en otras pinturas: el pelo, que adorna a las figuras o aparece como una masa informe, oscura y descontextualizada.

Hemos empleado el estudio de lo siniestro cinematográfico como fuente de recursos que pueden enriquecer la práctica pictórica. Así hemos tomado como punto de partida escenas e imágenes procedentes de distintas películas, para la elaboración de nuevas interpretaciones como la citada “Carrie”, “La semilla del diablo” o “Eduardo manos-tijeras”. Estas apropiaciones las hemos realizado deliberadamente y, en otras ocasiones, han derivado de asociaciones inconscientes. Retomando las temáticas, hemos proyectado un interés por cierto estereotipo relacionado con la ignorancia, la vanidad y el cuchicheo: las *marujas*, con cuyas figuras hemos experimentado una serie de imágenes en escenarios fantásticos: contrapuestos a un cielo azul imaginario y en el interior de una peluquería. Especialmente en las de la peluquería, hemos relacionado la perversidad latente en este estereotipo con la competitividad por el éxito social y la belleza como vehículo para lograrlo. En estas figuras hemos tratado de exagerar su caracterización a través de una hipérbola estética, destacando la importancia del peinado e indumentaria, y provocando cierto efecto dramático y teatral exagerando sus expresiones. En las “Marujas” hemos pretendido aplicar, asimismo, las conclusiones relativas al estudio de la mirada y el encuadre, de modo que hemos abordado la cuestión de la intimidación del espectador, a través del énfasis en las miradas instigadoras que, al repetirse, incrementarían su efecto como una siniestra señal que limitara la amenaza exterior con una alucinación o suerte de manía persecutoria. La presión del mirar iría unida a la representación del espacio y a la disposición de las figuras en semicírculo: invitarían al espectador a entrar en ese espacio de ficción y paradójicamente le acorralarían como un muro infranqueable, aunque repleto de color.

El tema de lo siniestro a través de las posibilidades de la mirada lo hemos llevado a cabo en una experimentación que rebasa la planitud de la imagen para mezclarse con el objeto: las cajas del escenario con luces “No exit” y la caja con la mirilla “?” donde el encuentro con dichos personajes se establece a través de la interacción con el objeto. De nuevo se produce a través de la disminución de escala y mediante las relaciones de los personajes con los espacios una relación de incertidumbre con el espectador: intimidación, vergüenza ajena, empatía, sentirnos forzosamente expuestos a la mirada ajena o, por el contrario, ubicados en una posición de superioridad o a modo de voyeurs, para ser después sorprendidos por una amenaza mayor: un *alter ego* que cotillea entre nuestros ocultos secretos.

A través de la pintura o imagen-objeto, la serie final describe la experimentación creativa en el formato de la instalación escenográfica. El interés por el espacio y por los límites siniestros de lo real o lo ficticio se evidencia en estas propuestas, que pueden ser concebidas como pinturas o imágenes de estructura tridimensional. Estas permiten que el espectador pueda adentrarse en el cuadro y experimentarlo con la mayor sensación de realidad posible. Tendría algo de relación con los “pasajes del terror”, como si nos adentráramos en una estancia que es temible, los personajes parecen reales, la situación provoca inquietud incluso terror, pero en realidad se trata de una ficción. En estas instalaciones subyacería la idea del espacio como cárcel psicológica de las protagonistas. A modo de Ofelia, intentarían huir desesperadamente, mimetizándose con los colores y las formas de su hábitat. En la segunda instalación aparece nuevamente el pelo como elemento plástico fundamental, asociado a la caída líquida del agua.

Pensamos que la creación escenográfica o la instalación podría permitir la continuidad de la práctica experimental, más allá de la imagen fija pictórica o fotográfica. A través del estudio de la instalación nos adentraríamos en los límites entre la escenografía y la creación escultórica. Pensamos que la continuidad del estudio de lo siniestro femenino podría abordarse en una investigación postdoctoral a partir del trabajo de diversas artistas mujeres que han abordado este tema a través de la escultura y la instalación artística como Dorothea Tanning (Illinois 1910, Nueva York 2012); Louise Bourgeois (París, 1911- Nueva York, 2010); Annette Messager (Berck [Francia], 1943); Sandy Skoglund (Massachusetts, 1946); Kiki Smith (Nürenberg, 1954); o Alice Anderson (Londres, 1975), por citar algunas de las más representativas.

CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES

6.-1. GENERALES

La realización de esta tesis nos ha permitido estudiar *cómo* se manifiesta lo siniestro en la imagen artística y *cómo* se representa específicamente lo siniestro vinculado a la feminidad. Pero, antes de abordar en detalle las conclusiones halladas, queremos responder a las cuestiones que nos formulábamos en el inicio del trabajo, donde se engendraban las inquietudes que han motivado tanto su enfoque como su desarrollo posterior:

Por una parte, podemos evidenciar que lo siniestro ha estado estrechamente vinculado a la creación artística, y se manifiesta a través de ella, porque ambos, lo siniestro y el arte, participan de un carácter *mágico* que puede estar vinculado con las ideas del *bien*, o del *mal*, establecidas por la sociedad. Ambas categorías poseen, en realidad, una dimensión psíquica: están estrechamente ligadas entre sí y activan la ambivalencia de lo siniestro, que se traduce en ese singular *temor fascinado*. La fascinación surge sólo a consecuencia de una “distancia” en relación a esa “maldad” o prohibición atractiva, distancia que es necesaria para que el contenido “terrible” que proviene del “Yo” se experimente positivamente convertido en “Otro”: esa distancia la ofrece, precisamente, la creación artística, que legitima tanto su potencialidad como vehículo de lo siniestro como su carácter sublimador: hemos mostrado cómo las fuerzas reprimidas del *Ello* y las represoras del *Superyó* intervienen conjuntamente en la creación, produciéndose una pugna ambivalente entre ellas. Por eso, la creación y la contemplación de ciertas situaciones amenazadoras y/o comprometidas produce cierto grado de placer cuando acontece dentro de los márgenes de la ficción artística. A su vez, las imágenes siniestras nos permitirán un consuelo a través de la realización de los sueños oscuros del inconsciente, y asimismo, la presunción de padecer un mal inconcreto se tornará en excitación al no acecharnos de forma real.

Por lo tanto, ambos, la representación artística y lo siniestro, participan de un carácter *mágico, catártico* y, asimismo, de su esencia *visual*: destacamos frente a otros medios como el narrativo o musical, primero, la capacidad del lenguaje visual de penetrar en las estructuras más oscuras del inconsciente que, como en una pesadilla, se manifiestan también en forma de imágenes mentales; y segundo, su cualidad de *simular* un fragmento de realidad, física o psicológica, que puede experimentarse con cierta verosimilitud necesaria para vivenciar lo siniestro como una amenaza casi real. Dicha condición de verosimilitud hace que la imagen artística de alta analogía con la realidad sea la más proclive a suscitar su efecto, y de ahí que lo siniestro tome forma de aparente naturalidad. En definitiva, la ficción artística se ofrece como el campo idóneo para expresar lo siniestro.

Por otra parte, la elaboración de la metodología de análisis nos ha permitido esclarecer las posibilidades creativas de lo siniestro en su representación pictórica y fotográfica, estudiando una a una las variables y los recursos significantes que lo provocan. El estudio de la dimensión inconsciente de lo siniestro nos ha proporcionado ideas fundamentales acerca de su motivación psicológica y su respuesta estética, que hemos incorporado a nuestro conocimiento del lenguaje visual, enriqueciendo tanto la profundidad del análisis como el alcance de la práctica experimental. Hemos pretendido de esta manera abordar aquellos datos específicos que caracterizan lo siniestro en la imagen, y más concretamente en la imagen fija, aun cuando hemos estudiado y tomado también referencias de la narración escrita y cinematográfica. De igual modo, los contenidos recogidos relativos a la feminidad han permitido que el análisis de su representación siniestra pudiera revertir de nuevo en la teoría primera.

En síntesis, hemos concluido que la relación de lo siniestro con la feminidad radica en que ha sido históricamente conceptualizada como lo "Otro", desde una perspectiva sesgada por la mirada masculina. Como consecuencia de la misoginia ideológica, la cultura y el arte hegemónico han fantaseado con toda una imagería de mujeres temibles que hemos mostrado en sus tipos más significantes: la brujería, la locura y la muerte femenina, la monstruosidad castradora, el automatismo pasivo, etc. Estas figuraciones han trascendido la fantasía del imaginario masculino desdibujando los límites entre realidad y fantasía, llegando a parecer tan reales como lo fueron las cazas de brujas. El desplazamiento de lo femenino como lo Otro ha sido amparado por ideas surgidas desde la religión y las creencias culturales, y estudiadas desde diversos enfoques, en especial desde la antropología, la psicología, la biología y la filosofía. Aquí hemos apuntado algunas ideas generales extraídas de Freud, Jung y Durand, conscientes de que no hemos abarcado todos los autores que han insistido en justificar esta misoginia imperante en la historia. Este recorrido selectivo, de ejemplos que hemos considerado paradigmáticos, nos ha servido como punto de partida conceptual para concluir que la potencialidad de la mujer como objeto siniestro se debe a una doble otredad: por un lado, por ser género femenino (segundo sexo) ya obtiene una primera condición de otredad. Por otro lado, por ser siniestro, sería doblemente raro: lo otro de lo otro.

El creciente interés del feminismo por desvelar esta condición desigual, a partir de la teoría de Simone de Beauvoir, nos ha servido para comprender la proximidad conceptual de lo femenino con lo siniestro, al que se suman otras teóricas y teóricos que han abordado esta cuestión desde el estudio del arte como Bram Dijkstra, Laura Mulvey, Elisabeth Bronfen, Erika Bornay o Pilar Pedraza entre otras. Habiéndonos apoyado en sus ideas, vemos amparada nuestra hipótesis a partir de la cual pensamos que el arte es un campo de creación y reflexión donde esta condición de otredad puede manifestarse, entre otras formas, a través de lo siniestro. La labor analítica

desarrollada nos ha desvelado cómo en el trabajo de diversas mujeres artistas lo siniestro femenino se presenta como una estética subversiva que parece responder a una motivación crítica y catártica de reivindicarse como *Sujetos* siniestros.

Hemos comprobado cómo la obra de muchas de estas artistas contemporáneas, entre las que hemos destacado la figura de Cindy Sherman, coinciden en diversas claves temáticas pero especialmente con ciertos planteamientos de la postmodernidad. En este sentido, parecen reformular lo siniestro femenino trazando un límite que se traduce también como “distancia” frente a lo representado. Sus representaciones y autorretratos, que personifican la temática última del *alter ego*, parten de esa herencia imaginaria misógina y son interpretados a través de su identificación y simultáneo distanciamiento, que se manifiesta a través de cierta teatralización. A menudo no queda claro hasta qué punto lo siniestro no se convierte en parodia. Se produce una distancia irónica que parece utilizar lo siniestro como estrategia retórica para plantear un cuestionamiento o crítica identitaria, identificándose con las representaciones anteriores para después negarlas a través de una estética que se formula como ambigüedad. Los fantasmas de la misoginia se convierten, a menudo, en máscaras y disfraces siniestros que trazan un *límite* entre lo real -la amenaza de lo presentado- y la ficción o artificio -el simulacro de lo representado-.

Ante el hallazgo de esta perspectiva inédita frente a lo siniestro, comprometida con el papel de la feminidad como objeto y sujeto del mismo, hemos pretendido demostrar la aplicabilidad creativa del análisis en la práctica experimental final. Esta aportación, centrada en el tema del *alter ego* como proyección de un siniestro femenino *personal*, añade nuevos datos e incógnitas que permiten la continuidad creativa y teórica del tema de estudio.

Con esta primera conclusión general, hemos tratado de concentrar los contenidos que, pensamos, definen el sentido y el fin del trabajo realizado. A continuación, esclarecemos separadamente las conclusiones *metodológicas*, *analíticas*, *experimentales* y *didácticas* que nos ha deparado el desarrollo de esta tesis.

6.-2. METODOLÓGICAS

Hemos concluido que el procedimiento elegido para abordar el estudio del tema nos ha permitido introducirnos paulatinamente en él, habiendo abordado primero, la problemática psicológica y antropológica de lo siniestro y su vinculación con lo femenino y, segundo, analizando los recursos creativos propios de la imagen fija para abordar su representación.

Nuestro enfoque sincrónico nos ha permitido realizar un análisis centrado en las imágenes artísticas: hemos podido atender a su estructura, a los datos con capacidad significativa, y sólo en menor medida hemos hecho referencia a las relaciones que se establecen con obras anteriores y su influencia en obras posteriores. La metodología adoptada se ha centrado, por lo tanto, en el estudio de las obras de diversos artistas que sirven como ejemplos para ilustrar las variables conceptuales y temáticas clave. Hemos centrado el enfoque en el estudio de las variables creativas que emplean dichos artistas, y hemos incidido en sus potencialidades informativas y expresivas. Por ello, y por la práctica desarrollada en el capítulo 5, evidenciamos que se trata de un enfoque vinculado a la semiótica experimental. Hemos evitado establecer interpretaciones y otorgar significaciones concretas sino que, por el contrario, hemos tratado de identificar las posibilidades significantes de los recursos expresivos en su relación con los efectos siniestros y en su relación con la feminidad. Como manifestábamos al comienzo de esta tesis, el estudio de lo siniestro rara vez se ha adoptado desde el enfoque del lenguaje visual y artístico. Nuestra metodología ha tratado de vincular la teoría relativa a lo siniestro y a la feminidad con los enunciados visuales que abordan el tema. Para ello, hemos estudiado concretamente cómo un determinado encuadre, por ejemplo, un determinado empleo de luz o un tratamiento textural intervienen connotando negativamente una imagen, provocando, en consecuencia, incertidumbre y desasosiego.

Deseamos matizar que el enfoque y la metodología adoptadas han sido planteadas de una forma abierta, intentando evitar la ortodoxia estructuralista, y que hemos tratado de enriquecer dicho procedimiento analítico con aportaciones de otras disciplinas y enfoques.

Como se ha manifestado, la metodología descrita abarca, al principio, información de otros campos de estudio como la psicología, la antropología y la estética, para ir focalizando progresivamente estos contenidos en la creación artística y en el campo específico de la imagen fija: pictórica y fotográfica, salvo en determinadas ocasiones en que se han contrastado también imágenes cinematográficas. Dicho carácter abierto, y en gran medida multidisciplinar, nos ha permitido introducir el tema con una visión panorámica sobre lo siniestro, que ha ido progresivamente centrando el problema en su vinculación con la feminidad para, posteriormente, poder definir esta problemática en el campo de la imagen. Pensamos que esta apertura metodológica nos ha permitido una mayor profundización conceptual al haber podido relacionar los contenidos semánticos y temáticos implicados en lo siniestro, con las cualidades y recursos visuales de las creaciones analizadas. El procedimiento de análisis ha sido estructurado en base a un orden lógico de variables, que parte de sus unidades mínimas de significación (*plásticas*), para ir profundizando en los significantes estructurales *iconoplásticos* de espacio e iluminación; *icónicos*; *narrativos* y,

finalmente, *temáticos*. El estudio de estas variables se ha efectuado separadamente por una razón metodológica, pero hemos hecho hincapié en que, en realidad, todas las variables y recursos intervienen conjuntamente en cada creación, sólo que unos prevalecen sobre otros en cada caso. No hemos pretendido definir una rejilla de análisis para aplicarla automática y homogéneamente a todas las imágenes. En cada caso nos hemos centrado en los datos más relevantes. En las imágenes siniestras, estos datos especialmente significantes suelen corresponderse con desvíos o alteraciones de las funciones puramente representacionales y descriptivas.

Por lo tanto, y en síntesis, una vez delimitado el concepto y el efecto estético de lo siniestro; desarrollado conceptualmente su ligazón con la feminidad, y tras haber abordado el capítulo analítico central, hemos concluido la tesis con una aportación experimental cuyas conclusiones esclarecemos a continuación, en el apartado 6.3. En esta práctica hemos desarrollado como conclusión final el concepto del *alter ego* siniestro femenino bajo un enfoque creativo personal.

6.-3. ANALÍTICAS

Relativas a lo siniestro

- Dado que la experiencia de lo siniestro se engendra en su dimensión inconsciente, el recorrido teórico por su psicología (Freud, Jensch, Bleuler y M. Klein) nos ha permitido concluir que lo siniestro se funda en una *ambivalencia afectiva* que desencadena *incertidumbre intelectual*: lo visión de lo siniestro invoca gozosamente a los deseos del *Ello* enterrados en el inconsciente (sadismo, masoquismo, incesto, necrofilia, etc.) y, al emerger a la superficie de la consciencia, activan simultáneamente una moción de displacer liderada por el *Superyó* o la conciencia moral. Por su parte, la incertidumbre se origina también en la medida en que lo siniestro marca una contradicción entre los dictados de la razón y las primitivas creencias animistas en las que se basa el pensamiento mágico y supersticioso.

- Hemos deducido que lo siniestro abarca una respuesta estética y unas cualidades propias que lo aproximan y a la vez lo alejan de lo *sublime* y lo *abyecto*. A través del estudio comparado de las ideas de Burke, Kant, Trías y Kristeva, hemos podido concluir que, a diferencia de lo sublime que es grandilocuente y desborda la sensibilidad pero se refugia en la razón, lo siniestro se construye como un límite estético que desafía a la razón sin desbordar los sentidos, ya que lo que vincula el horror es lo familiar extrañado, que apela al inconsciente reprimido. A diferencia de lo abyecto, que insta a la ambivalencia de lo repulsivo y morboso, lo siniestro participa de lo bello y familiar,

de modo que contradice la ética kantiana que equipara lo bello a lo bueno. Su amenaza está del lado del mal y, a diferencia de lo sublime y lo abyecto, al ser difícilmente identificable, apela a una subjetividad desconocida y presuntamente perturbada. Se percibe como sospecha o recelo ante una revelación que no se produce (pues sólo acontecería en la imaginación inconsciente) marcando con ella la noción de *límite* propuesta por Trías, e inaugurando el concepto de *incertidumbre* o *suspense* narrativo.

-Hemos determinado el efecto y las cualidades de lo siniestro en el campo de la imagen estableciendo, primero, una diferenciación de sus *cualidades* y *sensaciones*: cualidades de los objetos y situaciones capaces de provocar su efecto, y sensaciones que finalmente provocan. Hemos concluido que en las imágenes siniestras intervienen las cualidades de *secreto*, *extraño*, *inexorable* e *hipnótico*. A su vez, estas cualidades provocan sensaciones de *inquietud*, *incertidumbre*, *ambivalencia* e *impotencia*. A través del análisis de imágenes, hemos concluido cómo estos conceptos se traducen al lenguaje visual. Como ejemplo, lo secreto se produce a menudo a través de recursos de ocultación. Hemos observado cómo estas cualidades y sensaciones intervienen conjuntamente, dado que una y otra cualidad vienen ligadas a uno o varios efectos.

-Hemos concluido que lo siniestro se crea de acuerdo a unos principios y recursos específicos del medio visual. Nos permite afirmar esta idea el desarrollo de una estructura de variables analíticas, donde hemos podido estudiar las posibilidades creativas y significantes en la consecución de efectos siniestros. Hemos deducido que lo siniestro visual involucra un *desvío* o *alotopía* responsable de “desviar” la normalidad de los enunciados extrañándolos. Esta hipótesis nos ha permitido identificar las posibilidades de los recursos creativos en la consecución de los desvíos que provocan efectos siniestros. Como se ha señalado, haber abordado los recursos separadamente se ha debido a una razón metodológica, comprometida con su eficiencia didáctica. Hemos querido subrayar que cada imagen se caracteriza por el empleo de determinados recursos creativos que destacan sobre otros. En la práctica experimental que sigue al capítulo analítico, se demuestra la relación de promiscuidad entre las citadas variables plásticas, icónicas, narrativas y temáticas, de modo que concluimos que cada nueva creación deja ver una estructura o jerarquía de recursos diferente. No obstante, ahora podemos identificar aquellos datos y recursos que son más importantes en cada caso, y podemos destacar las connotaciones semánticas que derivan de los mismos sin caer en interpretaciones cerradas ni tratar de descodificar las imágenes. Pensamos, al contrario, que su capacidad de significación es abierta y no se agota en una única interpretación. Vamos a abordar más extensamente las conclusiones derivadas del análisis en el apartado que viene a continuación, relativo a lo siniestro femenino.

- Hemos concluido que los principales contenidos temáticos que se plantean en los enunciados visuales siniestros pueden ordenarse de acuerdo a tres esferas fundamentales que atañen al *Yo*, a lo *Real* y al *Destino*. Hemos deducido que el sujeto, su realidad y su futuro son las tres claves vitales fundamentales que pueden verse desafiadas ante la amenaza de lo siniestro, de modo que el Yo se confunde con el Otro, Lo Real con lo Fantástico o imaginado, y la incertidumbre por el azar del Devenir se confunde con la impresión nefasta de un Destino marcado e ineludible. A su vez, hemos concluido cómo esta clasificación temática se divide en subcategorías que nos han permitido situar la *amenaza de la mujer* en un mapa panorámico de lo siniestro:

-Dentro de la incertidumbre entre el yo y el Otro hemos abordado la noción de Otredad, estableciendo una diferenciación entre el *Otro como monstruo*, *el Otro como doble* y *el Otro como mujer*. Hemos concluido cómo el Otro es el foco de proyección de las tendencias que se niegan en el Uno, de ahí que, culturalmente, aquello que escapa a la normalidad dominante es concebido como monstruoso y peligroso para la colectividad y, por ello, rechazado. Así, la mujer se incluye como otro de los motivos que ha encarnado históricamente dicha noción de Otredad, porque aparece como polo negativo respecto de la normalidad masculina dominante, que se consideraría neutra. Ha sido objeto de especulaciones y enigmas sobre su verdadera esencia, que ha llevado a representarla de diversas maneras que atestiguan la atracción y el espanto que ha suscitado desde su condición de Otredad.

-Hemos concluido que la *incertidumbre de lo Real* es una de las claves fundamentales de lo siniestro. La duda de lo imaginario o fantástico evoca la imposibilidad de una realidad objetiva, evidencia la fragilidad de la razón y la poca fiabilidad de los sentidos que permiten la manifestación de los fantasmas de la psique que pueden engendrar la locura. Para que la incertidumbre de lo real produzca el efecto siniestro, lo fantástico no puede ser evidenciado: ha de ser sutil. Por ello, tiende a representarse a través de imágenes de apariencia verosímil aunque extrañada, que provocan un efecto leve de alucinación. Hemos evidenciado la relación de la *hiperrealidad* conceptuada por Baudrillard con la incertidumbre a que insta lo siniestro, deduciendo que las imágenes de apariencia hiperreal son susceptibles de evocar esta impresión. Nos aterrorizarían porque su verosimilitud provoca que pensemos que son capaces de *mirarnos*. Consecuentemente, los recursos expresivos más empleados en este tipo de obras suelen ser escenográficos: iluminación, sombras, indumentaria, miradas, gestos, escenario etc. cuya representación contiene pequeñas fisuras o extrañezas que consiguen el efecto de desnaturalización. A través de la *hiperrealidad*, lo siniestro trasciende el imaginario artístico para conceptuarse como un *siniestro sociológico*.

-Hemos concluido que la *impresión de Destino* es provocada por ciertos datos que se perciben como señales fatales, que envuelven un masoquismo originario y

ambivalente de modo que, por ejemplo, la angustia por no poder escapar a un destino viene motivada, inconscientemente, por el placer que provocaría no poder evitarlo: se trataría de algo que desearíamos secretamente pero no podemos formular conscientemente salvo en forma de amenaza inexorable. En consecuencia, los enunciados siniestros pueden proporcionar una dosis catártica similar a la que procuran las tragedias griegas como la de *Edipo* o *Ícaro*. Hemos identificado los recursos visuales que suscitan esta impresión, basados en la repetición, en el ensimismamiento formal y en las secuencias narrativas que permiten imaginar un desenlace ambivalente. Asimismo, la incertidumbre ante el devenir se vincula a la fatalidad del destino en la sensación de descontrol que producen, de modo que tanto el futuro incierto como predestinado se perciben como fuerzas incontrolables que evidencian la inexorabilidad de la muerte.

Relativas a lo siniestro femenino

- Hemos buscado, primero, las raíces arquetípicas de la feminidad, a través del estudio de la narrativa popular, analizando los arquetipos antagónicos de las figuras femeninas que simbolizan su dicotomía moral: estos encarnan las virtudes de una feminidad abnegada y sumisa en las figuras *Anima (+)* o *Princesas*, y personifican las más bajas pasiones de la mujer pecadora y vanidosa, peligrosa por su iniciativa en las figuras *Anima (-)* o *Brujas*. Frente a estas fuerzas femeninas determinadas por la teoría de Jung, las fuerzas masculinas se traducen en las figuras de acción heroica que se traducen en la noción de *Animus* o *Heorínas*. Hemos concluido cómo la dicotomía entre figuras virtuosas y pecadoras responde a una concepción de la feminidad configurada desde valores patriarcales donde la pasividad es considerada virtud y la acción rebeldía y pecado. Hemos establecido una distinción de personajes populares en base a esta clasificación tripartita y hemos definido las tramas siniestras más destacadas que acontecen en las historias de personajes femeninos: *Rivalidad edípica*; *Voracidad: devorar y ser devorada*; *Desentrañamiento y transgresión*; *Transfiguración: disfraz*; *Cautiverio y muerte onírica*.

-Basándonos en los citados estudios sobre las manifestaciones artísticas de la misoginia, especialmente los de Pilar Pedraza, hemos establecido una doble tipología temática de personajes femeninos del imaginario cultural y artístico caracterizados por ser siniestros:

Por una parte, hemos clasificado las figuras temáticas de la misoginia. Cada una de ellas responde a una razón psicológica que activa el temor ambivalente: *Diabólicas: brujas poseídas y locas* encarnan temores

supersticiosos relacionados con el poder de la mente; *Bellas atroces o Femme fatale* y *Lolitas* representan el peligro de la seducción; *Monstruosas castradoras* simbolizan la fealdad corporal como equivalente moral desatando presuntos terrores edípicos; *Muertas y fantasmagóricas* encarnan creencias animistas ante la animación espectral de lo inerte; *Autómatas y cosificadas* representan los temores supersticiosos ante la vivificación de lo inanimado. Esta tipología de figuras misóginas se caracteriza por su ambivalencia, ya que no sólo provocan temor sino también fascinación y deseo de dominarlas para paliar la amenaza.

Por otra parte, dado que lo siniestro se camufla en lo familiar, y dado que la represión padecida históricamente por la mujer la ha relegado durante siglos al escenario doméstico, esto implica que haya sido motivo de temas siniestros, especialmente vinculados al entorno familiar y cotidiano. Por ello, hemos esclarecido una tipología temática de figuras siniestras que extraemos de la literatura y el cine. Consideramos que no son clasificaciones rígidas y que podrían ampliarse o reordenarse en base a otros criterios: *Niñas demonio y adolescentes perversas; hermanas y compañeras; esposas en el hogar; novias y esposas muertas; mujeres embarazadas: gestando al demonio; madres represoras, vírgenes suicidas y reprimidas vengativas; y finalmente criadas, vecinas y viudas solitarias*, en las que reconocemos el arquetipo de la bruja.

-Hemos analizado cómo se representa lo siniestro femenino en la creación contemporánea partiendo de los recursos creativos generales de lo siniestro para después abordar la implicación femenina sobre el tema. Hemos comprobado cómo lo siniestro femenino se representa de una manera distinta desde el enfoque del hombre y de la mujer. Esta diferencia fundamental estriba en la posición de Objeto a la que es ubicada, por lo general, desde la creación masculina, y a su posición de Sujeto desde la perspectiva de la creación femenina.

-Hemos identificado las posibilidades significantes de las variables plásticas, icónicas y narrativas a través de su análisis. Hemos podido concluir al respecto de las *variables plásticas*, que tanto el color, la forma y la textura permiten identificar distintos desvíos que extrañan las imágenes y que se articulan con los elementos icónicos y con los contenidos semánticos. Como ejemplo, la textura permite plantear determinadas sensaciones táctiles que pueden dirigir el efecto ambivalente asociadas a lo líquido, viscoso y morbosos; a lo aéreo, etéreo y fantasmal; lo punzante y agresivo; a lo minucioso reiterativo-obsesivo; a lo liso, frío y deshumanizado. El color también muestra distintos desvíos como la disminución de saturación y la homogeneidad cromática asociadas a lo mortecino y deshumanizado, o la recurrencia a intensas saturaciones o a

tonalidades pastel que pueden atribuir cierto grado de artificiosidad o “desviarse” de los motivos temáticos a los que va ligado. Asimismo, hemos diferenciado los valores expresivos asociados a las formas aisladas de las estructuras formales, y los desvíos que se producen en relación a los contenidos icónicos.

El estudio de los significantes estructurales iconoplásticos de la luz y el encuadre nos han permitido concluir, entre otras cuestiones, sus potenciales cualidades narrativas, que se emplean dirigiendo la incertidumbre en clave negativa. En el plano de la iluminación, tanto la luz como las superficies en penumbra constituyen elementos iconoplásticos cargados de significación. Es también determinante la tonalidad, procedencia y el sentido de la orientación de la luz, así como la interacción entre las figuras con las luces y sombras, las cuales pueden adquirir un valor positivo o ayudante, negativo o amenazante, o enigmático e hipnótico. Podemos destacar también el empleo de luces focalizadas que sugieren presencias indeterminadas o dirigen la mirada fuera de campo o en el espacio “off”, habitado también por el espectador. Por otra parte, el encuadre determina la importancia de la ubicación del punto de vista porque sitúa al espectador en una posición concreta, atribuyéndole una determinada implicación en la escena que tiende a comprometerle éticamente, motivando el efecto de ambivalencia.

En las *variables icónicas* hemos subrayado los recursos relativos a las figuras y a los escenarios, estudiando los significantes de la mirada y actitud expresiva paradójica, la caracterización e indumentaria y la expresividad del cabello. Hemos determinado una tipología general de espacios siniestros, en función de su causa psicológica, y hemos incidido en la representación del escenario y el atrezzo vinculado a la feminidad: la casa o escenario doméstico y el bosque.

En las *variables narrativas* hemos determinado las funciones y relaciones de incertidumbre y ambivalencia que se establecen entre los personajes femeninos y el espectador, esclareciendo los recursos creativos que provocan esos efectos. Hemos concluido que las figuras se caracterizan como objetos o sujetos que poseen o carecen unos bienes que interpelan al espectador. En dicha pugna intervienen cuatro esferas -el *saber*, el *querer*, el *deber* y el *poder*- que caracterizan la ambigüedad de los roles y la implicación de identificación y simultáneo distanciamiento frente al personaje, permitiendo la satisfacción de deseos inconscientes, sádicos o masoquistas. Concluimos, a través de algunas obras narrativas contemporáneas, cómo el rol de objeto contemplativo y sádico tradicionalmente asumido en la representación de la mujer se reinventa

en la creación contemporánea a través de una perspectiva satírica, desde el *simulacro victimista*.

-Hemos determinado los principales contenidos temáticos que se plantean en las representaciones siniestras de la feminidad en la creación contemporánea, que difieren de las temáticas siniestras generales. Hemos formulado y analizado la siguiente clasificación temática que consideramos abierta y flexible: *Automatismo; Muerte y victimismo; Duplicación y multiplicación; Androginia; Monstruosidad femenina; Enajenación femenina; Feminidad oculta: transfiguración; Poder femenino siniestro; Subversión de la mujer objeto de seducción; Subversión de la supeditación: mujer fatal con Freak; Subversión de la maternidad; Alter ego femenino siniestro.*

- Hemos analizado cómo se manifiesta lo siniestro a través de la temática del *alter ego* en el trabajo de Claude Cahun, Cindy Sherman y Janieta Eyre. Hemos concluido que coinciden en su proyección del *alter ego* a través de su caracterización y mediante la ficción casi pictórica de la fotografía escenificada. Sus *alter egos*, comprometidos con el tema de la *androginia* (Cahun), la *artificiosidad* y la multiplicidad de identidades estereotipadas (Sherman) o con el *doble interior* (Eyre), parecen producto de una introspección creativa y catártica, a la vez que arrojan luz sobre ciertos aspectos sociales que conciernen a la feminidad y a los rasgos que definen y modulan su identidad colectiva.

6.-4. EXPERIMENTALES

Dado que esta tesis es específica del área de pintura, tanto nuestro punto de partida como el colofón del trabajo ha sido una experimentación creativa pictórica. Dicha práctica nos ha permitido explorar el problema bajo un enfoque experimental, pudiendo ver aplicados los contenidos y variables creativas anteriormente desarrolladas. Consideramos que las nuevas propuestas creativas aportan, a su vez, una fuente de nuevos datos que permitiría la continuidad de este estudio.

A través de la práctica experimental hemos empezado, primero de manera intuitiva, a descubrir y a manejar las variables pictóricas y temáticas que manifiestan lo siniestro. Cada vez de manera más consciente, hemos ido articulando teoría y práctica, poniendo a prueba las variables plásticas, icónicas, narrativas y temáticas que pueden manifestar lo siniestro y, en especial, el problema del *alter ego* femenino. Hemos comprobado cómo los enunciados siniestros se caracterizan por el citado *desvío o alotopía* que extraña su aparente normalidad. Todos los recursos que la imagen

maneja se ponen conjuntamente al servicio de la sugerencia de ese extrañamiento sutil. A través de la experimentación práctica hemos comprobado cómo los recursos plásticos sientan las bases significantes de las creaciones, que van modulándose en interacción con las variables estructurales iconoplásticas e icónicas, dando lugar después a las diversas posibilidades narrativas de las mismas. Pensamos que es en la interacción coherente de los recursos que atañen a las variables como se produce la alotopía: hemos experimentado recursos de desvío del color, de la forma, de la textura etc. Además, son también significantes las caracterizaciones y expresiones de los personajes -los cuales también comportan desvíos, así como la representación de los escenarios, ligados al inconsciente oculto. Hemos puesto a prueba sus cualidades expresivas -plásticas e icónicas-, así como las connotaciones derivadas de la representación de los elementos de atrezzo y su interacción con las figuras. Hemos comprobado que en todas las propuestas ha sido significativa la vinculación de las escenas con los espectadores, buscando su involucración o participación activa a través de perspectivas que lo implican subjetivamente: los *alter egos* no se manifiestan ajenos a la realidad circundante sino que interaccionan con el exterior (con el espectador) provocando intencionadamente su respuesta afectiva y reflexiva.

Con el desarrollo teórico de la tesis, la serie experimental más reciente (serie 3: *Alter Ego*) no ha sido ya netamente intuitiva sino que ha sido gobernada en pugna entre la intuición inconsciente, el saber adquirido y una conciencia crítica. Hemos concluido reflexionando sobre cómo la temática del *alter ego* proyecta una serie de incógnitas relativas a la identidad, que parecen llevar implícitas ciertas pugnas y conflictos interiores relativos a los deseos y a los temores que éstos implican. Pensamos que la conciencia histórica de la represión padecida por la feminidad puede incentivar este conflicto interior inherente al ser humano, pudiendo verse manifestado en la creación artística en complicidad y lucha recíproca entre el *Ello* y el *Superyó*. En consecuencia, hemos pretendido mostrar como estas figuraciones de *lo siniestro femenino* se caracterizan por su ambivalencia: lo siniestro de estos *alter egos* viene determinado, en gran medida, por su caracterización ambivalente que oscila entre su apariencia monstruosa y fuerte y paradójicamente débil y victimista, lo que pone de relieve la ambivalencia de esa Otridad interior. Hemos concluido intentando desarrollar esos efectos contradictorios que se producen desde la articulación de los recursos plásticos -especialmente a través de alteraciones formales y dimensionales- e icónicos, a través de expresiones paradójicas, que intervienen después con la representación del espacio y con la sugerencia de cierta narratividad.

Creemos que lo siniestro femenino, tal y como se plantea en estas series, pretende poner de relieve ese cuestionamiento crítico en torno a la noción de identidad femenina, evidenciando la artificiosidad de diversos estereotipos y etiquetas sociales que clasifican a las mujeres en virtud de la posesión o carencia de unos bienes y males,

determinados por la sociedad. Estas alusiones se proyectan a través de la *apropiación* y reinterpretación de ciertos personajes más o menos reconocibles del imaginario colectivo. El estudio interdisciplinar nos ha proporcionado temáticas nuevas como motor creativo, extraídas de la mitología, la narrativa y la literatura. Las *alter ego* se manifiestan en esta serie a través de mi transfiguración desde el disfraz, produciendo caracterizaciones ambiguas.

Entre los temas desarrollados concluimos centrándonos en la ambivalencia entre atracción y repulsión que ha venido ligada a personificaciones de *Venus, Princesas* y otras figuraciones estereotipadas, bajo una apariencia extrañada. Algunas hemos pretendido definir las ligadas al poder, a través de la conjunción de determinados recursos plásticos e icónicos y, especialmente, debido a su expresión. Todas las variables se articulan coherentemente generando caracterizaciones ambiguas que ponen el acento en la artificiosidad de la dicotomía *buena-santa-dócil/-mala-pecadora-rebelde*, que se manifiesta también en los arquetipos expuestos de la mitología, la religión católica y la narrativa popular. Entre los temas elegidos, destaca la *subversión de la maternidad*, que pudiera involucrar cierto recelo ante la capacidad de la mujer de gestar monstruos, o cierta intención crítica en torno a dicha creencia antaño extendida, así como reacción ante el peso social de la maternidad como designio femenino. Otro de los temas principales, el del *desdoblamiento*, propio de lo siniestro genérico, puede apreciarse en diversas pinturas, queriendo evidenciar la red de superficies inaccesible que conforma nuestro inconsciente y, en especial, el enigma de una identidad femenina caracterizada por una mayor represión, social e individual. La sugerencia del doble se basa nuevamente en la ambivalencia de las esferas del *Ello* y del *Superyó* y se manifiesta a través de distintos recursos entre los que podemos destacar la distorsión del reflejo representado -que podría evocar el desdoblamiento del *alter ego*, es decir, el doble del doble, o el Otro del Otro interior-, así como la idea del propio cuadro como espejo. Retomando las temáticas, hemos identificado un interés por cierto estereotipo relacionado con la maldad, la ignorancia, la vanidad y el cuchicheo: las *marujas*. Hemos incidido en su caracterización a través de una hipérbole estética, destacando la importancia del peinado e indumentaria y exagerando sus expresiones, buscando cierto efecto dramático y teatral. Hemos relacionado el carácter entrometido de este estereotipo con el carácter siniestro de las alucinaciones asociadas a manías persecutorias a través de miradas instigadoras que buscan la intimidación del espectador como *señales de destino*. Hemos concluido, también, cómo una de las claves temáticas fundamentales, además de otras como la *androginia* o el *automatismo*, es la *subversión crítica de la belleza y seducción*, que deriva en una suerte de monstruosidades ambivalentes: víctimas y monstruos que se exhiben y se retraen. Exhibicionistas aspirantes a ser deseadas o a repeler al espectador, la duda

siempre parece caracterizar a estas desafiantes figuras que pueden paradójicamente suscitar empatía, y que hemos apreciado también en otras artistas.

Además de las plásticas e icónicas, hemos pretendido desarrollar también las variables narrativas a través de la experimentación con la mirada, el encuadre, y las acciones de los personajes. Podemos destacar como rasgo fundamental la relación de incertidumbre que se intenta establecer entre el espectador y las figuras, y que se origina, pensamos, desde la propia técnica que, al mezclar pintura e imagen fotográfica, disimula nuevamente los límites entre realidad y ficción. Hemos hallado en el cine una nueva fuente de temas e imágenes siniestras que nutren la relación de proximidad entre disciplinas. Observamos en ellas determinados efectos siniestros que inciden en la relación del espectador y los personajes a través de la mirada y el encuadre. Hemos experimentado las posibilidades de estas claves a través de varias propuestas creativas que han buscado dejar traslucir los conceptos del *sadismo* y el *masoquismo* implicados en lo siniestro, a través de la ambivalencia del *exhibicionismo* y *voyeurismo*. Los deseos innatos entran en conflicto con las restricciones morales en determinadas imágenes siniestras donde, a través del encuadre, determinados personajes se exponen extrañamente o parecen espiados por el espectador. Hemos abordado, asimismo, la importancia de la intimidación, a través de las citadas miradas instigadoras que podrían potenciar la idea de un destino nefasto y ambivalente asociado al masoquismo. Todos los recursos se articulan pretendiendo el objetivo de configurar efectos de extrañeza, donde los espectadores pudieran participar de una suerte de identificación y distanciamiento ante las figuras, que los aproxima y los aleja simultáneamente de esos deseos inconfesables. Las *alter ego*, de este modo, podrían permitir cierta catársis de los propios deseos y temores ocultos a la vez que pueden provocar intencionadamente que afloren los ajenos en su contemplación.

Queremos subrayar que estas conclusiones no hubieran podido sostenerse sin el análisis desarrollado de todos los significantes plásticos, icónicos y narrativos y de su comportamiento conjunto. Hemos observado cómo tanto los efectos de desasosiego e incertidumbre, como los rasgos caracterizantes de cada temática, obedecen a una interacción concreta entre recursos de una y otra variable. Queremos también hacer hincapié en que ninguna de las temáticas ni los recursos son rígidos, sino que a menudo se mezclan rasgos de uno y otro dando lugar a nuevas propuestas. Las hemos agrupado en base a unos rasgos comunes que permiten una ordenación lógica pero evidenciando su apertura y flexibilidad. Haber estudiado en el análisis los temas y recursos en profundidad nos ha permitido arrojar ahora estas conclusiones, que pudieran parecer interpretativas de no estar sólidamente fundamentadas en el largo recorrido conceptual y analítico desarrollado.

En síntesis, queremos poner de relieve que las figuraciones de la misoginia, y la influencia que han ejercido en nuestra pauta de conducta y configuración identitaria, nos ha servido como motor motivacional para desarrollar una creación artística donde la expresión catártica viene ligada a una perspectiva crítica respecto a esta cuestión. Por ello, concluimos también que en estas creaciones, a menudo, lo siniestro y lo satírico se embarcan en una aventura estética conjunta. Lo siniestro como estética que provoca inquietud al poner en suspensión ciertos límites de la razón, instando a la ambivalencia; la sátira como producto de una intencionalidad crítica que subyace al efecto estético anterior. La práctica nos ha permitido cuestionar las connotaciones que vienen ligadas a ciertas imágenes femeninas reconocibles de un imaginario compartido en el que proyectamos ciertos rasgos de un *alter ego* polifacético. Pensamos que Cindy Sherman es uno de los referentes fundamentales que comparte esta motivación creadora y que ha influenciado nuestra aportación.

Por último, del mismo modo que la metodología de esta tesis se caracteriza por un enfoque multidisciplinar, aunque enfocado hacia la experimentación y el análisis de enunciados visuales, la propia práctica experimental ha echado mano también de disciplinas nutrientes de la pintura y la fotografía que abarcan imagen cinematográfica, instalación que fusiona imagen y objeto y, por último, escenografía o instalación artística. Pensamos que estas instalaciones podrían permitir la continuidad de la práctica experimental y del estudio teórico. Pensamos que podría ser desarrollado a partir del análisis de ciertas obras de diversas artistas mujeres que han abordado el tema de lo siniestro femenino a través de la escultura y la instalación artística como Louise Bourgeois, Dorothea Tanning, Annette Messager, Kiki Smith o Alice Anderson, entre otras. Habiendo demostrado la potencialidad y las posibilidades del espacio en la inducción de efectos siniestros, pensamos que sus propuestas artísticas nos pueden servir como objeto de estudio y marco contextual para un desarrollo teórico y experimental posterior en este tipo de creación multidisciplinar. Pensamos que, cara al futuro, esta disciplina se ajustaría a nuestro enfoque abierto en cuanto a técnica se refiere.

6.-5. DIDÁCTICAS

Consideramos que la metodología de esta tesis posee aplicabilidad didáctica ya que se ha planteado desde el principio con ese fin, manifestándose también en la propia estructura de contenidos: primero, debido a la delimitación del campo de estudio, que se produce de manera paulatina, profundizando primero en el contenido ajeno al arte: la dimensión psicológica, inconsciente y estética de lo siniestro y de lo siniestro femenino, para posteriormente relacionar estos conceptos con su manifestación visual

y artística. Pensamos que esta elección metodológica puede servir como referencia para el estudio específico de otros temas que abarquen contenidos de ámbitos dispares y que convergen después en la creación artística.

El carácter abierto, en parte multidisciplinar y sincrónico del estudio de los enunciados visuales, es especialmente didáctico puesto que elabora un procedimiento de ordenación de recursos y temáticas que puede servir para posteriores investigaciones o para consultas concretas de determinados recursos específicos. Priorizar el campo de significado abierto de la imagen a la intencionalidad expresiva de autores o de movimientos artísticos determinados ofrece esa apertura didáctica. El empeño por la concreción de la teoría en recursos concretos es especialmente valioso como objeto de estudio: tanto para la elaboración de nuevas propuestas artísticas, como para la comprensión en profundidad de las posibilidades semánticas de cada variable creativa.

La relación paralela y recíproca entre recursos visuales y contenidos semánticos tiene una función didáctica, puesto que demuestra cómo en la imagen convergen factores sociológicos etc. que escapan al dominio del arte, y sin embargo, enriquecen su estudio. El lenguaje artístico es un vehículo que puede tratar otros aspectos que van más allá de la creación. Consideramos que esta tesis es un ejemplo de ello.

A través del estudio de la imagen artística hemos deducido aspectos sociológicos que atañen tanto a la sociedad actual como al mundo de la mujer, y que desconocíamos. Es decir, no sólo pueden aplicarse contenidos ajenos al arte al estudio de obras artísticas sino, al contrario, aportar al conocimiento general o sociológico aspectos que pueden deducirse a través del estudio de la creación artística. Como ejemplo, desconocíamos la importancia de ciertos temas siniestros vinculados a la mujer como la transfiguración asociada a la cosmética femenina, la monstruosidad relacionada con la gestación, o la subversión de la maternidad que parecen representarse con relativa notoriedad en la creación artística. También hemos podido materializar o concretar visualmente conceptos abstractos como la *Otredad*, la *hiperrealidad* o el *simulacro*, o la vacilación perceptiva ante lo fantástico a través de los recursos específicos de las imágenes. Consideramos que estas aportaciones tienen un gran valor didáctico como conocimiento en sí mismo y también por su posible aplicabilidad. Pensamos que ligar la propia práctica con la reflexión, otorgándole un carácter experimental y centrándose en un objetivo investigador, es decir, el hecho de realizar una tesis sobre arte permite al propio creador descubrir y profundizar en las potencialidades expresivas, ideológicas y temáticas de la imagen. El estudio enriquece y contribuye al desarrollo de los contenidos creativos.

Consideramos que es también de utilidad didáctica la elaboración de un tema de investigación cuya base nace del inconsciente creativo. Creemos que es un ejemplo que demuestra la capacidad de conceptualizar una experiencia sensible o una creación

intuitiva. Una tesis puede ayudar a comprender y a racionalizar la propia creación o las futuras creaciones.

Dada su amplitud, y su enfoque interdisciplinar, creemos que es un material didáctico útil para estudiantes de Bellas artes, como de cine, de psicología, antropología, sociología o estudios de género. Creemos que la versatilidad de conocimientos enriquece su capacidad didáctica porque permite elaborar asociaciones inéditas, que trascienden los campos de estudio, relacionándolos entre sí.

Pensamos que es un material didáctico valioso como archivo de imágenes artísticas y consulta de autores contemporáneos, ya que recoge las obras de un sinnúmero de artistas que trabajan en torno a lo siniestro.

Debido a su carácter panorámico, abierto y nada atomizado, creemos que es un trabajo inédito que sienta las bases de multitud de temas que podrían ser desarrollados a partir de ahora, gracias a las relaciones interdisciplinarias que hemos establecido. Como ejemplo, podría darse continuidad a temas y perspectivas que no hemos contemplado como lo siniestro desde una perspectiva histórica; también podría abordarse lo siniestro específicamente hiperreal abarcando una serie de artistas contemporáneos y analizando sus obras paralelamente a la teoría de Baudrillard, contemplando la temática del *automatismo* como fenómeno social; podría profundizarse en lo siniestro en la narrativa popular o en las relaciones entre narrativa y cine; podría abordarse la temática siniestra de la ilusión de la realidad o la enajenación desde obras escenográficas o cinematográficas que traten esta temática concreta o, por ejemplo, analizando la hibridación de técnicas digitales que crean ilusiones ópticas de realidad. Podría tratarse, asimismo, la transfiguración como tema siniestro en la creación artística; podría estudiarse la continuidad de las figuras de la misoginia, quizá con un carácter histórico o, por ejemplo, incidiendo en nuevas representaciones del mito arcaico de las brujas en el imaginario contemporáneo; podría abordarse lo siniestro femenino bajo un enfoque diacrónico que describa la evolución del tema por épocas o podría, también, estudiarse específicamente el tema del *alter ego*, tratando de hallar artistas mujeres que la historia haya dejado en el olvido, etc. Creemos que esta tesis deposita la semilla de un sinfín de investigaciones que pudieran derivar de alguna parte que se ha tratado en ella. Es decir, creemos que hemos abierto multitud de campos abiertos a posibles desarrollos o profundizaciones posteriores.

Personalmente, creo que continuaría la investigación desde una perspectiva experimental y teórica desde el campo de las instalaciones, donde pudiera poner en práctica los contenidos analizados en las imágenes, materializándolos físicamente: interviniendo con la iluminación, el espacio, los objetos o material de atrezzo e incluso también, por qué no, con sonido y movimiento. En definitiva, salir de la ficción del

cuadro para entrar en una ficción siniestra *puesta en escena* y de magnitud vivencial: una escenografía que permita dar cobijo y forma tangible a esos fantasmas que anidan en el desván de la mente. Y ahí, seguro, detrás de un rincón, aguarda la sombra de una mujer escondida....

BIBLIOGRAFÍA

B.-1. GENERAL

- ABRAMS, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral.
- ACASO, M. (2006). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.
- ADDISON, J. (1991). *Los placeres de la imaginación*. Madrid: Visor.
- ADORNO, T. W. (1980). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- ARGULLOL, R. (1983). *La atracción del abismo*. Barcelona: Bruguera.
- ARISTÓTELES, (1963). *Poética*. Madrid: Aguilar.
- ARNHEIM, R. (2002). *Arte y percepción visual*. (2 ed.) Madrid: Alianza.
- AUMONT, J. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- BACHELARD, G. (1958). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1975). *La poética del espacio*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1978). *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1986). *La poética de la ensoñación*. (2 ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BALLESTEROS, A. (2000). *Vampire chronicle: Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: UnaLuna.
- BALLÓ, J., y PÉREZ, X. (1997). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- BARGALLÓ, J. (1994). *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar.
- BARLOW, J. D. (1982). *German Expressionist Film*. Boston: Twayne.
- BARNES, D. (1985). *Nightwood*. London: Faber and Faber.
- BARTHES, R. (1999). *La cámara lúcida*. (7 ed.) Barcelona: Paidós.
- BASTIDE, R. (1976). *El sueño, el trance y la locura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BATAILLE, G. (1959). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.
- BAUDRILLARD, J. (1987). *América*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1991). *La Transparencia del Mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1993). *Cultura y simulacro*. (4 ed.) Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1996). *El crimen perfecto*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (2008). *El pacto de Lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *Las estrategias fatales*. (7 ed.) Barcelona: Anagrama.
- BEAUVOIR, S. de (2011). *El segundo sexo*. (2 ed.) Madrid: Cátedra.
- BELLUSCIO, M. (1986). *Las fatales ¡Bang! ¡Bang!* Valencia: La Máscara.
- BENJAMIN W. (1976). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Casimiro Libros.
- BERLÍN, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- BESANT, L. (1986). *The Freudian body: psychoanalysis and art*. Nueva York: Columbia University Press.

- BETTELHEIM, B. (1984). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. (7 ed.) Barcelona: Crítica.
- BIEDERMANN, H. (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- BLEULER, E. (1969). *Afectividad, sugestibilidad, paranoia*. Madrid: Morata.
- BLEULER, E. (1971). *Tratado de psiquiatría*. (3 ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- BORDIEU, P. (2007). *La dominación masculina*. (5 ed.) Barcelona: Anagrama.
- BORGES, J. L. (1979). *El libro de los seres imaginarios*. Barcelona: Bruguera.
- BORNAY, E. (1998). *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*. Madrid: Cátedra.
- BORNAY, E. (2008). *Las hijas de Lilith*. (6 ed.) Madrid: Cátedra.
- BORNAY, E. (2010). *Arte se escribe con M de mujer*. (2 ed.). SD Edicions.
- BORNAY, E. (2010). *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. (2 ed.). Madrid: Cátedra.
- BORTOLUSSI, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- BOSCH, E; FERRER, V. A. y GILI, M. (1999). *Historia de la misoginia*. Barcelona: Anthropos.
- BOZAL, V. (1999). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (2 ed.). Madrid: Visor.
- BRAVO, V. (1993). *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila.
- BRAVO, V. y BERMÚDEZ, H. (1993). *Terrores de fin de milenio*. Libro de la Arena.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1973). *El alucinante mundo de E.T.A. Hoffmann*. Madrid: Nostromo.
- BRETON, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama.
- BRETON, A. (2008). *El amor loco*. (2 ed.). Madrid: Alianza.
- BRIQUET, P. (1859). *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. París: Baillière.
- BRONFEN, E. (1993). *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press.
- BROWN, M. R. (2002). *Constructions of childhood Between Rousseau and Freud*. Aldershot, Ashgate Publishing.
- BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos.
- BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BUTLER, J. (1993). *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CAILLOIS, R. (1962). *Cohérences aventureuses*. París: Gallimard.
- CAILLOIS, R. (1988) *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CARO BAROJA, J. (1968). *Las brujas y su mundo*. (2 ed.). Madrid: Alianza.
- CARRERE, A. y SABORIT, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- CARROLL, L. (1987). *Cartas a niñas*. Barcelona: Plaza & Janes.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado.
- CHEVALIER, J. (1999). *Diccionario de símbolos*. (6 ed.). Barcelona: Herder.
- CIRLOT, J. E. (1988). *Diccionario de símbolos*. (9 ed.). Barcelona: Labor.
- CLOVER, C. J. (1993). *Men, Women and Chainsaws: Gender in the modern horror film*. N. J.: Princeton University Press.
- CODRINGTON, R. H. (1972). *The Melanesians*. Dover Publications.
- CREED, B. (1993). *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CUÉLLAR, C. A. (2001). *Sleepy Hollow. El goce infantil de lo sobrenatural*. Valencia: Eds. De la Mirada.
- CUNNINGHAM, H. (1995). *Children and Childhood in Western society since 1500*. London: Longham Group Limited.
- DE DIEGO, E. (1992). *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- DE LAURETIS, T. (1992). *Alicia ya no: feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós.
- DIDEROT, D. (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.
- DIDI-HUBERMAN. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra.
- DIJKSTRA, B. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate.
- DOMÉNECH, J. (2010). *La belleza pétreo y la belleza líquida*. Madrid: Fundamentos.
- DOMÍNGUEZ, V. (Coord.). (2003). *Imágenes del mal: ensayos de cine (etc.)*. Madrid: Valdemar.
- DONOVAN, F. (1978). *Historia de la brujería*. Madrid: Alianza.

- DURAND, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DURAND, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DUROZOI, J. A. (1975). *La enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama.
- EAGLETON, T. (2008). *Terror Santo*. Madrid: Debate.
- ECO, U. (1977). *Apocalípticos e integrados*. (5 ed.). Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ECO, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.
- ECO, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- EISNER, L. H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- ELIADE, M. (1957). *Mythes es Symboles*. París: Gallimard.
- ELIADE, M. (1962). *Mefistófeles y el andrógino*. París: Gallimard.
- ELIADE, M. (1978). *Mito y realidad*. (3 ed.). Barcelona: Labor.
- ELIADE, M. (1979). *El mito del eterno retorno*. (2 ed.). Madrid: Alianza.
- ELIADE, M. (1994). *Lo sagrado y lo profano*. (2 ed.). Barcelona: Paidós.
- ELIADE, M. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- ELIADE, M. (1997). *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós.
- ELIADE, M. (2001). *Mitos sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- FERRERAS, D. F. (1995). *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Vosa.
- FIGES, E. (1980). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. (2 ed.). Madrid: Alianza.
- FOSTER, H. (1986). *La posmodernidad*. (2 ed.). Barcelona: Kairós.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOSTER, H. (2008). *Belleza Compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FRAZER, J. G. (1965). *La rama dorada* (5 ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- FRAZER, J. G. (1987). *Totemismo. El temor a la muerte en la religión primitiva*. Madrid: Eyras.
- FREUD, S. (1981). *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1895). VI. *Estudios sobre la histeria*
- (1900). XVII. *La interpretación de los sueños*
- (1905). XXV. *El chiste y su relación con lo inconsciente*
- (1905). XXVI. *Tres ensayos para una teoría sexual*
- (1912-3). LXXXIV. *Totem y Tabú*
- (1915). LXXXIX. *Los instintos y sus destinos*
- (1919). CIX. *Lo siniestro*
- (1920). CX. *Más allá del principio del placer*
- (1921). CXIII. *Psicología de las masas y análisis del "yo"*
- (1922). CXXIII. *La cabeza de Medusa*.
- (1923). CXXVII. *Neurosis y psicosis*
- (1923). CXXV. *El "yo" y el "ello"*
- (1924). CXXX. *El problema económico del masoquismo*
- (1929). CLVIII. *El malestar en la cultura*
- (1931). CLXII. *Sobre la sexualidad femenina*
- (1915). XC. *La represión*
- (1915). XCI. *Lo inconsciente*
- G. CORTÉS, J.M. (1997). *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- GROUPE m (1992). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.

- GUBERN, R. (1989). *Historia del cine*. (5 ed.). Barcelona: Lumen.
- GUBERN, R. y PRAT, J. (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets.
- HALL, J. (1987). *Diccionario de temas simbólicos artísticos*. Madrid: Alianza.
- HARAWAY, D. (1985). *Un manifiesto cibernético: (...)*. Revista Socialist Review.
- HARTMANN, E. (1984). *La Pesadilla*. Barcelona: Juan Gránica.
- HEISSIG, J. W. (1976). *El cuento detrás del cuento*. Buenos Aires: Ed. Guadalupe.
- HELLER, E. (2004). *Psicología del color: (...)* Barcelona: Gustavo Gili.
- HELMAN, E. (1983). *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza.
- HIGONNET A. (1998). *Pictures of innocence: The history and Crisis of ideal Childhood*. Londres; Thames & Hudson.
- HONOUR, H. (1984). *El Romanticismo*. (2 ed.). Madrid: Alianza.
- IRUJO, J. (1995). *Experimentación y análisis de los elementos materiales de la pintura (...)*. Tesis doctoral. Leioa: Upv/Ehu.
- IRUJO, J. (1997). *Tecnologías pictóricas y creatividad*. Leioa: Upv/Ehu.
- IRUJO, J. (2005). *Posibilidades de la materia y relaciones sinestésicas*. Leioa: Upv/Ehu.
- IRUJO, J. (2008). *La materia sensible: técnicas experimentales en pintura*. Barcelona: Blumen.
- JACKSON, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen.
- JAMESON, F. (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JENTSCH, E. (1906). *Zur Psychologie des Unheimlichen*. In: *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift*.
- JIMÉNEZ, J. (1993). *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino.
- JUNG, C.G. (2012). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (4 ed.) Barcelona: Paidós.
- JUNG, C.G. y VV.AA. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- KANT, I. (1990). *Observaciones acerca del Sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Madrid: Alianza.
- KANT, I. (1995). *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- KAPPLER, C. (1986). *Monstruos, demonios y maravillas*. Madrid: Akal.
- KING F. X. (1987). *Historias de Brujas y demonios*. Barcelona: Plaza & Janes.
- KLEIN, M. (1978). *Obras Completas*. Buenos Aires: Paidós.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Historia psicológica del cine alemán. Barcelona: Paidós.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. (1928). *Malleus Maleficarum*. Londres: Montague Summers.
- KRAUSS, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI.
- KURTZ, R. (1926). *Expressionismus und Film*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- LACAN, J. (1957). *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud, en la psychanalyse*. París: P.U.F.
- LACAN, J. (1981). *El seminario de Jacques Lacan*. Barcelona: Paidós.
- LACAN, J. (2005). *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, L., (2001). *Escritos*. (9ed.). México: Siglo XXI.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. (1983). *Diccionario de psicoanálisis*. (3 ed.). Barcelona: Labor.
- LATORRE, J.M. (1987). *El cine fantástico*. Barcelona: Fabregat.
- LEECH, G. (1974). *Semántica*. Madrid: Alianza.
- LÉVY-BRUHL, L. (1985). *El alma primitiva*. (2 ed.). Barcelona: Península.
- LÓPEZ TÁMES, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. (2 ed.). Murcia: Universidad de Murcia.
- LOSILLA, C. (1993). *El cine de terror*. Barcelona: Paidós.
- LOVECRAFT, H. P. (1983). *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza.
- LOZANO GARCÍA, C. (2005). *Lo siniestro. III curso de cine y literatura*. Burgos: Universidad de Burgos.
- MALDONADO, T. (1999). *Lo real y lo virtual*. (2 ed.). Barcelona: Gedisa.
- MANJARREZ, H. (2001). *El horror es familiar*. México: Aldus.
- MARINA, J. A., (2007). *Anatomía del miedo*. (2 ed.). Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. (2005). *Arte y feminismo en las nuevas prácticas artísticas*. Murcia: Cendeac.

- MARZAL FELICI, J. (1999). *La naranja mecánica: Stanley Kubrick (1971)*. Valencia: Nau Llibres.
- MAYAYO, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- MEINWALD, D. (1990). *Memento mori: death in Nineteenth Century Photography*. Riverside: University of California.
- MICHELET, J. (1987). *La Bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid: Akal.
- MITRY, J. (1984). *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. (2 ed.). Madrid: Siglo XXI.
- MITRY, J. (1984). *Estética y psicología del cine. Las formas*. (2 ed.). Madrid: Siglo XXI.
- MOLDES, D. (2004). *La huella de Vertigo*. Madrid: J. C. Ediciones.
- MOLES, A. (1981). *L'image, communication fonctionnelle*. Paris: Casterman.
- MORIN, E. (1974). *El Hombre y la Muerte*. Barcelona: Kairós.
- MUCHEMBLED, R. (2004). *Historia del Diablo*. Madrid: Cátedra.
- MULVEY, L. (2002). *Placer visual y cine narrativo*. Episteme Ediciones.
- MURCIA, F. (2002). *La escenografía en el cine: el arte de la apariencia*. Madrid: Fundación Autor.
- MURRAY, M. (1978). *El culto de la brujería en Europa occidental*. Barcelona: Labor.
- NAVARRO, A. J. (2009). VV.AA. *Las sombras del horror. Edgar Allan Poe en el cine*. Madrid: Valdemar.
- NOCHLIN, L. (1999). *Representing Women*. Londres: Thames & Hudson.
- ORTIZ A. y PIQUERAS, M. J. (1995). *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós.
- PANOFSKY, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PANOFSKY, E. y DORA (1975). *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*. Barcelona: Barral.
- PARÉ, A. (1993). *Monstruos y prodigios*. (2 ed.) Madrid: Siruela.
- PAZ, A. De. (2003). *La revolución romántica; poéticas, estéticas, ideologías*. (2 ed.) Madrid: Tecnos.
- PEDRAZA, P. (1991). *La Bella, enigma y pesadilla*. Barcelona: Tusquets.
- PEDRAZA, P. (1998). *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2000). *Metrópolis, Fritz Lang: estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- PEDRAZA, P. (2002). *La mujer pantera de Jacques Tourneur*. Valencia: Nau Llibres.
- PEDRAZA, P. (2004). *Espectra, descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2008). *Vigencia de lo fantástico en el imaginario moderno*. Cuenca: Cuaderno de Mangana 46.
- PEDRAZA, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido*. Madrid: Siruela.
- PENWARDEN, CH. (1995) *Of Word and flesh. An Interview with Julia Kristeva*. Londres: Tate Gallery.
- PERRY, C. (1995). *The Female Thermometer (...)*. New York: Oxford UP.
- PERRY, C., (2006). *Childhood in 19th Century Art and Culture*. New Heaven: Yale University Press.
- PINKOLA ESTÉS, C. (1998). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.
- PLANES PEDREÑO, J. A. (Ed.). (2012). *Regreso al motel Bates. Un estudio monográfico de Psicosis*. Bilbao: Mensajero.
- POGGIAN, S. M. (2002). *El tema del doble en el cine (...)*. Tesis doctoral. Barcelona: F. de Ciencias de la Comunicación.
- POLLOCK, G. (1988). *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres y N.Y.: Routledge.
- PRAZ, M. (1999). *La Carne, la Muerte y el Diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado.
- PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. (3 ed.). Madrid: Fundamentos.
- PROPP, V. (1987). *Las raíces históricas del cuento*. (5 ed.). Madrid: Fundamentos.
- PUELLES ROMERO, L. (2005). *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac.
- R. GRAVES y PATAI, R. (1986). *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.
- RANK, O. (1982). *El doble*. (ed.) Buenos Aires: Orion.
- REVILLA, F. (1999). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- ROAS, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- RODRÍGUEZ, H. J. (1999). *El miedo: trayecto hacia el cinematógrafo*. Cáceres: Asociación Cinéfila RE BROSS.
- ROMO MELLID, M. (2006). *El cuerpo y lo siniestro en la fotografía (...)*. Tesis doctoral. Leioa: Upv/Ehu.
- ROSENKRANZ J. K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero.
- ROSSET, C. (1993). *Lo real y su doble. Un ensayo sobre lo singular*. Barcelona: Tusquets.

- RUSSELL, J. B. (1998). *Historia de la brujería. Hechiceros, herejes y paganos*. Barcelona: Paidós.
- SALISBURY, M. (1999). *Tim Burton por Tim Burton*. Barcelona: Alba.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, J. (2000). *Tim Burton: Cuentos en sombras*. Barcelona: Glénat.
- SANTIDRIAN, R. M. (1998). *Mujeres malas y perversas*. Madrid: Edimat.
- SCHNEIDER ADAMS, L. (1996) *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra.
- SCHURIAN, W. (2005). *Arte fantástico*. Colonia: Taschen.
- SILVESTRE MARCO, M. (2007). *La imagen de la preadolescente (...)*. Tesis doctoral. U. P.V. Valencia.
- SIMSOLO, N. (2009). *El cine negro*. Madrid: Alianza.
- SINYARD'S, N. (1992). *Children in the Movies*. New York: St. Martin's Press.
- SIRUELA, J. (1992). *Vampiros*. Madrid: Siruela.
- SMIRNOFF, V. (1969). *El psicoanálisis del niño*. Barcelona: Luis Miracle.
- SOLAZ FRESQUET, L. (2003). *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*. Tesis doctoral. Upv. Valencia.
- SPANG, K. (1979). *Fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA.
- STEWART, J. (1995). *The New Child (...)*. Berkeley: University of California Press.
- STOICHITA, V. I. (2006). *Simulacros, el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- TEJEDA, C. (2008). *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra.
- TODOROV, T. (2005). *Introducción a la literatura fantástica*. (5 ed.). México: Coyocan.
- TOLEDO, A. (2004). *El fantasma en el espejo*. México: Ediciones Sin Nombre.
- TOLOSA, J. L. (1987). *Cambio semántico del módulo (...)*. Tesis Doctoral. Upv/Ehu. Bilbao.
- TORÁN, E. (1985) *El espacio en la imagen*. Barcelona: Ed. Mitre.
- TRÍAS, E. (1983). *El artista y la ciudad*. (2 ed.). Barcelona: Anagrama.
- TRÍAS, E. (1984). *Drama e identidad*. Barcelona: Ariel.
- TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.
- TRIAS, E. (1996). *Lo bello y lo siniestro*. (4 ed.). Barcelona: Ariel.
- TRÍAS, E. (1997). *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus.
- VACCHE, A. D. (1996). *Cinema and painting. How art is used in film*. Londres: Atholone.
- VALCÁRCEL, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- VANDROMMEE, P. (1960). *Los niños en la pantalla*. Madrid: Rialp.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, A. (1986). *Freud y Jung, exploradores del inconsciente*. Barcelona: Cincel.
- VENTURA, L. (2000). *La tiranía de la belleza. La mujeres ante los modelos estéticos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- VICARIO, J. L. (1998). *El empleo de la indumentaria en la obra de arte (...)*. Tesis Doctoral. Upv/Ehu.
- VIDLER, A. (1992). *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. Massachusetts Institute of Technology.
- VILLAFAÑE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Ed. Pirámide.
- VON FRANZ, M. L. (1996). *The interpretation of fairy tales*. Shambhala. Publications Inc.
- VON FRANZ, M. L. (1990). *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*. Barcelona: Luciérnaga.
- VON FRANZ, M. L. (1995). *Shadow and Evil in fairy tales*. Shambhala Publications Inc.
- VON FRANZ, M. L. (2001). *The feminine in fairy tales*. Shambhala Publications Inc.
- VV.AA. (1988). *La plástica en el cine*. Universitat de Valencia.
- VV.AA. (2010). *De Galatea a Barbie. Automatas, Robots y otras figuras (...)*. Madrid: Lengua de Trapo.
- WAJCMAN, G. (2002). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- WEILL, D. (1977). *Los tres tiempos de la ley*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- ZIGA, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona: UHF Melusina.
- ZIZEK, S. (2002). *Mirando al Sesgo: una introducción a Jacques Lacan (...)*. Buenos Aires: Paidós.
- ZWEIG, S. (1999). *La lucha contra el demonio*. Barcelona: Acantilado.

B.-2. ARTÍCULOS DE REVISTAS

- ALONSO GARCÍA, L. El territorio y la frontera del cine: entre la vacuidad y la plétora de Carretera perdida (David Lynch, 1996). *Banda Aparte*, 11. 1998
- BRAVO, V., El imaginario de la muerte. *Cuadernos de Difusión*, 219.
- CORTÁZAR, J. Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255. 1971.
- COSTA, J., Tu estado de facebook nunca dice muerto. *Exitbook*, 13. 2010.
- CREIXELL, A. A. Arte y horror. Aproximaciones del arte al terror. *Revista Lápiz*, 258. 2009.
- FRANCO IRADI, J.M., *AT REST*. La fotografía para el recuerdo en el siglo XIX. *Mnemosine*. 2011.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. Arte y psicosis. *Trama y Fondo*, 13. 2002.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. Emergencia de lo siniestro. *Trama y Fondo*, 2. 1997.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297. 2006.
- IRUJO, J. Personajes de la pintura contemporánea con identidades paradójicas. *Mnemosine*. 2013.
- IRUJO, J. Tiempo y espacio en la obra "Bodegón con nueces" de Antonio de Pereda. Tiempo para desentrañar. *Mnemosine*. 2011.
- MAYAYO, P. Mujeres petrificadas. *Exitbook*, 13. 2010.
- MONTERDE, J. E. y RIAMBAU, E. Cine y surrealismo. *Dirigido por*, 64. 1979.
- MURCIA SERRANO, I. Lo sublime de Edmund Burke y la estetización postmoderna de la tecnología. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las artes*, 8. 2009.
- TIMÓN ALONSO, J. L. El diablo a través de los tiempos. *Psicodeia*, 11. 1975.
- VV.AA., (2011). El imaginario de la ambigüedad. Monstruos femeninos en el mundo antiguo. *Estrat Crític*. 5 vol.3.
- WEINRICHTER, A. (2010) Cuando el cine alucina. Percepciones alteradas en pantalla. *Exitbook*, 13. 2010.

B.-3. NOVELAS Y RELATOS LITERARIOS

- ANDERSEN, H. C. (1974). *Cuentos*. (1843). Barcelona: Labor.
- ARAGON, L. (1979). *El campesino de París*. (1926). Barcelona: Bruguera.
- BASILE, G. (2006). *El pentamerón: el cuento de los cuentos*. (1634-36) Madrid: Siruela.
- BATAILLE, G. (1978). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets.
- BATAILLE, G. (1988). *El muerto*. Barcelona: Tusquets.
- BATAILLE, G. (1988). *Madame Edwarda*. Barcelona: Tusquets.
- BATAILLE, G. (1990). *El azul del cielo*. Barcelona: Tusquets.
- BAUDELAIRE, C. (2001). *Las Flores del Mal*. (1857). Madrid: Maestas.
- BÉCQUER, G.A. (2005). *Rimas y leyendas*. (1858) Madrid: Alfaguara.
- BERGER, J. (1926). *Las tres vidas de Lucie Cabrol*. Londres: Puerca Tierra.
- BLATTY, W.P. (2009). *El exorcista*. Zeta Bolsillo.
- BLOCH, R. (2010). *Psicosis*. La factoría de Ideas.
- BORGES, J. L. (2003). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza.
- BRÖNTE, Ch. (1847). *Jane Eyre*. Debolsillo. 2010.

BRÖNTE, E. (1847). *Cumbres borrascosas*. Barcelona: Debolsillo. 2010.

CAPECK, K. (1991) *R.U.R.*(1920) Bilbao: Mensajero.

CARO BAROJA J. (1982). *Retrato de una bruja*. Barcelona: Planeta.

CARRERE, E. (1998). *La torre de los siete jorobados*. Madrid: Valdemar.

CARROLL, L. (2001). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*. (1865) Madrid: Cátedra.

CASTRESANA, L. DE (1982). *Retrato de una bruja*. Barcelona: Planeta.

CHAMISSO, A. Von. (1995). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. (1814) Madrid: Siruela.

CORTAZAR, J. (2003). *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

DAHL, R. (1993). *Charlie y la fábrica de chocolate*. (2ed). Madrid: Alfaguara.

DARÍO, R. (1987). *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza.

DICKENS, C. (2000). *Oliver Twist*. (1837-39). Madrid: Anaya.

DOSTOIEVSKY, F. M. (1985). *El doble*. (1846). Madrid: Alianza.

DU MAURIER, D. (1992). *Rebecca*. (1938). Oxford: Heinemann.

ECO, U. (1996). *El nombre de la rosa*. (1980) Barcelona: Lumen.

EUGENIDES, J. (2001). *Las vírgenes suicidas*. (1993). Barcelona: Anagrama.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1978). *La increíble y triste historia de la cándida eréndida (...)*. Barcelon. Bruguera.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cien años de soledad*. (4ed.). (1967). Barcelona: Plaza & Janés.

GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2005). *Ella, drácula*. Barcelona: Planeta.

GAUTIER, TH. (1976). *La muerta enamorada*. (1836). Buenos Aires: Torres Agüero.

GAUTIER, TH. (1986). *El caballero doble*. Barcelona: Comunicación.

GOETHE, VON, J. W. (2009). *Fausto*. Madrid: Espasa-Calpe.

GOETHE; POTOCKI; HOFFMANN; POE; GAUTIER. (1982). *El libro de los vampiros*. Barcelona: Fontamara.

GRASS, G. (2009). *El tambor de hojalata*. (1959). Madrid: Alfaguara.

GRIMM, Hnos. (2000). *Cuentos de los hermanos Grimm*. (1812-13). Barcelona: Ediciones B.

HAWTHORNE, N. (1983). *La casa de los siete tejados*. Madrid: Cátedra.

HERNÁNDEZ, F. (2009). *Las hortensias*. Argentina: El cuenco de Plata.

HIGHSMITH, P. (1993). *Extraños en un tren*. Barcelona: Anagrama.

HOFFMANN, E. T. A. (1988). *Vampirismo*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

HOFFMANN, E. T. A. (1989). *Los elixires del diablo*. Palma de Mallorca: Hesperus.

HOFFMANN, E. T. A. (1991). *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: Hesperus.

HOFFMANN, E. T. A. (1992). *Los autómatas*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

HOMERO. (1999). *La iliada*. Madrid: Edimat Libros.

HUGO, V. (2010). *Los miserables*. Buenos Aires: Losada.

IBSEN, H. (1980). *Casa de muñecas*. Madrid: Espasa-Calpe.

ISHIGURO, K. (2005). *Nunca me abandones*. Barcelona: Anagrama.

JAMES, H. (1897). *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Anaya.

KAFKA, F. (1979). *La metamorfosis*. Madrid: Alianza.

KAFKA, F. (2007). *El proceso*. Madrid: Akal.

KAFKA, F. (2012). *El castillo*. Debolsillo.

KENNEDY, J. G. (1987). *Poe, Death, and the Life of Writing*. New Haven: Yale University Press.

KING, S. (2003). *IT*. Debolsillo.

KING, S. (2006). *El resplandor*. Debolsillo.

KING, S. (2013). *Carrie*. Debolsillo.

LARSON, S. (2008). *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*. Barcelona: Destino.

LARSON, S. (2008). *Los hombres que no amaban a las mujeres*. Barcelona: Destino.

LARSON, S. (2009). *Reina en el palacio de las corrientes de aire*. Barcelona: Destino.

- LE FANU, J. S. (2002). *Carmilla*. Madrid: Valdemar.
- LEROUX, G. (2002). *El fantasma de la ópera*. Barcelona: Abraxas.
- LEVIN, I. (1995). *Las poseídas de Stepford*. Barcelona: Plaza & Janés.
- LEVIN, I. (2011). *Rosemary's Baby*. Ediciones B.
- LOVECRAFT, H. P. (2006). *Narrativa Completa*. Madrid: Valdemar.
- MATUTE, A. M. (2011). *La fiesta al noroeste*. Madrid: Cátedra.
- MAUPASSANT, G. de. (1887) *El horla*. Madrid: Alianza. 2004
- MCMULLERS, C. (2004). *La balada del café triste*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLER, A. (1997). *Las brujas de Salem*. Barcelona: Tusquets.
- MONTANER, A. (2000). *Cantar de mio Cid*. Barcelona: Crítica.
- MURAKAMI, H. (1992). *La caza del carnero salvaje*. Barcelona: Anagrama.
- MURAKAMI, H. (2000). *El fin del mundo y un despiadado (...)*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, H. (2001). *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, H. (2002). *Sputnik, mi amor*. Barcelona: Tusquets.
- MURAKAMI, H. (2009). *Al sur de la frontera, Al oeste del sol*. Barcelona: Tusquets.
- NABOKOV V. (1995). *Lolita*. (1955). Barcelona: Anagrama.
- NOVALIS. (1995). *Himnos a la noche*. Valencia: Pre-Textos.
- NOVALIS. (2006). *Gérmenes o fragmentos*. Editorial Renacimiento.
- ORWELL, G. (2009). *1984*. Barcelona: Destino.
- OVIDIO NASÓN, P. (1995). *Metamorfosis*. Madrid: Alianza.
- PARREÑO, J. M. (1989). *Cuentos de sombras*. Madrid: Siruela.
- PEDRAZA, P. (2000). *Arcano trece: cuentos crueles*. Madrid: Valdemar.
- PEDRAZA, P. (2009). *La perra de Alejandría*. Madrid: Valdemar.
- POE, E. A. (1972). *Descenso al Maelström*. En *Obras Completas*. Madrid: Edaf.
- POE, E. A. (2009). *Cuatro cuentos*. Oviedo: Casa del libro.
- POE, E. A. (2009). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- POTOCKI, J. (2012). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. (1804-5). Valencia: Pre-textos.
- RADCLIFFE, A. (2012). *Los misterios de Udolfo*. (1795). Madrid: Valdemar.
- RILKE, R.M. (1980). *Elegías de Duino*. (1923). Barcelona: Lumen.
- RODENBACH, G. (2012). *Brujas, la muerta*. (1892). Madrid: Vaso Roto.
- SARAMAGO, J. (1998). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid: Punto de Lectura.
- SARAMAGO, J. (2002). *El hombre duplicado*. Madrid: Punto de lectura.
- SARAMAGO, J. (2004). *Ensayo sobre la lucidez*. Madrid: Punto de lectura.
- SCHWEBLIN, S. (2010). *Pájaros en la boca*. Barcelona: Lumen.
- SCHWOB, M. (1995). *El libro de Monelle*. (2ed). (1895). Madrid: Hiperión.
- SCHWOB, M. (2005). *Vidas imaginarias*. (1896). Thule Ediciones.
- SHELLEY, M. (1994). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. (1818). Madrid: Anaya.
- SÓFOCLES, (2009). *Edipo Rey*. (ca. 430 a. C.). Madrid: Ediciones clásicas.
- SÓFOCLES. (2008). *Electra*. (ca. 410-8 a. C.). Cambridge University Press.
- STEVENSON, R. L. (1995). *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. (1886). Madrid: Alianza.
- STOKER, B. (2012). *Drácula*. (1897). Madrid: Akal.
- SÜSKIND, P. (2010). *El perfume: historia de un asesino*. Barcelona: Seix Barral.
- SUZUKI, K. (2004). *The ring*. Mondadori.
- TENNYSON, A. (2002). *La dama de Shalott y otros poemas*. (1832). Valencia: Pre-Textos.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. (1998). *La Eva futura*. (1886). Madrid: Valdemar.
- VV. AA. (1981). *Antología de la literatura fantástica*. Edhasa.

VV. AA. (2003). *Antología de fantasmas*. Ed. Jaguar.

VV. AA. (2003). *El horror según Lovecraft*. (1890). Madrid: Siruela.

WALEY, A. (1947). *Chinese Cinderella Story*. Folk-Lore, vol. 58.

WALPOLE, H. (2008). *El castillo de Otranto*. (1764). Madrid: Valdemar.

WILDE, O. (1979). *Salomé*. (1894). Barcelona: Lumen.

WILDE, O. (1995). *El fantasma de Canterville*. (1887). Madrid: Anaya.

WILDE, O. (1995). *El retrato de Dorian Gray*. (1ed. 1890). Barcelona: Juventud.

WILSON, E. (1972). *Crónica literaria*. Barcelona: Barral.

WINDHAM, J. (1976). *Las crisálidas*. Madrid: Guadarrama.

B.-4. FILMOGRAFÍA

A CLOCKWOK ORANGE (La naranja mecánica). Stanley Kubrick. Reino Unido. 1971.

ABISMOS DE PASIÓN. Luis Buñuel. 1954.

ABSCHIED. (Adiós). Robert Siodmak. Alemania. 1930.

ALICE IN WOONDERLAND (Alicia en el país de las maravillas). Tim Burton. EE.UU. 2010.

ALICE IN WOONDERLAND (Alicia en el país de las maravillas). Walt Disney. EE.UU. 1951.

ALICE THROUGH THE LOOKING GLASS (Alicia a través del espejo). Alan Handley. EE.UU. 1966.

ALIEN. Ridley Scott. EE.UU. 1979.

ALRAUNE. Richard Oswald. Alemania. 1930.

AMERICAN BEAUTY. Sam Mendes. EE.UU. 1999.

ANNA BOLEYN (Ana Bolena). Ernst Lubitsch. Alemania. 1920.

AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (*De la vida de las marionetas*). Ingmar Bergman. Alemania. 1980.

2001: A SPACE ODYSSEY (2001: Odisea en el espacio). Stanley Kubrick. EE.UU. 1968.

BASIC INSTINT (Instinto básico). Paul Verhoeven. EE.UU. 1992.

BATMAN. Tim Burton. EE.UU. 1989.

BERLIN, SYMPHONIE EINER GROSSTADT (Berlín, sinfonía de una gran ciudad). Walter Ruttmann. Alemania. 1927.

BIG FISH. Tim Burton. EE.UU. 2003.

BILITIS. David Hamilton. Francia. 1977.

BLADE RUNNER. Ridley Scott. EE.UU. 1982.

BLANCANIEVES. Pablo Berger. España. 2012.

BLUE VELVET (Terciopelo azul). David Lynch. EE.UU. 1986.

BRAM STOKER'S DRACULA (Drácula de Bram Stoker). Francis Ford Coppola. EE.UU. 1992.

CARRIE. Brian de Palma. EE.UU. 1976.

CAT PEOPLE (La mujer pantera). Jacques Tourneur. EE.UU. 1942.

CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY (Charlie y la fábrica de chocolate). Tim Burton. EE.UU. 2008.

CHILD'S PLAY (El muñeco diabólico). Tom Holland. EE.UU. 1988.

CHILDREN OF THE CORN (Los chicos del maíz). Fritz Kiersch. EE.UU. 1984.

CITA CON LA MUERTE ALEGRE. Luis Buñuel. Francia. 1973.

DAMIEN: OMEN II (La maldición de Damien: la profecía II). Don Taylor. EE.UU. 1978.

DANTON. Andrzej Wajda. Francia. 1982.

DANTON. Hans Behrendt. Alemania. 1931.

DARK WATER (Agua turbia). Walter Salles. EE.UU. 2005.

DARKNESS LIGHT DARKNESS (Oscuridad, luz, oscuridad). Jan Svankmajer. Checoslovaquia. 1989.

DAS BLAUE LICHT (La luz azul). Leni Riefenstahl, Béla Balázs. Alemania. 1932.

DAS PARFUM. DIE GESCHICHTE EINES MÖRDERS. (El perfume: historia de un asesino). Tom Tykwer. Alemania. 2006.

DAS WACHSFIGURENKABINETT (El gabinete de las figuras de cera). Paul Leni. Alemania. 1924.

DAS WEISSE BAND (La cinta blanca). Michael Haneke. Austria. 2009.

DEL ROSA AL AMARILLO. Manuel Summers. España. 1963.

DER GOLEM (El Golem). Paul Wegener y Henry Galeen. 1920.

DER LETZTE MANN (El último). F. W. Murnau. Alemania. 1924.

DER MÜDE TOD (La muerte cansada). Fritz Lang. 1921.

DER PROZESS (El proceso). Georg Wilhelm Pabst. Austria. 1948.

DER STUDENT VON PRAG (El estudiante de Praga). Stellan Rye, Paul Wegener. Alemania. 1913.

DER VERLORENE SCHUH (Cenicienta). Ludwig Berger. Alemania. 1923.

DES KABINETT DES DR. CALIGARI (El Gabinete del Dr. Caligari). Robert Wiene. Alemania. 1920.

DIE BLECHTROMMEL (El tambor de hojalata). Volker Schlöndorff. Alemania. 1979.

DIE BUECHSE DER PANDORA (Lulú o la caja de Pandora). Georg Wilhelm Pabst. Alemania. 1929.

DIE FREUDLOSE CASSE (Bajo la máscara del placer). Georg Wilhelm Pabst. Alemania. 1925.

DIE PUPPE (La muñeca). Ernst Lubtisch. Alemania. 1919.

DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE (Los crímenes del Dr. Mabuse). Fritz Lang, Heinz Oskar Wuttig. Alemania. 1960.

DIES IRAE (El día de la ira). Vredens dag, Carl Theodor Dreyer. Dinamarca. 1943.

DOLLS. Stuart Gordon. EE.UU. 1987.

DOWN TO THE CELLAR (En el sótano). Jan Svankmajer. Checoslovaquia. 1983.

DR. JEKYLL Y MR. HYDE (El hombre y el monstruo). Rouben Mamoulian. EE.UU. 1931.

EDWARD SCISSORHANDS (Eduardo Manos-tijeras). Tim Burton. EE.UU. 1990.

EL ÁNGEL EXTERMINADOR. Luis Buñuel. México. 1962.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA. Víctor Érice. España. 1973.

EL EXTRAÑO VIAJE. Fernando Fernán-Gómez. España. 1964.

EL ORFANATO. Juan Antonio Bayona. España. 2007.

EMBRYO (La criatura infernal). Ralph Nelson. EE.UU. 1976.

ERASERHEAD (Cabeza borradora). David Lynch. EE.UU. 1977.

ESE OSCURO OBJETO DEL DESEO. Luis Buñuel. Francia. 1977.

EVER AFTER: A CINDERELLA STORY (Por siempre jamás). Andy Tennant. EEUU. 1998.

FAUST (Fausto). F. W. de Murnau. Alemania. 1926.

FRANKENSTEIN (El doctor Frankenstein). James Whale. EE.UU. 1931.

FREAKS (La parada de los monstruos). Tod Browning. EE.UU. 1932.

GEHEIMNISSE EINER SEELE (El misterio de un alma). Georg Wilhelm Pabst. Alemania. 1926.

GENUINE. Robert Wiene. Alemania. 1920.

HÅXAN (La brujería a través de los tiempos). Benjamin Christensen. Dinamarca. 1922.

HEIMKEHR (Retorno al hogar). Joe May. Alemania. 1928.

HIDE AND SEEK (El escondite). John Polson. EE.UU. 2005.

HINTERTREPPE (Escalera de servicio). Leopold Jessner. Alemania. 1921.

HOMUNCULUS. Otto Rippert. Alemania. 1916.

INLAND EMPIRE. David Lynch. EE.UU. 2006.

IT. Tommy Lee Wallace. EEUU. 1990.

JACOB'S LADDER (La escalera de Jacob). Adrian Lyne. EE.UU. 1990.

JUNGFUKÄLLAN (El manantial de la doncella). Ingmar Bergman. Suecia. 1960.

LA CENICIENTA. Walt Disney. EE.UU. 1950.

LA CHUTE DE LA MAISON USHER (La caída de la casa Usher). Jean Epstein. Francia. 1928.

LA PIEL QUE HABITO. Pedro Almodóvar. España. 2011.

LA TORRE DE LOS SIETE JOROBADOS. Edgar Neville. España. 1944.

LA TUMBA DE LIGEIA. Robert Corman. EE.UU. 1964.

LAT DEN RÄTTE KOMMA IN (Déjame entrar). Tomas Alfredson. Suecia. 2008.

LE FANTOME DE LA LIBERTÉ (El fantasma de la libertad). Luis Buñuel. Francia. 1974.

LE LOCATAIRE (El Quimérico Inquilino). *Roman Polanski*. Francia. 1976.

LE SANG D'UN POÈTE (La sangre de un poeta). Jean Cocteau. Francia. 1930.

LES DIABOLIQUES (Las diabólicas). H. G. Clouzot. Francia. 1955.

LES YEUX SANS VISAGE (Los ojos sin rostro). Georges Franju. Francia. 1960.

LITTLE MISS SUNSHINE (Pequeña Miss Sunshine). Jonathan Dayton y Valerie Faris. 2006.

LOLITA. Stanley Kubrick. Reino Unido. 1962.

LOS OTROS (The Others). Alejandro Amenabar. España. 2001.

LOST HIGHWAY (Carretera perdida). David Lynch. EE.UU. 1997.

M. (M, el vampiro de Düsseldorf). Fritz Lang. Alemania. 1931.

MADAME DUBARRY. Ernst Lubitsch. Finlandia. 1920.

MÄDCHEN IN UNIFORM (Muchachas de uniforme). Leontine Sagan. EE.UU. 1931.

MANDRÁGORA. Henrik Galeen. Alemania. 1927.

MELANCHOLIA. Lars Von Trier. Dinamarca. 2011.

MENSCHEN AM SONNTAG (Hombres del domingo). Robert Siodmak y Ulmer. Alemania. 1930.

METROPOLIS. Fritz Lang. Alemania. 1927.

MULLHOLAND DRIVE. David Lynch. EE.UU. 2001.

MUTTER DRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (El infierno de los pobres). Phil Jutzi. Alemania. 1929.

NOSFERATU. F. W. Murnau. Alemania. 1922.

NOSFERATU. PHANTOM DER NACHT (Nosferatu: vampiro de la noche). Werner Herzog. Alemania. 1979.

PERSONA. I. Bergman. Suecia. 1966.

PHANTOM (El nuevo Fantomas). F. W. Murnau. Alemania. 1922.

POLTERGEIST. Tobe Hooper. EE.UU. 1982.

PSYCHO (Psicosis). Alfred Hitchcock. EE.UU. 1960.

¿QUIÉN PUEDE MATAR A UN NIÑO?. Narciso Ibañez Serrador. España. 1976.

REBECCA. Alfred Hitchcock. EE.UU. 1940.

RED RIDING HOOD (Caperucita Roja. ¿A quién tienes miedo?). Catherine Hardwicke. EE.UU. 2011.

ROSEMARY'S BABY (La semilla del diablo). Roman Polanski. EE.UU. 1968.

RUBY. Curtis Harrington. EE.UU. 1977.

SASOM I EN SPEGEL (A través del espejo). I. Bergman. 1961.

SCHATTEN (Sombras). Arthur Robinson. Alemania. 1923.

SHUTTER ISLAND. Martin Scorsese. EE.UU. 2011.

SIMÓN DEL DESIERTO. Luis Buñuel. México. 1965.

SINGLE WHITE FEMALE (Mujer blanca soltera busca). Barbet Schroeder. EE.UU. 1992.

SISTERS (Hermanas). Brian de Palma. EE.UU. 1973.

SLEEPING BEAUTY (La bella durmiente). Walt Disney. EE.UU. 1959.

SNOW QUEEN (La reina de las nieves). David Wu. EE.UU. 2002.

SNOW WHITE AND THE HUNTSMAN. (Blancanieves y la leyenda del cazador). Rupert Sanders. EE.UU. 2012.

SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (Blancanieves y los siete enanitos). Walt Disney. EE.UU. 1937.

SNOW WHITE, A TALE OF TERROR. (Blancanieves, un cuento de terror). Michael Cohn. EE.UU. 1997.

SPIONE (Los Espías). Fritz Lang. Alemania. 1929.

SWEENEY TODD (Sweeney Todd: El barbero diabólico de la calle Fleet). Tim Burton. EE.UU. 2007

TARTUFF (Tartufo o el hipócrita). F. W. de Murnau. Alemania. 1927.

TESIS. Alejandro Amenábar. España. 1996.

TESS. Roman Polanski. Francia-Inglaterra. 1979.

THE BAD SEED (La mala semilla). Mervyn LeRoy. EE.UU. 1956.

THE BIRDS (Los pájaros). Alfred Hitchcock. EE.UU. 1963.

THE BLOB (La masa devoradora). Irvin S. Yeaworth Jr. EE.UU. 1958.

THE BRIDE OF FRANKENSTEIN (La novia de Frankenstein). James Whale. EE.UU. 1935.

THE CHILDREN (Abrazo mortal). Max Kalmanowicz. EE.UU. 1980.

THE COMPANY OF WOLVES (En compañía de lobos). Neil Jordan. Reino Unido. 1984.

THE DARK MIRROR. Robert Siodmak. EE.UU. 1946.

THE DEVILS (Los demonios). Ken Russel. Reino Unido. 1971.

THE ELEPHANT MAN (El hombre elefante). David Lynch. EE.UU. 1980.

THE EXORCIST (El exorcista). William Friedkin. EE.UU. 1973.

THE GRANDMOTHER (La abuela). David Lynch. EE.UU. 1970.

THE GRUDGE (El grito). Takashi Shimizu. EE.UU. (I) 2004 y (II) 2007.

THE HOUSE OF THE SPIRITS. (La casa de los espíritus). EE.UU. 1993.

THE HUNGER. Tony Scott. EE.UU. 1983.

THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE (La muchacha del sendero). Nicolas Gessner. Canadá. 1976.

THE NIGHT OF THE HUNTER (La noche del cazador). Charles Laughton. EE.UU. 1955.

THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS (Pesadilla antes de navidad). Henry Selick. EE.UU. 1993.

THE OMEN (La profecía). Richard Donner. EE.UU. 1976.

THE PHANTOM OF THE OPERA (El fantasma de la ópera). Rupert Julian. EE.UU. 1925.

THE RING. (La señal). Gore Verbinski. EE.UU. 2002.

THE SHINING (El resplandor). Stanley Kubrick. EE.UU. 1980.

THE SORCERERS (Los brujos). Michael Reeves. Reino Unido. 1967.

THE STEPFORD WIVES (Mujeres perfectas). Franz Oz. EE.UU. 2004.

THE STEPFORD WIVES (Las esposas de Stepford). Bryan Forbes. EE.UU. 1975.

THE TALES OF HOFFMANN (Los cuentos de Hoffmann). Michael Powell y Emeric Pressburger. 1951.

THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE. (La matanza de Texas). Tobe Hooper. EE.UU. 1974.

THE TWILIGHT SAGA. (Saga Crepúsculo). EE.UU. 2008-2011.

THE VIRGIN SUICIDES (Las vírgenes suicidas). Sofia Coppola. EE.UU. 1999.

THE WIZARD OF OZ (El mago de Oz). Victor Fleming. EE.UU. 1939.

THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? (Danzad, danzad, malditos). Sydney Pollack. EE.UU. 1969.

TO THE DEVIL A DAUGHTER (La monja poseída). Peter Sykes. Reino Unido. 1976.

TOBY DAMMIT. Federico Fellini. Italia. 1968.

TRANSPORTING. Danny Boyle. Escocia. 1996.

TRISTANA. Luis Buñuel. España. 1970.

UN CHIEN ANDALOU (Un perro andaluz). Luis Buñuel. Francia. 1929.

VAMPYR. Carl Theodor Dreyer. Alemania. 1932.

VANINA (Vanina Vanini). Arthur von Gerlach. Alemania. 1922.

VARGTIMMEN (La hora del lobo). Ingmar Bergman. Suecia. 1967.

VÉRTIGO. Alfred Hitchcock. EE.UU. 1958.

VILLAGE OF THE DAMNED (El pueblo de los malditos). Wolf Rilla. Reino Unido. 1960.

VIRIDIANA. Luis Buñuel. España. 1961.

VON MORGENS BIS MITTERNACHT (Del alba a medianoche). Karl Heinz Martin. Alemania. 1920.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (¿Qué fue de Baby Jane?). Robert Aldrich. EE.UU. 1962.
WHISTLE DOWN THE WIND (Cuando el viento silva). Bryan Forbes. Reino Unido. 1961.
WILD AT HEART (Corazón salvaje). David Lynch. EE.UU. 1990.
WUTHERING HEIGHTS (Cumbres borrascosas). William Wyler. EE.UU. 1939.
ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (La crónica de Grieschuus). Arthur von Verlach. Alemania. 1925.

B.-5. SERIES DE TELEVISIÓN

"V". EEUU. 1984.
AMERICAN HORROR STORY. Ryan Murphy, Brad Falchuk. EEUU. 2011-2013.
CRIMINAL MINDS (Mentes criminales) Jeff Davis. EEUU. 2005-2013.
ONCE UPON A TIME (Érase una vez) Edward Kitsis, Adam Horowitz. EEUU. 2011-2013.
THE VIRGIN QUEEN. Miniserie BBC. Coky Giedroyck. Reino Unido. 2005.
THE X-FILES (Expediente X) Chris Carter. Canadá, EEUU. 1993-2002.
TWIN PEAKS. David Lynch, Mark Frost. EEUU. 1990-1991.
CARNIVÀLE. Daniel Knauf. EE.UU. 2004-2005
DESPERATE HOUSEWIVES (Mujeres desesperadas). Mark Cherry. 2004-2011

B.-6. MONOGRAFÍAS Y EXPOSICIONES

Alfred Hitchcock. *Filmografía completa*. P. Duncan. Taschen.
Angeles Santos (1978). Madrid: Guadalimar.
Angeles Santos. *Un mundo insólito en Valladolid* (2003). Valladolid: Museo Patio Herreriano.
Anna Fox. *Photographs 1983-2007* (2007). Brighton: Photoworks.
Anna Gaskell (2001). New York: PowerHouse.
August Sander (1977). London: Gordon Fraser.
August Sander, 1876-1964 (1999). Taschen, Klm.
August Sander. *Photographs of an Epoch* (1980). Philadelphia Museum of Art.
Cindy Sherman (1990). Jonathan Cape London. Great Britain.
Cindy Sherman (1996). Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam.
Cindy Sherman (2012). The Museum Of Modern Art, Nueva York. Trad. La fábrica Editorial.
Cindy Sherman. *Centerfolds* (2003). New York: Skarstedt Fine Art.
Cindy Sherman. *History Portraits* (1991). New York: Rizzoli International Publications, Inc.
Cindy Sherman. *Photographic Work 1975-1995*. Schirmer Art Books.
Cindy Sherman. *Retrospective* (2000). Thames and Hudson.
Cindy Sherman. *The Early Works 1975-1977* (2012). Gabriele Schor. Viena: Sammlung Verbund.
Claude Cahun (1999). París: Nathan Collection Photo Poche.
Claude Cahun (2001). Valencia: IVAM Institut Valencia d'Art Modern.
Claude Cahun. *L'écart et la métamorphose: essai* (1992). F. Lperlier. París: Jean-Michel Place.
David Lynch (2003). Michel Chion. Barcelona: Paidós.
David Lynch. *Claroscuro americano* (1998). Hispano, A., Barcelona: Ediciones Glénat.
David Lynch. *David Lynch por David Lynch* (2001). Barcelona: Alba.

Diane Arbus. *Untitled* (1995). New York: Aperture.

Dorothea Tanning (1995). New York: George Braziller.

Edvard Munch (1985). New York: Abrams.

Edvard Munch (1994). Hodin J. P., Barcelona: Destino.

Edvard Munch. *Behind the scream* (2007). New Haven: Yale University Press.

Edvard Munch. *Complete paintings* (2009). London: Thames and Hudson.

Erwin Olaf (2008). New York: Aperture.

Gillian Wearing. *9 de Febrero-abril 2001* (2001). Barcelona: La Caixa.

Goya. *A la sombra de las luces* (2011). T. Todorov. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Goya. *Goya y el abismo del alma* (2008). Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

Goya. *Pinturas negras de Goya* (2009). Madrid: Machado Libros, Boadilla del Monte.

Gregory Crewdson, *1985-2005* (2007). Fundación Salamanca Ciudad de la Cultura, Salamanca.

Gregory Crewdson. *Beneath the Roses*. (2008). New York: Abrams.

Gregory Crewdson. *In a lonely place*.(2011). Hatje Cants, Ostfildern-Ruit.

Gregory Crewdson. *Twilight. Photographs by Gregory Crewdson* (2002). Essay by Rick Moody. New York: Abrams.

Hans Bellmer. *Behind closed doors* (2001). Lichtenstein, Therese. University of California Press

Herbert List: *éloges du beau* (2000). Max Scheler. Paris: Seuil.

Leonor Fini. *Peinture* (1968). Lausanne: Clairefontaine.

Loretta Lux (2005). New York: Aperture.

Luis Buñuel. *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (2008). P., Poyato. Madrid: Caja española.

Luis Buñuel. *Los mundos de Buñuel* (2000). V., Fuentes. Madrid: Akal.

Ouka Leele: *inédita* (2008). Madrid: Ministerio de Cultura.

Paul Wegener (1954). K., Möller. Hamburgo: Ernst Rowohlt.

Robert Adams. *Summer nights walking*.(1985). New York: Aperture.

Sandy Skoglund. *Reality under siege. A retrospective* (1998). Robert Morton. New York: Abrams.

Stankey Kubrick. *Filmografía completa*. P. Duncan. Taschen.

Stephen Shore (2007). Christy Lange, Michael Fried, Joel Sternfeld. London: Phaidon.

William Eggleston. *Los Álamos* (2003). Thomas Weski (ed.). Museum Ludwig. Scalo Verlag, Zürich [etc.]

William Eggleston. *The Hasselblad Award. 1998(1999)* Gotebor: Hasselblad Center.

Exposure: Mary Ellen Mark: the iconic photographs (2005) London: Phaidon.

Inverted odysseys: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman (1999). Shelley Rice. Massachusetts: MIT Press.

L'Amour fou: Photography and Surrealism (1985). Krauss, R., Washington y Nueva York: Abbeville.

La sombra. Exposición del Museo Thyssen-Bornemisza. 10/02/09- 17/05/09.

La subversion des images (2009). Paris: Editions du Centre Pompidou.

B.-7. PÁGINAS WEB DE ARTISTAS

[Consultadas por última vez el 15/11/2013]

www.ursulahuebner.com

www.gottfriedhelnwein.com

www.annagaskell.com

www.oukaleele.com

www.alexprager.com

www.lorettalux.de

www.erwinwurm.at

www.bellwethergallery.com
www.olegdou.com
joanncallis.com
www.marinanunez.net
http://monicacookart.com
www.alisonbrady.com
http://robyncumming.com
www.katygrannan.com
www.eugeniorecuenco.com
www.ellenrogers.co.uk
www.thomasczarnecki.com
Julia Kozerski
ursulahuebner.com
rodneysmith.com
sylviaplachy.com
www.stephenshore.net
www.susanmeiselas.com
www.saudek.com
www.lauriesimmons.net
www.erwinolaf.com
www.michalchelbin.com
www.toddhido.com
mireilleloup.com
www.ionerucquoi.com
two-eyes.com
corinnebotz.com
www.hubbardbirchler.net
www.katygrannan.com
www.yanagimiwa.net
www.annafox.co.uk
www.terezavlckova.com
www.maryellenmark.com
www.milesaldridge.com
www.juliafullerton-batten.com
www.veespeers.com