

LA CRUELDAD DE LO REAL

Domingo Hernández Sánchez

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El artículo examina ciertas pretensiones artísticas de acercarse a “lo real” a través del dolor y la violencia, y que, en ocasiones, suelen obtener como resultado justamente lo contrario de lo que se proponen, a saber, la espectacularización del dolor. Frente a esto, se mostrará la posibilidad de una serie de gestos más silenciosos, menos espectaculares pero más firmes, que, como dice Palahniuk, puedan “bajarle el volumen al mundo real” sin recaer en la banalidad.

ABSTRACT

The article examines different artistic approaches to the “real” through pain and violence. Frequently these approaches backfire, and end up presenting pain as a spectacle. The aim of the article is to outline a series of gestures, less spectacular yet more solid, which, to quote from Palahniuk, can “turn down the volume of the real world” without trivializing it in the process.

La violencia que desprende el cuadro resulta sobrecogedora. Y no es para menos: *Apolo y Marsias* (Fig. 1) reproduce el inicio del desollamiento de Marsias. Es una escena conocida, *clásica*, y, como tal, aparece más de una vez a lo largo de la historia del arte. Además de Jusepe Ribera, también Tiziano y Giordano, entre otros, han insistido en la historia del sátiro frigio Marsias, que se atrevió a desafiar a Apolo a un duelo de flautas. La contienda musical la ganó el dios, y los jueces, en ese caso las Musas, al decretar el éxito de Apolo decretaron también el sufrimiento del sátiro. Y, ya se sabe, las venganzas de los dioses son terribles, por lo que no debe extrañar que el castigo de Apolo ante el pecado de *hübris* rebose de crueldad: desollar vivo al sátiro.



Fig. 1. José Ribera, *Apolo y Marsias*, 1637.

La flauta abandonada de Palas, de la que se desprendió nada más y nada menos que porque le afeaba el rostro al soplar... esa flauta es la que, por desgracia para él, encontró el joven frigio. Sí, esa flauta es en el fondo la culpable de todo. Y la soberbia del sátiro, por supuesto, que no era consciente de sus capacidades, que no tenía constancia del socrático “conócete a ti mismo” y se equivocó en la medida de sus fuerzas. La historia procede del libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio, y el texto no tiene desperdicio, o, mejor, todo él remite a los *desperdicios*:

Otro trae a colación al sátiro al que, vencido con su caña tritoníaca, le infligió un castigo el Latoo. “¿Por qué me arrancas de mí mismo?”, dice; “¡jay! me arrepiento, ¡jay!”, gritaba, “¡no tiene tanto valor una flauta!”. Al que gritaba le fue arrancada la piel por la superficie de sus miembros, y nada era sino una herida; por todas partes mana la sangre y los tendones sin protección quedan al descubierto y las estremecidas venas laten sin piel alguna; se podrían contar las vísceras palpitantes y las entrañas que se transparentaban en su pecho¹.

Ante la historia de Ovidio casi se agradece que Ribera representase únicamente el inicio del desollamiento. Todavía escuchamos los gritos de Marsias, gritos, no se olvide, causados por haber cedido a la tentación del sonido, del sonido de la flauta. ¡No tiene tanto valor una flauta!, dice el sátiro: no tiene tanto valor si no la utilizas para molestar al dios, para retar al dios, es decir, para arrancarlo de su sosiego. Tú me arrancas de mi

1. OVIDIO, *Metamorfosis*, VI, 384-392. Ed. C. Álvarez y R. M^a Iglesias. Madrid, Cátedra, 2001, pp. 403-404.

celestial tranquilidad, yo te arranco la piel, te arranco de ti mismo... Vaya que si tiene valor una flauta; mejor habría sido no tocar, ningún sonido, sólo silencio, no hablar. Violencia cruel, entonces, la del dios, representada en el castigo del desollamiento, y, por supuesto, es este desollamiento el que muestra toda la violencia de la escena.

Parece como si los desollamientos se quedasen ahí, como si a partir de ahora ya no pudiéramos sacarlos de la cabeza y fuésemos obligados a contemplar todo desnudo como un desnudamiento no de vestimenta, sino de pieles. Esta es la tesis de Georges Didi-Huberman en el magnífico *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*, la idea de que «la obsesión por la figura anatómica desollada continúa siendo colindante a toda visión del desnudo»². En el fondo, es tal tesis la que nos conduce sin remisión al tema que se encuentra tras las pieles y sus desollamientos, el de la representación de la violencia, el de ver o no ver, o, incluso, el de que sea imposible dejar de ver. Recordemos aquella idea de Diderot, mencionada también por Didi-Huberman:

Sin duda el estudio de la figura anatómica tiene sus ventajas; pero ¿no habrá que temer que el desollado se quede perpetuamente en la imaginación, que el artista se empeñe en la vanidad de mostrarse sabio, que su ojo corrupto no pueda detenerse en la superficie, que, a pesar de la piel y las grasas, no siempre vislumbre el músculo, su origen, su ligamento y su inserción; que lo articule todo con demasiada fuerza, que sea duro y seco, y que me encuentre el maldito desollado, incluso en sus figuras de mujer? Ya que sólo aparece ante mí el exterior, me gustaría que me acostumbraran a verlo bien y que me dispensaran de un conocimiento pérfido, que tengo que olvidar.³

Ése es exactamente el problema, que el desollado se quede perpetuamente en la imaginación, que la disputa entre interiores y exteriores, entre superficies y esencias, o, en este caso, entre pieles y vísceras, impida separarlos. Optimista, en el fondo, Diderot. Si traducimos esto al lenguaje de la representación de la violencia, hoy, en el fondo, el problema es justamente el contrario, que las imágenes desaparecen rapidísimamente de nuestra imaginación, que la propia imaginación está también desgarrada. Didi-Huberman lo ha visto claro: hoy «vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada»⁴. Pero volvamos a los desollados.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Trad. J. Salabert. Madrid, Losada, 2005, p. 53.

3. Denis DIDEROT, *Escritos sobre arte*. Ed. G. Solana, trad. E. del Amo. Madrid, Siruela, 1994, p. 107.

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *Imágenes pese a todo*. Trad. M. Miracle, Barcelona, Paidós, p. 263.

Si creemos a Alberti, cuando afirmaba en *Sobre la pintura* que el cuerpo abierto, la figura anatómica desollada, es al cuerpo desnudo lo que éste es a un cuerpo vestido, entonces la belleza y la crueldad exigen su consideración armónica. Del mismo modo que están íntimamente unidas la violencia y la sexualidad, como nos ha enseñado Sade, o Bataille, o el propio Didi-Huberman o, sobre todo, René Girard: «La estrecha relación entre sexualidad y violencia, herencia común de todas las religiones, se apoya en un conjunto de convergencias bastante impresionante»⁵, escribe en *La violencia y lo sagrado*, remitiendo a todo tipo de raptos, violaciones, desfloraciones, sadismos, incestos, dolores del parto... Por ello, el inexorable vínculo entre belleza y crueldad, y entre violencia y sexualidad, también implica, de un modo general, la imposibilidad de separar interiores y exteriores, aunque sean tan violentos como éstos. Y, sin embargo, podemos dar un paso más: ramifiquemos a Marsias, si es que el osado sátiro no está ya lo suficientemente *ramificado*. Bifurquemos *el tema Marsias* en dos direcciones, una continúa con el desollamiento, otra nos permitirá dar el salto a las prácticas artísticas contemporáneas.

Recordemos, primero, a otro sufriente, en este caso otra, otra sufriente a la que también alude Didi-Huberman en *Venus rajada*, precisamente para obligar a pensarla junto al *Nacimiento de Venus*. Recordemos, pues, la historia de Nastagio de los Onesti, tal como aparece en la Novela VIII de la Jornada V de *El Decameron* de Boccaccio, origen de esos *spalliere*, esos adornos de pared que pintó Botticelli, o sus ayudantes, entre 1482 y 1483 (Fig. 2).



Fig. 2. Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti*, 1483 (detalle).

5. René GIRARD, *La violencia y lo sagrado*. Trad. J. Jordá. Barcelona, Anagrama, 1983, p. 42.

La historia se sitúa en Rávena, donde vive Nastagio degli Onesti, heredero de una fortuna considerable y perdidamente enamorado de la hija de Paolo Traversari. Sin embargo, ella, sea por su mayor nobleza, sea por su belleza, no corresponde a las cortesías de Nastagio, lo que lleva a éste a una locura de amor tal que comienza a dilapidar su fortuna. Son sus amigos, temiendo tanto por la herencia como por la cordura de Nastagio, quienes le convencen para que abandone Ravena y marche a Classe, con la confianza de que los nuevos aires mitiguen su desesperación. Pero Nastagio sigue por el mismo camino, hasta que paseando por el bosque la mañana de un viernes de mayo –buena fecha para las visiones, como todo el mundo sabe–, oye unos gritos desgarradores y contempla a una mujer que huye perseguida por un caballero espada en mano y lleno de ira. Nastagio intenta proteger a la joven, pero el caballero, Guido degli Anastagi, le aparta y le explica la razón de su conducta. La historia es similar a la de Nastagio, por lo menos en su comienzo: en otro tiempo, Guido amó a la mujer que ahora persigue, un amor no correspondido que le llevo al suicidio. De ahí el castigo de ambos, a él por el suicidio, a ella por su frialdad, el castigo de estar condenados a repetir constantemente la misma escena de caza y muerte que Nastagio ha contemplado. Nastagio, más práctico que atemorizado, decide sacar partido de lo que, evidentemente, es una visión: convocará un banquete en el lugar donde cada semana se repite la escena, invitará a su amada y a toda su familia e intentará utilizar la situación en su beneficio. Así lo hace, con tanto éxito que el desdén de la joven, temor de por medio, de inmediato se convierte en amor.

Extraña historia, y compleja, pues en ella se entrecruzan todo tipo de temas de tradición clásica: la belleza cruel, la caza infernal, mucho de Dante... todo ello para llegar a una todavía más extraña moraleja, que difícilmente podía ser del agrado de las florentinas de la época, por no hablar de las actuales: «que las mujeres no deben negarse nunca a las pretensiones de los que las cortejan»⁶. Si a ello le sumamos que los *spalliere* de Botticelli estaban destinados a la estancia nupcial de los recién casados Gianozzo Pucci y Lucrezia Bini, es decir, al dormitorio de matrimonio –claro, no se olvide: violencia y sexualidad son indisolubles–, podemos ir atando cabos y afirmar que la historia que representa Botticelli era «ante todo una amenazadora advertencia [para la mujer, evidentemente], no una historia de amor»⁷. Por supuesto, habría mucho más que decir de la historia, pero a mí ahora sólo me interesa destacar la suprema violencia que desprende.

6. David CAST, «Boccaccio, Botticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en VV.AA., *Historias inmortales*. Madrid / Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2002, p. 77.

7. Joaquín YARZA LUACES, «El “Decamerón” y la historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli», en VV.AA., *Historias mortales. La vida cotidiana en el arte*. Madrid / Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado / Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 156.

Aquí ya no se trata de un desollamiento, como en Marsias, sino de una evisceración.

Así habla Guido de los Anastagi, quien, tras narrar las causas de los hechos, su suicidio y la muerte de su dama, explica cómo ambos fueron condenados al infierno, y allí se les castigó con la más dolorosa de las penas, una especial para cada uno, pero indisociables entre sí:

A ella escapar delante de mí, que tanto la amé, y a mí perseguirla como a mortal enemiga, y no como a la mujer amada. Cuando le doy alcance, con este estoque con el que me quité la vida la mato y le abro la espalda; le arranco del cuerpo aquel corazón duro y frío, en el cual nunca entraron el amor ni la piedad, y se lo arrojo, con las demás entrañas, como podrás ver de inmediato, a estos perros, para que se lo coman. No pasa mucho tiempo hasta que ella, tal como la justicia y el poder divinos exigen, se levanta como si nunca hubiera muerto y reanuda su dolorosa huida, mientras los perros y yo la perseguimos.

Y continúa Boccaccio:

Nastagio, al oír estas palabras, se acobardó y, con los cabellos erizados, retrocedió sin dejar de mirar a la infeliz joven y esperó, temeroso, a ver lo que hacía el caballero. Este, terminada su explicación, corrió hacia la joven como un perro rabioso, con el estoque en la mano; ella, arrodillada y sujeta con fuerza por los dos mastines, imploraba piedad; pero él la hirió en medio del pecho con todas sus fuerzas, traspasándola de parte a parte. Cuando la joven recibió el golpe cayó de bruces sin dejar de llorar y gritar; y el caballero, empuñando un puñal, le abrió los costados, le sacó el corazón y todas las demás cosas de alrededor y se lo arrojó a los dos mastines, que de inmediato se lo comieron.⁸

Desgarradora historia, y nunca mejor dicho. Pensar que su representación pictórica acompañaría en el lecho nupcial a los recién casados, aunque fuera obra de Botticelli, la verdad es que da que pensar. Didi-Huberman analiza la pieza de Botticelli con una intención explícita, la de mostrar que la pobre mujer eviscerada es el reverso de la Venus naciente, que el desnudo, ya en el *quattrocento*, está siempre rajado: mostrar que el desnudo siempre va acompañado de los estudios de anatomía, que lo informe y lo abyecto se encuentran ya en la mayor belleza, que la Venus es una Venus perpetuamente asesinada, como la dama eviscerada, como el sátiro desollado, como *La venus de los médicos*, esas figuras de cera, esos modelos anatómicos de Clemente Susini que todavía podemos encontrar en el museo *La Specola* de Florencia (Fig. 3).

8. Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, II. Trad. E. Benítez. Madrid, Alianza, 1987, p. 455.



Fig. 3. Clemente Susini, *Venus desventrada*, 1781-1782.

El “¿por qué me arrancas de mí mismo?” que preguntaba Marsias adquiere así todo su sentido. Incluso podemos vincular a las dos víctimas para partir de aquí y apoyar en lecturas clásicas una única idea: no hay belleza sin violencia, no hay belleza sin crueldad, como nos ha enseñado Bataille. Es ahí donde convergen el *Marsias* de Ribera y el *Nastagio* de Botticelli, con palabras de Didi-Huberman: «Es en la serie de semejantes *desmembramientos* donde hemos de comprender el nacimiento de Venus, esa especie de catástrofe productora de belleza: es tan dolorosa –para el Cielo al menos– como lo fue el desollamiento de Marsias, esa versión cruel, pero típicamente humanista, del precepto socrático “conócete a ti mismo”. No cabe belleza celeste sin castración del Cielo, ni conocimiento de sí sin el horror expresado por el desollado de Apolo: “¿Por qué me arrancas así a mí mismo?”»⁹.

Comenté más arriba que el desollamiento de Marsias nos conduciría en dos direcciones. Una nos ha traído hasta la historia de *Nastagio* de los Onesti, la segunda nos arrastrará hasta el ámbito contemporáneo. En el fondo, el hecho de acudir a estos textos e imágenes clásicos que han aparecido hasta ahora tiene un objetivo obvio, pero que hay que recordar: que la violencia más cruel recorre toda la historia del arte. Pero, si esto es así, ¿por qué admiramos el Ribera y el Botticelli y nos repugnan tanto similares crueldades cuando se exponen hoy, o repugnan tanto al público menos acostumbrado a las aventuras contemporáneas?, ¿por qué, incluso, la violencia que inunda o, mejor dicho, inundó hace unos años la escena artística se ha convertido en arma arrojada para los públicos más conservadores?, ¿por qué, expresado de otra manera, las sanguinolencias contemporáneas despiertan tantos problemas, hasta el punto de convertirse en objetivo de los minutos de la basura en los telediaris? El culpable de todo es lo real, como veremos, pero antes quizá sea necesaria alguna clave más.

9. Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus rajada*. Ed. cit., p. 60.

Regresemos, entonces, a la segunda ramificación del Marsias. ¿Cómo aparecería Marsias hoy?, ¿cuál sería su representación?, ¿cómo traducir al lenguaje artístico contemporáneo el desollamiento de Marsias? Da miedo: *conociendo a los artistas contemporáneos...* quizá desuellen “de verdad” a alguien. La idea es novelesca, y no es mía: Jonathan Santlofer en *El artista de la muerte* basa en el *Marsias* de Tiziano uno de los asesinatos más macabros¹⁰. Pero no es así como se ha representado a Marsias en la práctica artística actual, o, por lo menos, no es así como lo hizo Kapoor. Efectivamente, en la primavera de 2002 Anish Kapoor introdujo a Marsias en la *Sala de Turbinas* de la Tate Modern (Fig. 4). Y lo introdujo a lo grande, ocupando completamente el espacio completo del hall de la Tate¹¹.

Kapoor, basándose en el *Marsias* de Tiziano, realizó una pieza de 135 metros donde la violencia del tamaño y el color asumía la de la versión clásica. Construida únicamente con una piel de polivinilo de color rojo, la instalación de Kapoor parece omitir el cuerpo para mostrar el mero desollamiento, la secreción, el flujo, la sangre, el estallido causado por el violento desgarramiento de la piel. No deben extrañar, entonces, las referencias que incluye: «una herida colosal, un gigantesco grito, una enorme vagina, una sangrante trompa o el interior de un corazón», expresado con palabras de Vicente Alemany¹². La obra de Kapoor está basada en el *Marsias* de Tiziano (y en los cuerpos de bueyes desollados de Soutine), pero podría ser también el de Ribera. El tamaño, el color, esas formas que se asemejan a enormes altavoces... todo ello parece remitir a la violencia del grito mudo, al silencioso alarido presente en la enfatización de la piel, como si Kapoor hubiese decidido concretar en un solo aspecto el sentido del desollamiento, como si el aislamiento de la piel desgarrada fuese la coherente reducción contemporánea de la figuración clásica –al margen del vínculo que establece Kapoor entre desollamiento y crucifixión¹³–.

El *Marsias* de Kapoor es una cicatriz enorme, una herida, sangrando por todos los lados y presentando el sufrimiento del sátiro en toda su violencia. El rojo violento, la grandiosidad violenta... el silencio violento. Como si el enorme altavoz que parece desprenderse de la pieza sirviera para entender los gritos del silencio. Qué mejor expresión de la violenta escena de Marsias que la pieza de Kapoor, qué más violento que este enorme grumo de sangre, esta cicatriz de polivinilo donde “nada era sino una herida”, como escribía Ovidio. Tan violenta, tan sangrante... y, sin embargo,

10. Jonathan SANTLOFER, *El artista de la muerte*. Trad. M. Diago y A. Debritto. Barcelona, Ediciones B, 2003, p. 107.

11. Véase un comentario de la obra en Eva FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Anish Kapoor*. San Sebastián, Nerea, 2002, p. 103 ss.

12. Vicente ALEMANY, «Morir despellejado», en <http://elnido.ech.es/N14/mundo2.htm#> [Fecha de consulta: 15/1/2008]

13. Cfr. Donna DE SALVO, “Una conversación. Entrevista a Anish Kapoor”, en Eva FERNÁNDEZ DEL CAMPO, *Anish Kapoor*. Ed. cit., p. 115.



Fig. 4. Anish Kapoor, *Marsias*, 2002.

no tenemos ningún problema para tratarla con todo nuestro respeto. Esta no saldrá en los telediarios o, si lo hace, se verá acompañada por la media sonrisa del presentador de turno: es una pieza abstracta, enorme, sí, pero abstracta. No hace daño a nadie, y es mucho menos aspavientosa que cualquier performance. Más violenta, pero menos retórica. Es un modo silencioso de mostrar artísticamente los gritos de la violencia. Pero, como sabemos, no es habitual. Hay incluso una historia comunmente aceptada, una historia “artísticamente correcta” de la relación entre arte y violencia. La historia que cuentan exposiciones como *A sangre y fuego*, el proyecto que desarrolló Juan Vicente Aliaga en 1999 en el *Espai d'Art Contemporani* de Castellón, o *Laocoonte devorado*, que pudo verse en Salamanca en 2005. Esa historia, que Virilio llama la «crónica necrológica del arte»¹⁴, es la comunmente aceptada: los expresionistas y la guerra, algo de Warhol, mucho de accionismo, Burden pegando tiros, algo de Leon Golub, algo de abyecciones y demás casquería, hasta llegar a los jóvenes ingleses con Damien Hirst y los hermanos Chapman a la cabeza. Es ahí donde empiezan los problemas, no en obras como la de Kapoor ni, mucho menos, en Ribera, Tiziano o Botticelli.

Tras esas atrocidades que hemos visto en Ovidio o Boccaccio, tras esas violentas crueldades que experimentamos en Botticelli y en Ribera, incluidos los perros de Bocaccio/Botticelli devorando las entrañas

14. Paul VIRILIO, *El procedimiento silencio*. Introducción de Andrea Giunta, trad. J. Fondebrider. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 50.

de la pobre dama eviscerada, tras las damas de la corte engañadas por Nastagio para que contemplaran la masacre, leamos ahora la descripción de un proyecto de performance del grupo mejicano SEMEFO. Lo extraigo de una entrevista realizada por Osvaldo Sánchez en el número que *Revista de Occidente* dedicó en 1998 a “Las imágenes de lo prohibido en el arte actual”. Eran los años noventa, ya tan lejanos, cuando los jóvenes artistas británicos estaban en el candelero, cuando todavía había gente interesada por la abyección y el lado oscuro del arte, cuando un obsesionado por las profecías como Virilio cometía el error de afirmar que «mal que le pese a Adorno, tanto después como antes de Auschwitz, el espectáculo de la abyección es constante, pero se ha vuelto políticamente incorrecto cuestionarlo»¹⁵. Sí, un error en sus profecías: a día de hoy, y apenas han transcurrido diez años desde entonces, parece como si lo incorrecto fuese dejar sin cuestionar el espectáculo de la abyección. Virilio lo afirmaba porque, ya que ese espectáculo era el objeto de las críticas desde todos los lados, el mundo del arte cerró filas... y, por tanto, en ese momento era política-artísticamente incorrecto cuestionarlo.

Pero volvamos a los perros y a las damas, en este caso ya no perros que devoran las vísceras ni damas que miran angustiadas, sino los de SEMEFO (Servicio Médico Forense) y su proyecto vetado en *X'Teresa. Centro de Arte Alternativo*. Recordemos la idea: los perros de Nastagio eran terribles, ahora veamos otros. Leo la entrevista de Osvaldo Sánchez, cuando SEMEFO habla de sus proyectos suspendidos:

La segunda suspensión, esta vez sí como prohibición, fue en X'Teresa, Centro de Arte Alternativo. Nos censuraron unos minutos antes, porque íbamos a hacer explotar perros con dinamita, y a patearlos y a violarlos... pero eran perros ya muertos –mejor dicho, perras, tenían las tetas hinchadas y el culo reventado– y claro había tantas “mujeres de la cultura” allí que se sintieron aludidas. Pero de eso se trataba. El título de la obra era *Máquinas célibes*. Por eso les habíamos inyectado las tetas a las perras y destrozado el culo. Y la idea –porque tuvimos que explicar mil veces la idea– era revalorizar la violencia natural del ser humano contra la violencia institucionalizada, evidenciar eso de que tienes derecho a ser sometido pero no a golpear... Y nos inventamos una idea de clones que pegaban a las perras, en la búsqueda de la mayor reproducción con el menor sexo posible. Fue en 1993, mucho antes de esta moda de ahora de las ovejas clonadas... Nuestro objetivo era emplazar la violencia de la clonación frente a las dinámicas violentas de la sexualidad. No lo hicimos, pero hubo tanta prensa, nos insultaron tanto. Fue la *performance* perfecta.¹⁶

15. *Ibid.*, p. 76.

16. Osvaldo SÁNCHEZ, «SEMEFO: la vida del cadáver. Entrevista», *Revista de Occidente*, nº 201, 1998, pp. 131-139.

Sobre este proyecto de los mejicanos SEMEFO –un grupo, no se olvide, que insiste en que su discurso artístico no es sobre la muerte ni la violencia, sino sobre el cadáver– ha escrito acertadamente Fernando Castro: «el activismo artístico de los conspirados de la *morgue* encuentra rápida respuesta en los medios de comunicación, que son asumidos, cínicamente, como garantía del “éxito” de la propuesta. Lo que tenía el tono de la agresividad punk, aderezado con la cita “duchampiana” del dispositivo célibe, termina por entregarse al sarcasmo cómplice con la *espectacularización de la estética*»¹⁷. ¿Qué ocurre aquí? ¿Son estos perros demasiado “reales”, y, por tanto, no son inofensivos como los representados por Botticelli? ¿Aquellas damas utilizadas por Nastagio para que contemplasen la escena de la evisceración se han convertido en esas “damas de la cultura” que menciona SEMEFO? Quizá sí: el problema es lo real, por supuesto, pero también, no se olvide, su espectacularización, su retórica banal. Siempre ha habido perros en el arte, pero los que llaman la atención son los clones de SEMEFO, que, claro, están “vivos”. Insisto, el tema es doble: lo real y el espectáculo. Porque performances como las de SEMEFO no fracasan por su brutalidad, ni siquiera porque esa violencia brutal sea mera retórica: fracasan porque su objetivo, el de la representación de lo real en su carácter más cruel y violento es imposible.

Como ha mostrado Clément Rosset la realidad es cruel, es insuficiente, y eso mediatiza cualquier intento de presentar su violencia. Para Rosset, la insuficiencia de lo real viene a expresar el hecho de que «la realidad sólo podría ser tenida en cuenta filosóficamente mediante el recurso a un principio exterior a la realidad misma (Idea, Espíritu, Alma del mundo, etc.), destinado a fundamentarla y explicarla, incluso a justificarla»¹⁸. Frente a esa insuficiencia de lo real, que conlleva el menosprecio de la realidad inmediata como nexo común de toda negación de lo real efectuada por la filosofía, presenta Rosset, en homenaje a Leibniz, el *principio de realidad suficiente*. Éste implica considerar la sola realidad, sin máscaras, sin elusiones, aceptando la dificultad de trato que supone lo real sin mediaciones y, sobre todo, siendo conscientes del carácter doloroso y cruel que tal realidad contiene. La crueldad de lo real, entonces, proviene no de que la realidad sea cruel, sino, precisamente, de que es real: «Entiendo por crueldad de lo real el carácter único y, por lo tanto, irremediable e inapelable de esa realidad –carácter que impide, a la vez, mantenerla a distancia y atenuar su rigor tomando en consideración una instancia cualquiera que fuese exterior a ella–. *Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa

17. Fernando CASTRO, «All violence is the illustration of a pathetic stereotype», en Fernando CASTRO, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia, Cendeac, 2003, p. 61.

18. Clément ROSSET, *El principio de crueldad*. Trad. R. del Hierro. Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 17.

la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta. Así, la realidad es cruel —e indigesta— en cuanto se la despoja de todo lo que es a fin de considerarla sólo en sí misma»¹⁹. Perfecto el texto de Rosset para un artículo sobre desollamientos y evisceraciones, sobre pieles y despojos: atendiendo a la tesis del filósofo francés, parece como si esa enorme piel aislada que es el *Marsias* de Kapoor adquiriera su contexto más pleno.

En este último sentido, cuestionar la posibilidad de un determinado principio de suficiencia de lo real para ciertas opciones artísticas contemporáneas adquiere mayor relevancia. Quizá lo real traumático y psicótico, eso real que juega con cadáveres, sanguinolencias y plastinaciones, suponga hoy, en el fondo, lo real más insuficiente. Sería una realidad completamente mediada y que, por tanto, elude, aunque parezca lo contrario, la crueldad y el dolor de lo real, con lo que resultaría una nueva versión de la empresa metafísica clásica —«la empresa metafísica por excelencia consiste pues en apartar la inmediatez, relacionarla con otro mundo cuya clave posee»²⁰—, restableciendo así aquello contra lo que supuestamente se debatía. No hay problema en aceptar y disfrutar —o no— estas determinaciones artísticas, siempre que no se exploten —ni por el artista, ni por el crítico, ni por la institución-arte en general— como el acceso directo a la más profunda interioridad de lo real: la mayoría son espectáculo, maravilloso, discutible, repugnante... pero casi siempre espectáculo, con toda su dialéctica, pues, como nos enseñó Debord, el espectáculo «invierte lo real [...] La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real»²¹. Quizá nadie como Žižek haya expresado de un modo más claro esta relación entre espectáculo y exceso de transgresión: «el exceso transgresivo pierde su valor de escándalo y se integra plenamente en el mercado artístico oficial»²², y, más adelante, «los artistas de hoy que exhiben objetos excrementicios como objetos artísticos, lejos de quebrantar la lógica de la sublimación, luchan desesperadamente por *salvarla*»²³.

Aunque la idea de Žižek conlleva cierta nostalgia por un supuesto paraíso perdido, en el fondo el tema va más allá de la retórica del espectáculo. Efectivamente, no sólo se trata ya del problema de la espectacularización, sino, sobre todo, de que el realismo psicótico

19. *Ibid.*, p. 22.

20. Clément ROSSET, *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Trad. E. Lynch. Barcelona, Tusquets, 1993, p. 62.

21. Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, § 6. Trad. J. L. Pardo. Valencia, Pre-Textos, 1999, p. 39.

22. Slavoj ŽIŽEK, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Trad. A. Gimento. Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 38.

23. *Ibid.*, p. 45.

conseguiría lo contrario de lo que se propone. Esto no significaría criticarlo por su presencia espectacular, sino por cierto fracaso de su objetivo... si es que su objetivo era la presentación de lo real. El realismo extremo no consistiría más que en otra forma de mostrar la insuficiencia de lo real, otra forma de metafísica que, ahora, oculta lo real bajo la máscara de la sangre, la carne y el cadáver. El trauma y la abyección no serían más que el modo actual de evitar el principio de realidad suficiente y, por tanto, mostrar otro modelo de mediación: los nuevos gestores de la pantalla serían la propia sangre, el propio cadáver, la propia víscera, el propio excremento, la propia violencia. Acudir a ellos es lo que hace, aunque parezca lo contrario, vestir más que desnudar, enmascarar y aderezar más que presentar. Y es que en nuestra época, la sangre y el cadáver son tan tristemente comunes, gratuitos y vanos que intentar presentarlos puramente, en su desnudez, en su crueldad, supone la mediación de la impostura, cuando menos, y, cuando más, la de la hipocresía.

En el fondo, es tal dialéctica entre lo real y su espectacularización, mediada por la representación de la violencia, lo que explica por qué a Žižek le gusta tanto *El club de la lucha*, la película de David Fincher, a la que considera una de sus favoritas de los últimos años. Pero, en mi opinión, no la interpreta del todo bien, y no lo hace porque olvida el libro de Palahniuk en que se basa la película. Žižek basa su interpretación en una única idea, la de que en los violentísimos enfrentamientos entre los miembros del club la clave está en que «lo hacen de un modo amistoso y con afecto, como una especie de sano desahogo, como una vía para reconectarse con lo Real». A partir de tal idea, Žižek extrae una conclusión tan atractiva como peligrosa. A pesar de las críticas que recibió la película (casi siempre por profascista), «pocos observaron en la película algo que, a mi juicio, debemos tener el coraje de aceptar. A saber, la dimensión emancipatoria de este auto-golpearse, y el que, en cierto modo, necesitemos arriesgarnos a asumir este tipo de violencia»²⁴.

Aunque resulte atractiva, sobre todo por enfrentarse a interpretaciones sensibleras y bienintencionadas, en el fondo hipócritas, falta algo en la lectura de Žižek. Para él, *El club de la lucha* trataría de mostrar una forma de *retorno de lo real*, por utilizar el título del libro de Hal Foster, sabiendo que lo real, por definición, es insuficiente. En el fondo, Žižek olvida dos cosas: una, muy importante, a Palahniuk; otra, la fuerza del espectáculo. Es cierto que Palahniuk en el libro deja claro que su personaje principal *no quiere morirse sin cicatrices*, pero el tema de Palahniuk no es un retorno de lo real, sino, sobre todo, el de librarse de lo real, aguantar, resistir, ser capaz de vivir en un mundo insoportable. Palahniuk lo expresa con una frase magnífica: «Después de una noche en el club de lucha, se baja el

24. Slavoj ŽIŽEK, *Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Trad. S. Arribas. Madrid, Trotta, 2006, p. 114-115.

volumen del mundo real»²⁵. No hablamos de un retorno, entonces, sino de una liberación, o, por lo menos, de una disminución de los ruidos procedentes de una realidad saturada y sobreexpuesta. Se trata de bajar el volumen, de salir de un mundo donde los objetos te poseen a ti y no tú a ellos, donde hablan demasiado alto, casi a gritos. Sí, es cierto, se lucha por luchar, pero para escapar de una vida insignificante, como muchas, como todas. De ahí el grito, el maravilloso grito que recorre *El club de lucha*: «Sálvame de los muebles suecos. / Sálvame del arte inteligente»²⁶.

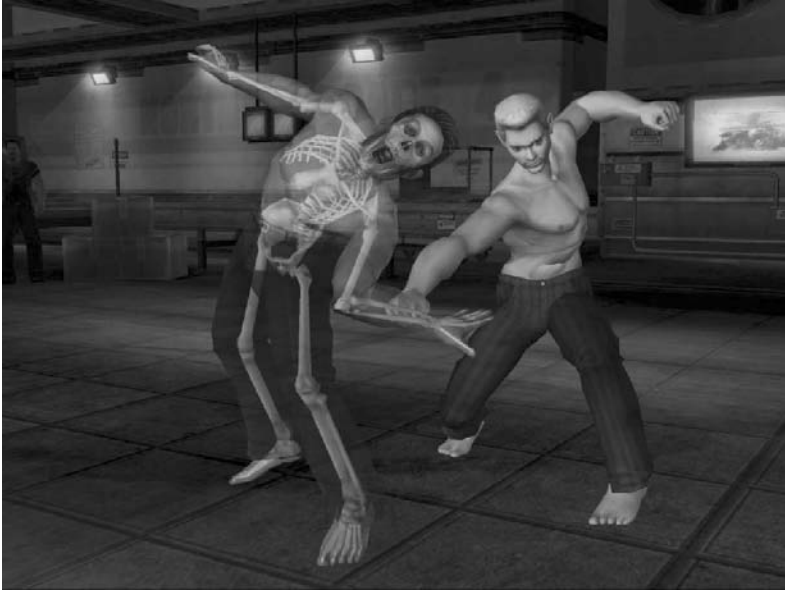


Fig. 5. *Fight Club*, Vivendi Universal Games, 2004.

Quizá tenga razón Žižek, quizá no sea suficiente con el anhelo de Tyler y compañía por bajar el volumen del mundo real. Y, sin embargo, tampoco podemos olvidar a Baudrillard, quien si en *La violencia del mundo* insistía en que «un incremento de violencia no basta para abrirnos a la realidad»²⁷, en aquella entrevista de 1996 con Geneviève Breerette lanzaba una exclamación que podría fácilmente ponerse en boca de alguno de los personajes de Palahniuk, así como aplicarse sin dudarle a alguna de las pretensiones artísticas más supuestamente rompedoras: «lo que me desespera es el exceso de realidad, y el exceso de arte cuando

25. Chuck PALAHNIUK, *El club de lucha*. Ed. cit., p. 56.

26. *Ibid.*, p. 52.

27. Jean BAUDRILLARD y Edgar MORIN, *La violencia del mundo*. Trad. C. Roche. Barcelona, Paidós, 2004, p. 27.

se lo impone como realidad.»²⁸. Exceso de realidad como instrumento para lograr un pretendido retorno de lo real: ésa es la clave... y el problema. Pero completemos el argumento. Hasta aquí Palahniuk, y, sin embargo, no hay que menospreciar, nunca, a la cultura del espectáculo. Si se tiene en mente ese *bajar el volumen del mundo real*, comparémoslo ahora con el juego que se editó a partir de *El club de lucha: violencia expresa*, por supuesto, y banda sonora atronadora como compañía (Fig. 5). Perfecto para un juego, pero qué poca justicia con la novela. Pobre Tyler, pobre Palahniuk. Al final, el volumen no se ha bajado, sino que se ha subido.

Por supuesto, cuando hablamos de espectáculo o de la espectacularización de lo real, no ha de olvidarse la argumentación de Susan Sontag: «la afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo es de un provincianismo pasmoso. Convierte en universales los hábitos visuales de una reducida población instruida que vive en una de las regiones opulentas del mundo, donde las noticias han sido transformadas en entretenimiento.»²⁹. Lo sabemos, pero quizá debamos asumir que quizá no podamos ser otra cosa que provincianos. Y es que, a lo mejor, precisamente el hecho de no reconocer nuestro provincianismo sea lo que nos hace caer en las falsas anestésias, en los falsos humanitarismos, en los falsos consuelos, como ha insistido Félix Duque³⁰.

¿Qué queda, entonces? Quizá admitir el terrible hecho de que uno no se desembaraça jamás de la violencia. Queda, también, que la violencia para mostrar un retorno de lo real es muy cuestionable. Queda que a lo mejor lo que estamos haciendo es, simplemente, buscar nuevos lugares donde insertar el sacrificio violento, por seguir la lectura de Girard. Queda el anhelo de cierto silencio, cierta estrategia de ausencia, aunque sin caer jamás, ya no, en ningún discurso de lo impresentable. Queda incluso la posibilidad de recordar siempre que la realidad es no-toda, pero que también, con palabras de Didi-Huberman, las imágenes, sobre todo las artísticas, «nunca *lo muestran todo* [...] [sino que] saben mostrar la ausencia desde el *no todo* que constantemente nos proponen»³¹. Queda, por último, reconocer que ante esas dos escuelas que recorren todo discurso sobre la violencia –la que nos impide acercarnos a películas o juegos violentos porque nos insensibilizan, y la que asume cierta posibilidad de catarsis a través de la representación–, y reconociendo que ninguna de las dos es cierta o falsa del todo, siempre queda la confianza en la capacidad de distinción.

28. Jean BAUDRILLARD, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Trad. I. Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 93.

29. Susan SONTAG, S., *Ante el dolor de los demás*. Trad. A. Major, prólogo de Sami Nair. Barcelona, Círculo de Lectores, 2003, p. 138.

30. Cfr. Félix DUQUE, *Terror tras la postmodernidad*. Madrid, Abada Editores, 2004, p. 106.

31. G. DIDI-HUBERMAN., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Ed. cit., p. 185.

Optimista confianza, quizá demasiado inocente, hacer creer que, *para todo el mundo*, los juegos no son más que eso, juegos. Y, sin embargo, quizá no dejen de ser útiles palabras como las del propio Palahniuk, cuando contestaba a aquellos que insistentemente le preguntaban dónde y cuándo podrían inscribirse en el club de lucha más cercano: «Le digo que no existe ningún sitio. Que no hay ninguna sociedad secreta de clubes donde los tipos se den de hostias y se quejen de sus vidas vacías, sus carreras insignificantes y sus padres ausentes. Que los clubes de lucha son una fantasía. Que no se pueden frecuentar. Que me los inventé yo»³². Sí, seguir diciendo eso, aunque sepamos que Palahniuk, y nosotros con él, era demasiado optimista. Porque los clubes se fundaron, sí... y aun así, seguir contestando lo mismo: se lo inventó Palahniuk, es una fantasía, por mucho que haya tomado caracteres de supuesta realidad. Esta alusión a la fantasía que realiza Palahniuk puede servirnos para cerrar el discurso. Es cierto que no es más que una frase, que Palahniuk únicamente quiere remitir al carácter ficcional, inventado, de los clubes, y sin embargo... sin embargo hay algo extraño.

En una entrevista publicada en *El País* en enero de 2008, con ocasión de la traducción española de la última novela de Palahniuk, *Rant. La vida de un asesino*, se le preguntaba al autor por el giro que había efectuado su narrativa hacia la ciencia ficción. Palahniuk responde que, tras el 11-S, «siento que no puedo presentar en las novelas al tipo de personajes salvajes que suelo tratar: hoy serían considerados terroristas. Necesito ponerlos dentro de una literatura de género», y añade: «pienso que ni el libro ni la película de *El club de la lucha* podrían realizarse hoy, después de los atentados. La película acababa con el derrumbe de un edificio...»³³. Evidentemente, tal respuesta puede situarse dentro de ese cruce entre lo políticamente correcto y la mojigatería, por un lado, y el dolor y la memoria, por el otro, que caracteriza a parte de la cultura norteamericana. Pero es extraño en Palahniuk. Que ésa sea la explicación de situar a Rant en un contexto *de género*, como si esto eludiera sus connotaciones de realidad, no es demasiado coherente. Si los clubes de lucha son una fantasía, ¿a qué viene ahora este “acoso de realidad”? ¿No había quedado claro, por lo menos desde Petrarca, como nos ha recordado Žižek, que son precisamente las fantasías las que nos acosan? ¿O es que nos situamos ante cierta confusión entre fantasía y realidad? Si ya teníamos problemas con la imaginación, no deben extrañar los problemas con la fantasía. Pero no es lo mismo.

Puede que los clubes de lucha fueran una fantasía, pero su acoso quizá sea mucho más “real” que este pretendido rodeo para seguir diciendo

32. Chuck PALAHNIUK, «Premios de consolación», en Palahniuk, Ch., *Error humano*. Trad. J. Calvo. Barcelona, Mondadori, 2005, p. 247.

33. Andrea AGUILAR, «Entrevista a Chuck Palahniuk», *El País* (Babelia), 19-1-2008, p. 14.

algo similar. Y lo es, precisamente, porque es la fantasía la que está del lado de la realidad, del mismo modo que son necesarias la ilusión y la apariencia, del mismo modo que la estrategia del silencio –sin confundir nunca con un discurso de la ausencia– expresa mucho más claramente la crueldad de lo real, del mismo modo que siempre hay que asumir el carácter no-todo, fragmentario, agrietado... fantasmático de la realidad. Y es que, como dice Žižek en «Los siete velos de la fantasía», «podemos ver claramente cómo la fantasía está del lado de la realidad, cómo soporta el “sentido de realidad” del sujeto: cuando el marco fantasmático se desintegra el sujeto sufre una “pérdida de realidad” y comienza a percibir la realidad como un universo “irreal” pesadillesco, sin una base ontológica firme; este universo pesadillesco no es “una mera fantasía” sino, por el contrario, *es lo que queda de la realidad cuando ésta pierde su apoyo en la fantasía*»³⁴. Seguramente sea eso lo que ha olvidado, tan intencionada como inocentemente, el realismo extremo en su supuesto acceso a lo real: el apoyo en la fantasía. Sin ese apoyo, sin fantasías, apariencias, ilusiones o fragmentaciones difícilmente podrá “mostrarse” la crueldad de lo real. Eso sí, a cambio, podemos disfrutar de ese universo pesadillesco convertido, más veces de las que nos gustaría, en mera banalidad.

34. Slavoj ŽIŽEK, «Los siete velos de la fantasía», en S. ŽIŽEK, *El acoso de las fantasías*. Trad. C. Braunstein. México D. F., Siglo XXI, 1999, p. 31.