



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN Y GESTIÓN ARTÍSTICA

**UNA APROXIMACIÓN AL ROSTRO.
ANALOGÍAS E IDENTIDAD.**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

JOSEP TORNERO SANCHIS

DIRECTORA

LORENA AMORÓS BLASCO

*Hice de mí lo que no supe,
y lo que pude hacer de mí no lo hice.
Vestí un disfraz equivocado.
Me reconocieron en seguida como quien no era, y no lo
desmentí, y me perdí.
Cuando me quise quitar la máscara,
la tenía pegada a la cara.
Cuando me la quité y me vi en el espejo,
ya había envejecido.
Estaba borracho, no sabía ya vestir el disfraz que no me
había quitado.*

Fernando Pessoa

ÍNDICE

I. Introducción	3
APROXIMACIÓN A LA GENEALOGÍA Y ANALOGÍAS DEL ROSTRO	
II. Aproximación a la genealogía. Huellas de un accidente	10
III. Semejanza e imitación: de Plinio el Viejo a Vasari.....	15
IV. Más allá de la <i>phýsis</i>	21
V. La tragedia como centro matriz. El origen de la cultura.....	27
VI. Multiplicidad del rostro	35
ROSTRO E IDENTIDAD	
VII. Fracturas de la historia.....	44
VIII. Presunciones sobre el yo.....	51
IX. Dionisos y el Otro.....	56
X. La mirada del Otro. Un rostro representado	62
XI. Máscara y Rostro	66
<i>Artemisa y Dionisos</i>	68
<i>Dionisos y Gorgona</i>	72
XII. Conclusiones.....	76
<i>Analogías</i>	76
<i>Identidad</i>	83
<i>A modo de epílogo</i>	91
Aclaraciones sobre las notas al pie.....	92
Bibliografía.....	93

I. Introducción.

El escrito que presentamos nace de inquietudes personales, certezas que derivan en acciones pensadas e imprudentes instintos que retoman, a su vez, nuevas certezas. La certeza, como tal, no es atendida con la seriedad suficiente por parte del colectivo científico, y quizá sea la actitud adecuada. Pero ¿qué sería el arte si éste no estuviese fuertemente vinculado a ella, si no estuviese fuertemente vinculado a una convicción férrea?

Sabemos que muchos de los aspectos tratados en cada capítulo de este proyecto, ofrecen una visión limitada, pues quedan abiertas nuevas posibilidades —y sobre todo nuevas profundidades—, no exploradas con el suficiente tino, ni con el suficiente tiempo, donde poder abordar y desarrollar los aspectos que, de manera breve, hemos ido introduciendo a lo largo del escrito. Lo sabemos, y por ello entendemos que, en definitiva, sólo hemos bocetado rasgos de conceptos, los cuales creemos que deben ser abordados, escudriñados y reflexionados en etapas posteriores. Hasta hoy, el objeto de investigación sólo ha permanecido tendido en la cama forense, y únicamente ha permitido dejar ver partes importantes en su superficie.

Hace algunos años nos preguntábamos sobre la relación que de parte a parte tenían los últimos autorretratos de Rembrandt, los rostros perturbadores de Caravaggio y Ribera, los no menos sobrecogedores pintados por Goya, la preocupación que desprendían los rostros representados por Giacometti, la fisura del accidente que dejaba la impronta de Francis Bacon, o el desasosiego al desnudo, aplastante, que rezumaba la pintura de Lucian Freud. Era una relación que nos preguntábamos con inquietud, con cierta sensación de extrañeza causada por algún tipo de certeza. Quizá la misma que se intuye en el rostro del *Pugilatore in riposo*.

En aquellos años no habían sido leídos la mayoría de escritos en los que se ha trabajado para la realización de este breve trabajo de investigación, algunos de ellos ni siquiera habían sido publicados, pero había una base en aquella certeza. Las diferentes lecturas de Nietzsche posibilitaban la conexión de cierto *pathos* en relación a las obras y a los artistas referidos. Había, coexistía en ellas, una especie de cordón umbilical, una conexión inmanente que escapaba a la creación de los géneros pictóricos establecidos por la historia del arte. Eran obras que actuaban directamente en los afectos, en los sentidos, interactuaban con el espectador de una forma directa que, a su vez, parecía obedecer a cierta tradición perdida que posibilitaría hablar de una *escuela de la mirada* —cabría preguntarle a la historia del arte de la *ultra*-modernidad, en este sentido, qué entiende ahora por ese ímpetu novedoso de la interacción obra-espectador.

Una tradición perdida, como apuntamos —disuelta bajo la espesa oscuridad de los impulsos del romanticismo—, porque ya no aparecía en ninguno de los textos en los que la historia del arte apuntalaba, y definía, los dogmas de una vanguardia en pleno viaje ultrasónico, el cual permitiría su constante evolución desde el siglo XX hasta no se sabe bien qué tipo de acantilado. Es curioso, aparecieron los Kandinsky-Duchamp-Sol Lewitt y dieron a esta historia del arte, aunque quizás no tanto al arte, una especie de alas invisibles.¹ El acantilado hace tiempo que se dejó atrás y el viaje sólo se sostiene a estas alas invisibles, a un conducto férreo de alta velocidad cuya fragilidad puede verse puesta a prueba con un simple soplo —un manotazo en el peor de los casos.

Pero mantiene su carrera, al modo de un pollo decapitado, quizá por una voluntad de permanencia en la que todos, en un comprensible desconcierto generalizado, tenemos algo que ver.

Quizá, esta introducción misma, esté planteando nuevas posibilidades y problemas que no han sido tratados, o suficientemente expuestos, a lo largo del escrito. También lo sabemos. Pero la voluntad de acotación, de miradas al tiempo en forma de micro-búsquedas, de

¹ Sugerimos una diferencia entre el significado y la finalidad de la *Historia del arte* y el concepto, tan ambiguo en nuestra época, de *arte* mismo. Este último, a nuestro entender, ya dispone de un buen par de alas que a diferencia de las mentadas, sí son *visibles*.

perseguir rasgos suficientes, motivos suficientes; ausencias-presencias en ese rostro tendido en esta cama de forense, expuesto a lo largo de las páginas, nos han llevado a preguntas metodológicas y epistemológicas que, aunque desde una visible variedad de conceptos, nos imposibilita una apuesta por tanto problema múltiple.

Problemas de epistemología, del griego *επιστήμη* (episteme): ¡conocimiento! Su propia etimología, la sola pincelada de su significado filológico nos remite directamente al origen oscuro y más arcaico de Occidente. La palabra *conocimiento* forma parte del enigma del oráculo de Delfos, es la raíz misma de ese enigma —Deleuze y Guattari nos hablarían directamente de un tubérculo, de un rizoma; o de la *solarum tuberosum*, una patata, que vendría a decir la Real Academia de la Lengua.

Al conocimiento se accede a través de un enigma, y la palabra, por sí misma, a bocajarro, parece ya el acertijo mismo lanzado por la boca de la *Πύθια* (pythia), la pitonisa; en trance y cabalgada por el dios hostil y desafiante del santuario délfico. En este sentido, sería un aspecto que la comunidad científica debería tener en consideración.

Nietzsche afirmó que no existen hechos, sino interpretaciones. Abrió de esta forma un sinfín de puntos de fuga, de códigos y verdades —que sepamos, a excepción de las insinuaciones de Foucault al respecto, todavía no se han planteado la posibilidad de que no sean exactamente *verdades*— abriéndose paso en todas direcciones desde un núcleo central, en forma de acción, o de accidente. Aplicó la teoría del perspectivismo al pensamiento. En el fondo; clasicismo, una voluntad y visión helena. ¿Arte? Politeísmo, como llegó a insinuar. Pero una de las más importantes bases que pudo establecer fue la de poder pensar la historia, desde la historia misma: hermenéutica. Desde dentro, desde un cierto *pathos*, desde el momento en que el sujeto deja de ser uno-en-el-presente y puede fluir y moverse en los diferentes códigos de cada una de las etapas y puntos de la historia, también de sus imágenes: sujeto-presente-pasado. Era la teoría del eterno retorno. De repente, permitía oler, sentir, visionar y pensar al modo de Julio César, de Alejandro, de César Borgia, de Dionisos, de un simple griego, de un actor de la tragedia ática, de un devoto de Apolo, o de una ménade báquica, y a la vez un sujeto limitado en su presente y a su anatomía. La complejidad radica

en que obedecería a una fórmula controlada, una fórmula artística, clásica, griega... ¿la fórmula del actor de tragedias?

Todo esto corresponde al territorio de las certezas. Llevado hacia un extremo, aún dentro del dominio y del control, sin avanzar demasiado hacia el límite, correspondería automáticamente al territorio de la poesía, y un paso más allá, al exceso de romanticismo y la actuación de modernos especialistas psiquiátricos.

Por el momento, al terreno de la filosofía ha llevado un sinfín de aperturas, retorcimientos, preguntas hostiles e incluso nuevas esperanzas, para los más espirituales. En el terreno de la especulación histórica, aparece una nueva excusa para los más modernos de sentirse en una fase más, en una antesala más con un nuevo nombre, con una nueva etiqueta: *pos-moderno*. En el fondo, espíritu progresista. Una nueva excusa para obviar el pasado, tergiversarlo, sepultarlo, quemarlo todo.

Para los más escépticos, nos contentamos con la posibilidad de sobrevivir. A solas, la soledad elegida y ebria, por supuesto, y en la medida de lo posible. En el intento de alejarnos del mundanal ruido, lejos de la metamorfosis y del propio devenir. Aun sabiendo que morimos y nacemos cada día con el mundo, y que sabemos lo que acontece en el sueño de los inmortales, pues formamos parte de ellos. Todavía podemos oler el tufo a carne quemada de los crematorios en Auschwitz. En el fondo, un espíritu anacrónico. Un *corazón de nadie*, a la manera de Pessoa. Un rincón de intimidad en este apoteósico solar empapado con la sangre de los propios dioses.

Volviendo a nuestro escrito, y para finalizar esta breve introducción, resaltaremos que ha sido realizado desde ese espíritu anacrónico, saltando desde diferentes puntos de la historia a otros, reflexionando sobre algunos de sus nudos donde se producían desgarros, tachaduras, violencias, desmembramientos. Sólo hemos hecho un análisis superficial en el rostro y el cuerpo magullados, tendido todavía en este observatorio subterráneo. Hemos clasificado algunas de sus heridas y cicatrices que a nuestro juicio parecían de una mayor relevancia para nuestro propósito, y de las que hemos extraído unas primeras consideraciones.

Partiendo del pensamiento nietzscheano, hemos contemplado la hipótesis de que toda representación obedece a una necesidad fisiológica, como juego y lucha de voluntades en el individuo, intentando conocer los orígenes de los diferentes problemas epistémicos tratados en el proyecto. Partiendo de ciertas indicaciones de Foucault al tratar el problema de la genealogía, nos llamaba la atención el hecho de que el propio pensador le diera al cuerpo la categoría de memoria del accidente, donde quedaba registrada toda huella que había acontecido en la historia.

Desde Georges Didi-Huberman y su análisis respecto a los dos inicios de la historia del arte occidental, se nos brindaba la posibilidad de extraer ciertas conclusiones en cuanto a preguntas sobre la relación de semejanza en el concepto mismo de arte, algo que nos hacía prestar oídos a ciertas insinuaciones de Aristóteles. Conclusiones que nos daban la posibilidad de iniciar un juego de semejanza con la *phýsis* griega de los presocráticos, dentro de un orden epistémico abierto el cual posibilita la interpretación de la imagen-memoria, también de un resurgimiento o retorno de la tragedia ática, como expondrá el joven Nietzsche, y, en definitiva, ese encuentro inquietante, a modo de oráculo, que se determina en ese juego de presente-pasado.

Aquí había ya un fuerte componente del *eterno retorno* de Nietzsche. En base a estos retornos y fuerzas de voluntades que se repiten, hemos realizado un recorrido puntual en ese rostro representado, del que hemos intentado extraer esa *phýsis* cambiante, esa mutabilidad del propio rostro, que se metamorfoseaba a medida que la *esencia* y la *verdad* encerrada en la metafísica de las artes plásticas, iba difuminando las anteriores verdades. A pesar de ello, la inquietante percepción de un rostro representado sigue transmitiendo una comunicación con los afectos, develando angustias, dolor, placer, inquietudes...

La segunda parte de este escrito incidirá en ese poder de transmisión que pertenece a la imagen. A modo de imagen-*pathos*. Con el que se cuestionan diferentes problemas respecto a la identidad del sujeto. La verdad de la historia del retrato había tenido como meta la construcción de un *yo* absoluto, basado en la universalidad y la creencia del *yo*-único. Desde este segundo punto de partida, se intentarán revisar problemas derivados de ese *yo*, al que Platón oponía a la figura del Otro. En este sentido, el Otro será revisado desde la figura de Dionisos, esa fórmula nietzscheana que en su origen, como Potencia de la Grecia arcaica, ya encarna, junto a potencias como Artemis y Gorgo, el complejo problema de la alteridad.

Con Nietzsche y su pesimismo dionisiaco, hasta las investigaciones de Jean-Pierre Vernant, con quien analizaremos en el último capítulo ese concepto griego de «lo Otro como parte de lo Mismo», intentaremos aproximarnos al enigma que encierra el rostro representado. Unas veces como máscaras de Artemis y Dionisos, otras como máscaras de Dionisos y Gorgona. Unas veces susurrando a nuestra memoria, como eco de nuestros propios sentidos, y otras veces, también como grito de espanto y dolor.

Aproximación a la genealogía y analogías del rostro

II. Aproximación a la genealogía. Huellas de un accidente.

El arte, como lugar donde se interpretan los diferentes escenarios de la existencia, está lleno de referencias y metáforas que aluden a la realidad; individual y colectiva, a la propia e impropia, a las preocupaciones del individuo y los sujetos. Lugar donde se plasma el acontecer mismo de aquello que va pasando frente a nuestra mirada e interactúa con nuestros afectos y nuestras emociones; recopilando, como huellas de la existencia, todo aquello que nos hace ser, en definitiva, aquello que somos y nos devuelve, desde una inquietante extrañeza, aquello que fuimos: abarcando un amplio contexto de preguntas y dudas, de esperas medradas y situaciones límite, de experiencias intensas y abismos a los que nos asomamos para quedar inmediatamente atrapados en la intuición trágica del devenir, acompañada de cierta desconfianza en la razón, y la certeza implacable que consigue redimirnos en la derrota: la vida es suficiente.

Recurro a la memoria, es decir, a las entrañas. Enigma e imagen —una imagen representada— tienen en común que son objeto de interpretación. Caída e irrupción. Inversión y involucramiento. La imagen *re*-presentada, vuelta a presentar, tiene «el carácter de un juego —perturbador— con la memoria».²

Pintura y escultura son imágenes supervivientes porque no existen en un tiempo *a priori*, limitado a la línea o acción de un presente concreto, sino que tienen —y quizás de ello depende su supervivencia— un carácter dado de no-presencia.

Esta no-presencia implica, desde el torbellino de lo acontecido, una puerta abierta a los nervios y fisuras que presentan las imágenes; no como espejos donde creemos mirarnos intentando reconocernos, ya no buscando un origen propio e impropio, más allá de nosotros mismos y más allá de la propia imagen representada. Esta implicación, esta fisura, esta

² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 151.

fractura de una interpretación de las mismas se produce desde una genealogía de las imágenes. En este sentido, cabe masticar con calma el sentido, los sentidos que podemos extraer en la revisión, a propósito de Nietzsche, que Foucault va tejiendo en *Nietzsche, la genealogía, la historia*:

La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio. Nada que semeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones —o al contrario, los giros completos—, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente.³

Lo que nos concierne en nuestro caso no es trazar, *re-trazar*, una genealogía de las imágenes, ni una genealogía de la historia del arte, o de la filosofía, pero sí recurrir a ella, de modo que podamos escarbar, con cierta mezcla de curiosidad y crueldad, para poder interpretar a costa de las imágenes representadas un atisbo de *empatía*, un *pathos* que, en líneas generales, no muestra «que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente», sino que nos devuelve la paradoja de una fractura, de un posible *estallido de la historia*. El *pathos* no hace retornar la idea original de una obra, el origen por lo que fue creada. En cambio ¿habría una memoria que habla directamente a los sentidos, al cuerpo? y en todo arte ¿habría una imagen —una imagen representada— cuya vitalidad, aun sin ser verdadera, es suficientemente intemporal pudiendo ser, de esta o alguna otra forma, capaz de transmitir y capaz de crear interpretaciones desde esa fractura de la historia?

Estas preguntas nacen desde una posible hipótesis, e incluso pueden desarrollarse desde varias hipótesis que se pueden desplegar, para aferrarse, para asirse de una forma afirmadora, a algunas de las fisuras y de los mismos nervios y tendones que pueden verse

³ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, pp. 27-28.

afectados desde esta visión fracturada. La apuesta reside en que todo arte nace de una necesidad fisiológica, por lo que conserva cierta fuerza vital que transmite, a modo de memoria, a modo de susurro; y atañe a todo aquello que tiene que ver con los afectos —esos pequeños monstruos que nos arrastran en exceso— a los sentidos, a lo pensado —y este pensar ya está incluido en esa comunicación de los instintos entre sí. Y por ende, al cuerpo. En este sentido cabría preguntarse, de nuevo, si la relación de semejanza de una imagen figurativa, cuerpo o retrato, obedece a un orden epistemológico cerrado, o por el contrario, esa relación de semejanza abarca un sentido más amplio, y corresponde a diferentes puntos de fuga, a diferentes interpretaciones, que conservan la «exterioridad del accidente» que de algún modo, les dio origen. Si fuera así, ¿dónde nos llevaría? ¿Sería la semejanza una fuerza vital del arte? ¿Y una semejanza con respecto a qué?

¿Y por qué el cuerpo? ¿Por qué un rostro? Desprendámonos de ciertos prejuicios, pues como objetos figurativos, son sus representaciones las que, de algún modo, tienen ese carácter perturbador en su interpretación, la realizan de una forma más directa, eluden el concepto original, la intención, la máscara, el error y sobre todo, la *verdad*. No forman parte de un juego conceptual con el otro, el espectador, sino que se agarran directamente a los sentidos, provocan el movimiento y el *removimiento* en los propios afectos, prontos siempre a dejarse arrastrar.

Es el cuerpo el que lleva, en su vida y su muerte, en su fuerza y su debilidad, la sanción de toda verdad y de todo error, como también lleva, e inversamente, el origen-procedencia.⁴

Es decir, el cuerpo, el rostro, podrían devenir en conducto de transmisión de una memoria, a través de la vista, por ejemplo, desde la observación de la apariencia misma, obviando conceptos a la postre añadidos, pues el cuerpo y su representación, ya encierran en sí aquello que dejan ver; algo a lo que Heidegger dio en llamar, quizás erróneamente, la *historia del ser*. Entraríamos en la delimitación de una memoria del cuerpo que atañe al cuerpo, cuya transmisión se produce por él y su sentido de pluralidad de fuerzas que actúan como voluntad; pensamiento, sentidos, instintos, deseos, anhelos, ansia, destrucción.

⁴ *Ibíd.*, p. 31.

El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas lo disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar el cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando al cuerpo.⁵

Podemos interpretar, desde un posible *pathos* respecto a las imágenes representadas, desde la empatía que provoca y deviene en una memoria, desde nuestras entrañas mismas, estigmas y señales de acontecimientos pasados —de errores y verdades y golpes del pasado—, donde devienen y se crean —como en el juego inocente del niño— deseos, debilidades y errores. En el cuerpo se encuentra la lucha y la separación, y también los nudos que van configurando la creencia en cierta unidad, la certeza de cierta unidad, e incluso la nostalgia de su falta. Conflictos todos ellos que se anulan y prosiguen en un vínculo entre lo mortal y lo divino, entre la ausencia y la presencia, que permiten el devenir del ser, un *eterno* devenir del ser. Interpretaríamos, desde este *pathos*, desde la memoria, como si de una especie de cordón umbilical se tratara, una transmisión enigmática, una empatía disgregada, diseminada, en esa especie de cortocircuito que estalla, que se produce, en el espacio-tiempo; fractura de la mirada que, desde el presente, deviene en fractura de la historia misma, sin temor a no poder encontrar una verdad originaria a la que poder achacar desvíos y cobardías desde un origen —en un sentido socrático—, porque «es el cuerpo el que lleva, en su vida y su muerte, en su fuerza y su debilidad, la sanción de toda verdad y de todo error».

¿Habría un retorno de lo apocalíptico a través de algún tipo de semejanza? ¿Habría un retorno de la sensación abismal de hundirse en infiernos humanos? ¿Habría un retorno de esos estigmas y señales propias del cuerpo? ¿Serían las imágenes capaces de fluir —con una *movilidad* inmanente— en el tiempo, de sobrevivir a ideólogos de lo nuevo y mostrarnos la fractura de una historia del arte *humanista* y el quiebro de una historia del *ser* metafísica y neo-platónica?

⁵ *Ibíd.*, p. 32

En definitiva, ¿habría una semejanza que transmite la «exterioridad de un accidente»? ¿Interpretamos —y ese interpretar puede equivaler a ciertos grados de conocimiento— con nuestros sentidos, orígenes y muertes de sucesivas máscaras en el núcleo matriz de nuestra historia, de nuestra propia cultura?

III. Semejanza e imitación: de Plinio el Viejo a Vasari.

El nacimiento y la muerte, son el abrazo que une a cada generación.

En una tumba etrusca.

Antes de hablar de «imagen», «cuerpo» o «retrato», sería conveniente plantear las cuestiones que conforman su propia existencia como representación. ¿Podríamos plantear una relación como la *semejanza*? Sin entrar en búsquedas infructuosas de orígenes, tal y como Foucault advierte ¿sería la semejanza, la analogía, una relación esencial para la inteligibilidad de cada objeto?

De todas las historias del arte occidentales, apenas sabemos algo. La mayor parte de la literatura griega dedicada a las artes figurativas no ha llegado hasta nosotros. Georges Didi-Huberman hace un análisis de los dos inicios localizados de la historia del arte en occidente, el primer nacimiento en el año 77 de nuestra era, la *Historia natural* de Plinio el Viejo, y el segundo nacimiento, producido casi quince siglos más tarde, con las *Vidas* de Vasari, fechada en 1550.⁶ Desde este análisis se desprenden conclusiones abiertas respecto al *renacimiento* del arte antiguo, eufóricamente anunciado por Vasari y «presentado como una *repetición* del primer nacimiento romano de la historia del arte que Plinio encarnaba para todos»⁷, frente al desgarramiento con el que Plinio el Viejo habla sobre el nacimiento de un arte que no es, para el historiador, sino un sustituto del arte real, es decir, de lo que el propio Plinio entendía por arte. Paradójicamente, aparece una inversión del nacimiento pliniano en el *moderno* entendimiento de lo que, a ojos de Vasari, debía representar el nuevo arte del Renacimiento.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

⁷ *Ibíd.*, p. 102.

Lo que está en juego en esta inversión puede aprehenderse a través de la diferencia que, radicalmente, separa el proyecto pliniano del proyecto vasariano. Allí donde Vasari inaugura un *régimen epistémico cerrado* del discurso sobre el arte (un régimen según el cual la historia del arte se constituye como el saber “específico” y “autónomo” de los objetos figurativos), el texto pliniano ofrece al contrario la arborecencia enciclopédica de un *régimen epistémico abierto*, en el cual los objetos figurativos no son más que una manifestación, entre otras, del arte humano.⁸

¿Cuál sería entonces la relación de semejanza propia e inmanente a la inteligibilidad de representaciones figurativas? Las claves abiertas por Didi-Huberman aluden a esa inversión del propio concepto de arte que separan esos casi quince siglos de cultura, donde encontramos que Plinio el Viejo supone una *similitudo naturae* legitimada por una *ley común* o *ley natural* del siglo I, estableciendo así «una relación de *dignidad* con el mundo jurídico y social y con el mundo de las materias y las formas naturales».⁹ Vasari, en su exaltación del paradójico renacimiento del arte antiguo, eleva a categoría de arte la práctica pictórica, privilegiando de esta manera un *orden de la idea* —noción de historia, de Renacimiento, de imitación, de cultura estética, de licencias o de invenciones retóricas.

Para Didi-Huberman es esta dignidad (*dignitas*) la que está en el centro de lo que Plinio entiende por «arte», por «imagen» y por «semejanza». Asistiríamos, en esta *Historia natural*, a la desaparición, a *la muerte de un origen* de lo que hoy entendemos como el «arte del retrato»: la *imaginum pictura*, a la que Plinio hace referencia, no es otra cosa que la expresión de dignidad y semejanza que en la ley natural, entendida por un romano del siglo I, obedecería al concepto de «arte»: un arte romano y de origen romano que supone la producción y transmisión de una *semejanza extrema*.

⁸ *Ibíd.*, p. 103.

⁹ *Ibíd.*, p. 104.

En todo caso, la pintura de retratos (*imaginum quidem pictura*), que permitía transmitir a través de las épocas representaciones perfectamente semejantes (*maxime similes*) cayó completamente en desuso (*in totum exolevit*).¹⁰

Resulta reveladora, para nuestra propia memoria, la lectura del texto de Plinio, ya que permite intuir que esa pintura de retratos de la que el historiador romano dice que «cayó completamente en desuso» no será lo que para Vasari, en esa inversión del entendimiento de las artes humanas, demasiado humanas, reduciría a esa práctica de la pintura aludida:

[...] donde el retrato se define como una imitación óptica (a distancia) del individuo retratado, cuando mucho como una *illusion factice* de su presencia visible.¹¹

Lo que Plinio entiende por «pintura de retratos» señala directamente a los *expressi cera vultus*. Los *vultos*¹², los rostros expresados en la cera, tomados en el yeso por contacto directo y que puede indicarnos esa primera aproximación que en la *imago* romana representaría ese *maxime similes*, esa semejanza extrema, que conlleva cierto entendimiento del concepto de las artes en Plinio, el de *similitudo naturae*.

Lo que es interesante para nuestra investigación, partiendo de esa relación de semejanza que toda obra figurativa necesitaría, como fuerza vital, para su propia existencia en torbellinos y metamorfosis en el tiempo; resultaría del intentar escarbar un poco más, ponernos en alerta un poco más. Cuando Didi-Huberman deshila desde una hermenéutica filológica los párrafos del libro XXXV de la *Historia natural*, ofreciéndonos ciertas claves que podemos interpretar como conceptos de «arte» distintos; un renacimiento (*rinascita*) del arte antiguo en las *Vidas* de Vasari que poco o nada tiene que ver con el propio concepto de *artes* en Plinio, nos abre la puerta a pensar en esa semejanza, esa *similitudo naturae*, que vuelve hasta nosotros, que retorna de una forma un poco más clara, y a la que podemos arrancar una penúltima máscara.

¹⁰ Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 4. Citado por Georges Didi-Huberman, *op. citada*, p. 109.

¹² En castellano *vulto* conserva el sentido de rostro, cara.

Si *imaginum pictura* es traducido en la historia del arte humanista por «pintura de retratos», dando por supuesto que *imago* y «retrato pintado» es la esencia original de ese arte antiguo, ¿no podemos pensar que esa *similitudo naturae* es, antes bien, traducida bajo el orden de la idea imperante en la metafísica del Renacimiento? Lo que para Plinio es utilización, instrumentalización, superación o semejanza *naturae*, se transforma en imitación de la naturaleza (*imitazione della natura*), como expresión y ascensión de la práctica pictórica y del orden de la idea de ésta. La traducción es literal sólo en el sentido que la *idea* y el concepto de arte en los siglos XVI y XVII permiten interpretar los textos de Plinio el Viejo.

Si se advierte que hemos mantenido *naturae* en su concepción latina, es porque quizá, aquí, tenemos una nueva clave en la que profundizaremos más adelante. La *ley común* romana, como ya reflejaban los escritos de Plinio, basaba su relación en esa *similitudo naturae*, pertenecía a la creencia de una *ley natural* que delimita maneras de comportarse que no implican tanto un «deber-ser», sino más bien un «siempre-ha-sido-así»:

Los jóvenes no deben formarse bajo la influencia de este mundo, sino seguir el ejemplo de sus antepasados (*mos maiorum*), escuchando las historias de los grandes hombres del pasado glorioso de la ciudad y leyendo, por ejemplo, sus *Orígenes*, dirigidos a esos romanos que por vivir momentos de profundas transformaciones sociales y políticas ya necesitan formas de legitimación y autocomprensión coaguladas como *leges*.¹³

Rostro e *imago* comparten esa *similitudo naturae*, ese *simulacrum*, que las hace existir —a modo último de supervivencia— en las artes, a modo de fantasma que alude, que susurra a nuestra memoria, indistintamente de nuestra relación con la realidad. El eco de cierto espanto resuena en cada cuerpo figurativo, modelado, pintado o tomado en yeso, desde donde fijamos nuestra mirada en el *vulto*. El pálpito arcaico en el terror de la noche todavía late si aún somos capaces de acercar nuestros oídos.

¹³ Salvador Mas, *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*, p. 67.

Aquí es el *milagro del arte*: la supresión de las distancias. *Milagro* quiere decir simplemente: perennidad de lo precario, coextensión del origen en la historia.¹⁴

El rostro tomado en el yeso y reproducido en cera, transmisión de la semejanza extrema, exige la supervivencia de los ancestros en imágenes. El eco fantasmagórico del vulto adquiere, indefiniblemente, la condición de *doble inmortal*. Desde este instinto religioso el Otro no sólo incluye el rostro entre sus componentes, sino que el rostro en sí mismo encierra profundidades y abismos, debilidades y deseos, desesperanzas y miedos, de la misma forma que resulta unificador, singularizando el *ethos* de un individuo concreto. Del rostro forman parte cada uno de sus rasgos, de sus trazos, de su *rictus* y de su mirada o indiferencia. La *imago* absorbe el cuerpo físico y la idea de permanencia del muerto, definitivamente desde la semejanza. Los objetos figurativos renacen como arte, en las artes, sólo si mantienen eternos retornos de una fractura con la razón misma. Aquello que no se ve, lo invisible, aparece desde la construcción desesperada del rostro, pintado o modelado, tomado a la muerte misma, a modo de advertencia, aviso o susurro, venidos desde el pasado. El descenso al Hades se vuelve una especie de visita obligada desde el momento mismo en el que un objeto, una afeción, un dolor, un rostro, nos hacen retroceder en el tiempo.

Semejanza, simulacro, similitud a la naturaleza. Torbellino de conceptos, ideas, máscaras, verdades, errores; vértigo. Apoderarse de los rasgos de un rostro, bien sea por impresión, o por «ley del talió», como acuña Jean Clair, en esa transmisión por trazos del «ojo por ojo», donde hay ya una violencia implícita en la acción misma de apoderarse del Otro. Apoderarse de lo más sagrado que incumbe al individuo, su propia singularización; aquello que lo hace único en un cosmos autolegisado, y por lo que paga el precio de la mortalidad; perecer forma parte del enigma de la *imago*.

Similitudo naturae, para un romano del siglo I, sería entendido, antes bien, como semejanza con la *ley natural*, una ley cuya esencia implica, insiste y provoca una fractura, hay un eco en las entrañas del artificio que resuena con el ya mentado *siempre-ha-sido-así*. Como

¹⁴ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, p. 36.

una flecha que hiere desde lejos, desde la distancia, lanzada por una divinidad oculta e inaprensible, enigmática y desmesurada.

Ante todo, un ingrediente de terribilidad, de ferocidad. La propia etimología de Apolo, según los griegos, sugiere el significado de *aquel que destruye totalmente*.¹⁵

Si todavía es posible arrancar una penúltima máscara a esa relación de semejanza, a esa *similitudo naturae*, cabría volver al punto donde se produce otro desgarramiento, otra *muerte de un origen*.

¹⁵ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, p. 18.

IV. Más allá de la *phýsis*.

En el primer capítulo del Libro I de *Metafísica*, Aristóteles abre los textos con una especie de exaltación del sentido de la vista, dando a entender que es con este sentido con el que mayor y mejor modo podemos acercarnos a la sabiduría:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Prueba de ello es el amor por los sentidos, puesto que, al margen de su utilidad, los amamos por sí mismos, especialmente el de la vista. Por eso, no sólo para actuar, sino también cuando no tenemos intención de emprender acción alguna, preferimos la vista, según decimos, a todo lo demás. La razón es que este sentido nos aporta más información que ningún otro y nos muestra multitud de diferencias.¹⁶

Esta especie de oda a los sentidos, y en concreto al de la vista, ¿no parece un desvío de la *Academia* del pensamiento establecido por Platón? Quizá, no ya simplemente un desvío, sino un desgarramiento, antes bien, es lo que subyace en el fondo de este inicio de la *Metafísica*. Lo que Aristóteles va a enunciar a lo largo de este Libro I, y de parte a parte, no es otra cosa que el intento de recuperar algo que, como hemos visto con anterioridad en Plinio el Viejo, había empezado a perecer. Se trata de nuevo de un origen; la sabiduría de los llamados primeros filósofos, una visión del mundo anterior a Sócrates.

Lo que aquí nos interesa no es tanto una investigación ontológica de la historia de la filosofía, sino prestar nuevamente atención, aguzar los sentidos, ahora también el del oído, a los párrafos siguientes en los que Aristóteles define en breves trazos su concepto de las artes:

¹⁶ Aristóteles: *Metafísica*, Libro I, (980a).

[...] el género humano posee además arte y razonamientos. A partir de la memoria nace en los hombres la experiencia: varios recuerdos de una misma cosa terminan por constituir el ser de una única experiencia. La experiencia parece ser prácticamente lo mismo que el arte y la ciencia, pero lo que en realidad ocurre es que éstas llegan al hombre a través de aquélla, pues, como dijo Polo, la experiencia hizo al arte y la falta de experiencia al azar. Y el arte nace cuando a partir de varias nociones experimentales se forma una única idea general de las cosas *semejantes*.¹⁷

Si bien es cierto que en esta descripción puede interpretarse cierta proximidad con la hipótesis del *Demiurgo* introducida por Platón —debido a la metafísica gramatical del propio término *idea*—, no podemos obviar que esta misma tesis fue considerada por Aristóteles como una hipótesis ociosa.¹⁸ Pero lo que ya no puede dar lugar a este tipo de interpretaciones, queda definido por el filósofo en el primer párrafo al que hemos aludido anteriormente, donde queda expuesto que al saber, y por ende el acceso a la sabiduría, el género humano se aproxima a través de los sentidos, y «especialmente el de la vista».

¿Qué relación queda explícita en las «cosas semejantes» de lo que Aristóteles entiende por arte? O más exactamente, ¿con qué puede el arte mantener esa relación de *semejanzas*?

Si los libros que componen la *Metafísica* son un intento desgarrado por recuperar, o mantener de alguna forma, la tradición de la sabiduría presocrática, la intención de Aristóteles es bien clara y definida, combatir la *Teoría de las Ideas* que Platón había empezado a desarrollar desde el *Timeo*. Lo que enuncia Aristóteles a lo largo de la *Metafísica*, no es otra cosa que lo aprehendido de Anaximandro a Anaxágoras, pasando por Heráclito y Parménides, a quienes enuncia a lo largo del Libro I. Lo que para la historia de la filosofía *moderna* la *Metafísica* de Aristóteles no es más que una interpretación metafísica, mística, de la *esencia* y los *principios* (*arché*), resulta ser el combate abierto donde *movimiento* y *eternos retornos*, donde fuerzas y voluntades y potencias, donde juegos de niños inocentes hacen crecer para volver a destruir, donde los límites son traspasados una y otra vez desde una visión del mundo

¹⁷ Aristóteles, *Op. cit.*, Libro I, (980b-981a). Hemos introducido la cursiva introducida en el texto para enfatizar la aparición del concepto de semejantes.

¹⁸ Salvador Mas, *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*, p. 94.

anterior, donde lo trágico, esa sabiduría délfica puesta en escena de una forma estética-política en la tragedia ática, deviene en voluntad de vida, donde la *mania*, la locura, es la raíz del conocimiento, compartida por Apolo y Dionisos, y por lo tanto, desafío y hostilidad hacia el hombre. Divinidad y *pathos* en una enigmática interpretación de la realidad venida desde la unión de las Potencias del santuario de Delfos. Lo que resulta ser, en consecuencia, es una visión de la *naturaleza* que sólo puede ser percibida desde el sentido al que los griegos de los siglos V y IV a. C. daban a aquello que denominaban *phýsis*.

La *similitudo naturae*, y después la *imitazione della natura*, devienen en ciclos interpretativos de un mismo centro matriz. El concepto de *phýsis*, para los griegos, significa *creación*. Nuestra traducción se limita, obviamente, al término *naturaleza*. El término *phýsis* procede etimológicamente del verbo *φύω* (*phyo*), que significa brotar, crecer, hacer salir. Para los griegos, tiene un sentido dinámico y hace referencia a aquella fuerza o fuente de donde nacen los entes, es decir, toda forma y toda apariencia.

En este sentido, la filosofía de Platón, influenciada por los pitagóricos y los dogmas de inmortalidad del alma introducidos por el Orfismo, había tomado un relevo a la religión griega, que había girado en torno a la interpretación y observación de la *phýsis*, «trasponiendo a su propio registro los temas de la *ascesis*, de la purificación del alma, de su inmortalidad».¹⁹ Lo que se pone en juego, en este desgarramiento de Aristóteles producido por la muerte de un origen, es, por tanto, que la «crisis de la Teoría de las Ideas, o sea: la crisis de la *méthexis* o teoría de la *participación*, se solucionara por la vía mitológica de la *mímesis* o *imitación* como modo de vínculo entre las Ideas y las realidades sensibles», por lo que «implicaba numerosas consecuencias del mismo orden: el mitológico, ocupando el lugar de la cuestión de la verdad y la cuestión del *arché*: *el mando o la ley de lo primero*».²⁰

En efecto, 1: las realidades sensibles dejaban de ser *naturales*. Dejaban de tener la espontaneidad y autolegislación soberana que caracteriza a los seres vivos con *phýsis*, y los diferencia de las «cosas» o arte-factos, para pasar a convertirse en meras copias del mundo paradigmático de los modelos matemáticos y geométricos. 2: Ello ocurría gracias a la intervención de un dios antropomórfico: el *Demiurgo*, ingeniero metrésico,

¹⁹ Jean-Pierre Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, p. 79.

²⁰ Teresa Oñate y Zubía, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, p.68.

matemático y tecnólogo o artista-científico, metido a alquimista, a brujo, o a mago poderosísimo que tenía el poder-saber de crear la vida (aunque esto es ambiguo pues también podría decirse que sus creaturas son fantasmas o seres muertos; copias-sombras, con apariencia de vida). 3: Así retomaba Platón intactos los esquemas genésicos de las viejas cosmogonías mitológicas de Homero y Hesíodo, viniendo a invadir con la forma mitológica de la cosmogénesis debida al *mono-arché* (único mando: monarca) de un sujeto sobrenatural o una divinidad personal y antropomórfica poseedora del suprapoder-saber, ahora también el ámbito ontológico propio de la articulación de la verdad y el campo epistémico de la *phýsis* que dejaba automáticamente de serlo. Invadiendo pues, el ámbito de verdad y ley de los principios ontológicos del ser, abierto por la filosofía.²¹

La gravedad que, para Aristóteles, subyace en ese desgarramiento de la *Metafísica*, alude, como hemos intentado abordar brevemente, a esa *phýsis* pensada, o más bien heredada, de los filósofos presocráticos, que desaparecía como *kosmos* autolegislabl e y dejaba de ser *naturaleza* viva y espontánea, para convertirse así en artefacto, en «fantasmas o seres muertos», copias y resultados de un mundo conceptual de las Ideas. Y con ello la pérdida, y de nuevo, la trasposición de la sabiduría de Delfos, de esa visión vitalista, que como recuerda Vernant, significa la absorción de esa inmortalidad del alma como núcleo del pensamiento filosófico:

Para el oráculo de Delfos, «Conócete a ti mismo» significó: Sabe que tú no eres dios y no cometes la falta de pretender serlo. Para el Sócrates de Platón, que hace suya la fórmula, ésta quiere decir: Conoce al dios que, en ti, es tú mismo. Esfuérzate en asemejarte en lo posible al dios.²²

El *eidôlon* como fantasma y espectro del vivo, no puede sobrevivir si solo es, en consecuencia, fantasma y espectro, copia muerta del cuerpo o, en su caso, copia muerta de la idea que hace presentar, *re-presenta*, a la vista. La *imago* como exequias al difunto, confiere

²¹ *Ibíd.*, pp. 68-69.

²² Vernant, Jean-Pierre: *Op. Cit.*, p. 79.

no ya el reconocimiento a su memoria, sino su memoria misma y voluntad de pervivencia desde la vida, desde la memoria de los vivos; se transfiere así cierta «idea general de las cosas semejantes», a modo de absorción del cuerpo, actuando como doble de éste, dotándole de función y *vida*. La *phýsis* crea y destruye, y en ese crear y destruir podemos interpretar una voluntad de permanencia, es lo *eterno* lo que subyace en la creación efímera de apariencias, y por ende, podríamos atrevernos a calificarlo, igualmente, de *sagrado*, pues éste era el concepto que para los primeros filósofos contenía el término de *lo sagrado*, *lo divino*.

El juego de formas que crea y aniquila es el principio de esa voluntad de eternidad, entendida así por los filósofos primeros. El *vulto* arcaico nos recuerda, desde la memoria inscrita en ese rictus de su sonrisa, que sólo es una máscara más, participando de la metamorfosis de la *phýsis*, en esa sabiduría de Apolo que desafía al mortal desde el *siempre-ha-sido-así*. Pero en la memoria, además, queda registrada esa *movilidad* de la imagen, ese cierto rictus —a veces definitivamente incierto— desde la máscara, la cual posee todavía, como imagen, el poder de transmisión. Viajes al Hades y orígenes desde la muerte. Transmisión por semejanza a través de los afectos —directo a los sentidos, perturbadora para nosotros, en el presente, en el que ya hemos olvidado el origen de su función. ¿Se esconde en la imagen una forma de sabiduría? Demasiado arriesgar, demasiado inaprensible. Demasiado abismo. Pero aun así, son evocadoras del eco que subyace en nosotros. Son portadoras de retornos. Sólo las imágenes, en este sentido, señalarían, como en Delfos, designios y enigmas, *verdades* siempre hostiles, que deberían ser interpretados desde una vitalista escuela de la mirada:

[...] en tanto que intercambio simbólico, continua siendo el ritual social que una comunidad conserva para perseverar en su ser, sin tener que sacrificar por ello a ninguno de sus miembros, aunque sólo sea en efigie.²³

La semejanza de la *imago* con el individuo concreto «intercambia propiedades y afectos»,²⁴ pero su propia pervivencia, el deseo o voluntad de ésta, como advertimos, obedece a cierta *ley natural* de los vivos, quienes evidentemente no realizan ya el sacrificio del

²³ Clair, Jean: *Elogio de lo visible*, p. 166.

²⁴ *Ibíd*, p. 165.

individuo o el sujeto, sino la sacralización de su memoria por medio de la realización, creación, representación, de una *imago*. El sacrificio ha dejado de ser una función religiosa del hombre, como estricta vía de comunicación con los dioses, pues éste pertenece ya a la *ley natural* de la *phýsis*, a su eterno devenir y creación de apariencias: el sacrificio de lo individual, lo singular, lo fragmentado.

El arte, en consecuencia, plantea ese abismo epistemológico, cuando intuimos su *semejanza* con el pensamiento mágico. O cuando intuimos la representación del *eidôlon* como imagen profiláctica, situado en el centro matriz de toda cultura; su nacimiento desde el instinto mismo de nuestro pasado más arcaico, que infería función y *vida*, en cuanto a forma y apariencia, en esa «idea general de las cosas semejantes»:

La idea de que cierto remedio funcionó para una serie de sujetos agrupados en una misma categoría, aquejados de la misma enfermedad, como los flemáticos o los biliosos o los abrasados por la fiebre, es arte.²⁵

²⁵ Aristóteles: *Metafísica*, Libro I (981a).

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

La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico — éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor.

El nacimiento de la tragedia

Friedrich Nietzsche

En 1872 se publica *El nacimiento de la tragedia*, la primera obra de Friedrich Nietzsche, donde no sólo realiza un ensayo estético basado en sus investigaciones filológicas de la antigua civilización griega, sino que introduce en el marco del pensamiento una nueva visión del mundo. Esta obra marcaría el desarrollo posterior del pensamiento de Nietzsche, quien aun dejando atrás la influencia romántica de Schopenhauer y Wagner, seguirá incidiendo a lo largo de sus escritos en los principios fundamentales en los que basó *El nacimiento de la tragedia*.

Enrique Ocaña, en su obra *El Dioniso moderno y la farmacia utópica*, alude al principio de un nuevo desgarramiento, esta vez desde el seno mismo de la modernidad, donde Schopenhauer quebranta de alguna manera el hilo optimista de esa historia lineal que había trazado la historia humanista:

En *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer imagina un arriesgado nauta que, a bordo de su frágil embarcación, se encuentra a merced de los vórtices de un mar abismático. Ese marinero y su nave son una metáfora del ser humano que confía en su entendimiento, en su capacidad para asegurar un universo estable y organizado a tenor del principio de individuación; mientras que el mar embravecido

pretende hacer visible la desmesura de un universo hostil y ajeno a expectativas antropomórficas.²⁶

Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, se hará eco de este fragmento:

«El hombre moderno comienza a presentir los límites de aquel placer socrático del conocimiento y que, desde el vasto y desierto mar del saber, anhela la costa».²⁷

Pero el desgarramiento que supone en Schopenhauer el límite de ese conocimiento reproducido en su pesimismo, acaba siendo transvalorado por Nietzsche como fuente de liberación de las potencias *naturales*, potencias de la *phýsis*, comprendida ésta, e interpretada, por el joven Nietzsche en sus primeras investigaciones, dedicadas a la tragedia griega y los pensadores griegos que coexistieron con esa manifestación artística de la antigüedad.

La profundización en estos aspectos produce una nueva mirada, una visión desde arriba, a vista de águila, que acaba por sumergir a la historia en el torbellino vasto del devenir y de los eternos retornos. La metamorfosis, el *movimiento*, de algo que, a los ojos de Nietzsche, siempre estuvo allí: el espanto de un eco inmemorial venido desde los *mitos* más arcaicos de Occidente. Los múltiples rostros de la *phýsis* se superponen, como máscaras, siendo en realidad aquello que ha quedado al descubierto, aquello que ha quedado a la vista, una vez desgarrado el *velo de maya*.

El *principium individuationis*, aquí significa el error de la supuesta semejanza establecida con ese dios que habría en cada uno de nosotros, ese Yo perseverado desde el Sócrates-Platón, se había vuelto, de alguna manera, una máscara obscena que poco o nada tenía que ver con la apariencia misma. Se había vuelto, de algún modo, dañino a la vista, algo a lo que cabía volverse, desviar la mirada, desde donde se intuía el error de aquella *verdad* del retrato, de aquel rostro que sólo dejaba escapar «un soplo de expresión verdadera».²⁸ La

²⁶ Enrique Ocaña, *El Dioniso moderno y la farmacia utópica*, p. 17.

²⁷ F. Nietzsche, “Prólogo a Richard Wagner”, *El nacimiento de la tragedia*, p. 155.

²⁸ Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, p. 26.

transmisión se había visto afectada, obstaculizada, por la idea perseverante de un principio de individuación que abusaba del error, o la verdad, de semejanza y sustitución de su dios, de la *idea* de Dios, y la construcción de un Yo a base de premisas y una moralidad que había sido construida desde siglos atrás dando la espalda, desde el desconocimiento, a la *phýsis*. La comunicación con el Otro, por consiguiente, se había vuelto imposible.

Es, en definitiva, ese optimismo socrático al que Nietzsche pondrá contra las cuerdas a lo largo de su obra. Será el *principium individuationis* interpretado por el Sócrates-Platón el objeto desgarrado, esa última máscara que será tachada y golpeada, desde el profundo eco del aullido arcaico que deviene en la visión trágica del mundo, y por ende, del arte:

Lo trágico no es posible derivarlo honestamente en modo alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia y la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisíaco, el cual expresa la voluntad de su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisíaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la *eternidad de la apariencia*, la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira. En el arte dionisíaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: «¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!».²⁹

²⁹ F. Nietzsche, “Prólogo a Richard Wagner”, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 144-145

En *El nacimiento de la tragedia*, el arte dionisiaco es contrapuesto al arte socrático, en la misma medida en que se contraponen la sabiduría dionisiaca y la filosofía de Sócrates-Platón:

[...] pues resulta de una inversión del proceso artístico original, de un modo consciente de crear, por lo que el efecto que se puede esperar del arte —que sea un tónico— ya no se produce.³⁰

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

*Las creaciones del arte son el fin supremo de placer de la voluntad. La voluntad obtiene su deleite supremo en la tragedia griega porque aquí el horrible rostro mismo de la existencia estimula a seguir viviendo mediante excitaciones extáticas.*³¹

En este sentido, la *phýsis* es un cúmulo de representaciones, toda ella, toda su realidad, es el conjunto de formas y apariencias que son representadas en el mundo, creadas desde el dolor mismo de la existencia. Un dolor contradictorio, bipolar, que es dolor y placer, a la vez, de existir. Pero que no llegamos a sentir de una forma plena, sino a través de las propias representaciones, de las que formamos parte.

¿Es el dolor algo representado?

³⁰ Agustín Izquierdo, prólogo en *Estética y teoría de las artes*, obra que recopila aforismos y anotaciones de Nietzsche relacionados con el arte, p. 39.

³¹ F. Nietzsche, final de 1870-abril de 1871, 7 [27].

Sólo hay *una* vida, *una* sensación, *un* dolor, *un* placer. Sentimos por y bajo la mediación de las representaciones. Por tanto, no conocemos el dolor, el placer, la vida en sí. La voluntad es algo metafísico, el automovimiento de las visiones primordiales representado en nosotros.³²

Estos pensamientos se plasmarán en *El nacimiento de la tragedia*, como respuesta de una *phýsis* que hacía saltar por los aires aquella hegemonía de la historia lineal, en donde el arte era ya un presupuesto mismo, una condición misma de ésta, definidos en los valores estéticos, antitéticos en Nietzsche, de lo apolíneo y lo dionisiaco, puesto que generaba las apariencias como modo de autolegislación.

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla [...].³³

Con el tiempo, esta oposición también se puede ver desde el punto de vista de lo clásico —del gran estilo— y de lo romántico. El estilo clásico nace, según Nietzsche, de la embriaguez y, por tanto, se origina mediante el proceso por el que el arte ejerce su dominio sobre el caos, como expresión de la intensidad de fuerza, de la potencia de la simplificación, de la plenitud, de la perfección, del efecto idealizante, de cierta idea general de la semejanza: «Lo firme, poderoso, sólido, la vida que descansa extendida, potente —y oculta su fuerza».³⁴

Por el contrario, es el descontento, la carencia, la escasez, lo que mueve a la creación en el romanticismo, en lugar de la plenitud, la riqueza, propia del estado estético de la embriaguez:

³² *Ibíd.*, 7 [148].

³³ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 48.

³⁴ F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, final de 1886-primavera de 1887, 7 [7].

¿Es el arte una consecuencia de la *insatisfacción con lo real*? ¿O una expresión del *reconocimiento por la felicidad gozada*? En el primer caso, *romanticismo*; en el segundo, aureola de gloria y ditirambo (en suma, *arte apoteósico*).³⁵

Pero lo que aquí se adivina, lo que se puede intuir es, de nuevo, el desgarrar por la *muerte del origen*, pero que a los ojos de Nietzsche, deviene en retorno; un origen oscuro y perdido en un tiempo que Nietzsche cree, no sin cierta razón, poder atisbar. Un origen que deviene en su propia ley, también para el arte, para la existencia y la creación de arte. Lo que se expresa en él es la propia forma, ésta es para Nietzsche el propio arte, y en el arte romántico se renuncia a imponer una ley a la obra, de manera que la gran variedad de modos de expresión que ha desarrollado el arte moderno es, para el filósofo, totalmente inútil, pues lo que se ha perdido es justamente la ley que lo define:

¿Qué importancia tiene toda ampliación de los medios de expresión si lo que aquí se expresa, el arte mismo, ha perdido la ley para sí mismo?³⁶

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

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

³⁵ *Ibíd.*, otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [114].

³⁶ *Ibíd.*, primavera-verano de 1888, 16 [29].

simplemente en un martillo y en un instrumento más con el que añadirse un nuevo par de alas». ³⁷

Quizá sea ésta una cuestión fundamental a la hora de entender al propio Nietzsche cuando afirma que lo *dionisiaco* está presente, aunque oculto, en el arte de toda época. Que la imagen —y el propio rostro como representación— devenga en una especie de metamorfosis, más exactamente en *movimiento*; que sea susceptible de interpretación, que devuelva a la mirada —a esas visiones de lo representado— eternos retornos y reflujos; en definitiva, que todavía tenga una oportunidad de supervivencia en el torbellino del tiempo. Estas cuestiones implicarán que posean cierto grado de transmisión, cierto *pathos*, quizás en base a una *ley natural*, una ley aplicada también al arte: desde la vida, desde la visión trágica del mundo y, ¿por qué no?, desde una metafísica del *mito* atrapada en la imagen, en el arte de su representación, o en la propia fisiología del arte —lo que implica, además, en la nuestra— desde su origen. Esa es quizá la intuición que de alguna manera se da en Nietzsche desde el inicio de sus pensamientos, el origen de la *imago* desde el dolor, como centro matriz de nuestra propia cultura.

[...] *Relación necesaria entre dolor e intuición*: no es posible sentir sin objeto, ser-objeto es ser-intuición. Ése es el proceso primordial. La única voluntad del mundo es al mismo tiempo intuición de sí: se contempla como mundo, como fenómeno. [...] ¿Cómo es posible el devenir de la apariencia? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser? Cuando la voluntad se intuye, tiene que ver siempre lo mismo, es decir, la apariencia tiene que *ser*, como el *ser*, justamente eterna, sin cambio. No se puede hablar de una meta, ni mucho menos de no alcanzar una meta. De este modo hay una infinidad de voluntades: cada una se proyecta a sí misma en cada momento y permanece idéntica a sí misma eternamente. No hay vacío, *la totalidad del mundo es fenómeno*, completamente, átomo a átomo, sin espacios intermedios. Pleno como fenómeno, el mundo es perceptible *sólo para la voluntad única. Ella no sólo sufre, sino que pare; pare*

³⁷ *Ibíd.*, otoño de 1885-otoño de 1886, 2 [101].

*la apariencia en cada mínimo momento, que como lo no real es también el no uno, lo no existente, lo que deviene.*³⁸

En este sentido, el rostro representado es devenir, siempre que tenga en sí mismo el carácter eterno de las voluntades que lo han creado, que lo han vuelto a representar. Es una función de *vida* que toma directamente de la apariencia, como forma de ésta y semejante a ésta, y que absorbe toda su existencia de una forma análoga, convirtiéndose en transmisora del dolor eterno, el dolor del parto de la apariencia como nueva realidad.

A cada átomo le corresponde su *alma*. Es decir, todo lo existente es *representación* de *doble* manera: primero, como *imagen*; después, como *imagen* de la *imagen*.

La *vida* es una incesante producción de esa doble representación: sólo la voluntad *es* y *vive*. Lo único que hace el mundo empírico es *aparecer* y *devenir*.³⁹

³⁸ F. Nietzsche, Final de 1870-abril de 1871, 7 [168].

³⁹ *Ibíd.*, 7 [175].

VI. Multiplicidad del rostro.

Un idealista es incorregible: si se le arroja del cielo, se hace del infierno un ideal. ¡Desengañadle y veréis! Abrazará el desengaño con no menos ardor que todavía no hace mucho lo hizo con la esperanza. En la medida en que su tendencia se cuenta entre las grandes tendencias incurables de la naturaleza humana, puede acarrear destinos trágicos y convertirse más tarde en tema de tragedias: las cuales versan precisamente sobre lo que hay de incurable, ineluctable, inevitable en la suerte y el carácter del hombre.

Humano, demasiado humano.

Friedrich Nietzsche

El rostro, llevado al extremo, presenta la individualización del individuo a partir de la propia individualización de sus partes, de cada uno de sus elementos que forman la unidad, y con ella, la universalidad del rostro: reconocimiento del Otro. Tanto es así que la representación del rostro, o la toma de sus rasgos directamente desde el yeso, se apropia en nuestra memoria del cuerpo, del carácter, del *alma* —quizás del recuerdo que guardamos en nuestras entrañas, en nuestra memoria— que pertenece o perteneció al individuo singularizado. Es esa unidad, sólo esa, el aspecto que nos hace soportable su visión. En una especie de triunfo de la vida, de figuración biológica, su unidad presenta, en conjunto, una lectura estética y moral. Parte visible, siempre expuesta a la mirada del Otro, posee la función más ontológica: el rostro pertenece al hombre.

Independientemente de lo que utilicemos para definirlo, siempre se encontrarán los siguientes rasgos: el rostro es humano, y sólo se habla de rostro para un animal, una cosa o un paisaje en referencia a un sentido profundo de la humanidad: el rostro está en lo

alto del cuerpo, en la parte delantera, es la parte noble del individuo; principalmente, es el lugar de la mirada.⁴⁰

Fisionomía del rostro, en su representación, que implica, a su vez, una fisiología del arte. ¿Hasta qué punto el artista no es sólo un eslabón intermedio? Se preguntará Nietzsche. El artista que fija su mirada, extrayendo los rasgos esenciales. ¿Podría ser esto una idealización? Diferenciar al individuo singular del resto colectivo. Semejanza del rostro, construcción del Otro; conocimiento del *Otro*. Transposición de un *alma*, entendida ésta a modo de recuerdo, de afectos innombrables, inconfesables, incomprensibles; perturbadores. Juego de emociones y deseos que quedan registrados en los trazos que representan una unidad concreta, cognoscible, pero sobre todo transmisible. Paradoja desde los afectos —en el arte: desde el control al que se someten los afectos. La diferenciación del Otro, la consciencia del Otro como singularidad, deviene en reconocimiento del individuo y pérdida del *principium individuationis*, semejanza es, también, la disolución momentánea del propio *yo*. Si hay un dios en mí, entonces está en uno y en cada uno de los hombres. Multiplicación por miles de millones de una hipóstasis, misterio perceptible e inaccesible de la transfiguración. Complejo acto el de pensar un dios uno y tan múltiple. Casi prohibitivo, si en verdad la interpretación fuese conocimiento:

¿Podrías vosotros pensar un Dios? — Mas la voluntad de verdad signifique para vosotros esto, ¡que todo sea transformado en algo pensable para el hombre, visible para el hombre, sensible para el hombre; ¡Vuestros propios sentidos debéis pensarlos hasta el final!⁴¹

La metamorfosis, la *movilidad*, es eterna en cuanto que es vida en devenir, voluntad de vida siempre interpretativa, siempre expuesta a interpretación. Ello implica, a su vez, el anacronismo de una imagen. El rostro en su *movimiento*, en sus retornos, deviene en interpretaciones múltiples. La fijación de uno sólo de esos movimientos, en lienzo o en arcilla, en materiales plásticos para la plasticidad de un rostro y del propio tiempo, hace estallar la

⁴⁰ Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, pp. 17-18.

⁴¹ F. Nietzsche, “En las islas afortunadas”, *Así habló Zaratustra*, p. 136.

memoria por lo inaprehensible de un fenómeno que hemos *pensado* como arte. No cabría una imitación, pues no hay un efecto enteramente cognoscible en la mirada que nos asegure la comprensión ínfima del origen de una *imago*. Por el contrario, el rostro representado confiere la cualidad de *doble* desde un aspecto inquietante, más allá de su propia fantasmagoría, encerrada en la percepción de la propia semejanza. No hay una única semejanza; antes bien, encontramos semejanza múltiple de los aspectos físicos y perceptivos, y semejanza múltiple de la diversidad de las fuerzas y afecciones que actúan en el cuerpo y en la *naturaleza*. Búsqueda de lo análogo en la multiplicidad y en lo diferente, como acertaba a matizar David Silvester en una de sus entrevistas con Francis Bacon.⁴² Hay una *ley natural*, una superstición, en la *imago*, que implica su semejanza con la naturaleza, con su percepción vital de ésta, ya sea hostil, angustiada, abismal o perturbadora; la cual acataría su obediencia libre, sometida a sí misma. De otra forma, esta ley natural obedecería a una imitación de realidades que existen en el más allá, donde la creación de apariencias, de seres vivos, sólo sería el adorno de un mecánico creador. El urinario de un cúmulo de entusiastas *ideas*.

El rostro en movimiento deviene así para el ojo que mira en tentación de pausa, en perpetuación del instante, en *necesidad* fisiológica del *animal artista* y en fisiología propia del arte —someter a un control, a una ley: triunfo de la vida sobre la vida. Conocimiento e interpretación de la multiplicidad de un rostro, en su representación, implican, en una primera instancia, y como ya hemos apuntado, el deseo de pausa y fijación —instinto religioso de eternizar, hacer comprensible cada uno de los pensamientos e inquietudes que pueden ser, para el hombre, objeto de pura angustia, y capturada como imagen-fantasma, el doble devenido en pausa, sometido a una ley, en un acto de intemporalidad que retiene un momento de *semejanza*.

La formidable potencia espiritual del rostro radicaría en su facultad para vincular entre sí los rasgos, para conservar la solidaridad del todo y de las partes. De ahí su formidable movilidad: el más mínimo temblor de una facción moviliza la emoción más alta. Un desplazamiento minúsculo suscita la impresión de modificaciones profundas. Un

⁴² Silvester, David: *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, p. 111.

rostro en descanso es solamente el equilibrio de innúmeros movimientos, que se han aplacado o que van a resurgir.⁴³

«Saber es matar», escribiría Fernando Pessoa. En su *pagana* filosofía, en su *pagana* poesía naturalista de principios del siglo XX, alejado de una vida social y civil pensable como norma y dedicado exclusivamente al oficio de escribir, esta afirmación equivaldría a algunos de sus aforismos:

Sentir es crear. Actuar es sólo destruir. Comprender no es otra cosa que engañarnos.⁴⁴

El ciclo de la vida y la muerte es pensado en el poeta portugués como continuación, necesidad, creación y destrucción de apariencias, necesarias para toda percepción de realidad y naturaleza, la interpretación mística de la poesía de Pessoa equivalía, de nuevo, al desconocimiento de una *phýsis* presocrática. Asimismo, los paralelismos con Nietzsche son tan evidentes que nos sorprende el no poder encontrar ninguna información al respecto, ninguna puesta en común pensada y reflexionada.

Un rostro es, únicamente, el rostro en su multiplicidad. La historia del retrato como género pictórico se desarrolló en la fundamentación de poder aspirar al rostro absoluto, su universalización consistía en el develamiento, desde el rostro, de un principio-esencia del objeto, hecho sujeto. La aspiración máxima del humanismo, una vez se había representado el rostro del Principio de todas las cosas encarnado en el Hijo del Hombre, era poder encontrar a Dios, todavía no desaparecido, no-muerto en la gramática y en el espíritu occidental, todavía encarnado en el rostro del *hombre*. Encontrar la semejanza de una ley convertida en historia lineal, perseguidora de metas y finalidades, de occidente y sus imágenes. Dios y sujeto

⁴³ Jean Clair, *Elogio de lo visible*, pp. 26-27.

⁴⁴ Fernando Pessoa, *Máscaras y paradojas*, ¿1915-1916? § 44, p. 98.

formaban parte de una unidad que comulgaba en el *alma* del individuo, el verdadero *yo* del cuerpo, que además representaba la inmortalidad de un alma consciente de sí misma. La fractura aparece cuando el *pathos* ya no es sólo una esencia del *yo*, del alma en comunión con Dios, sino que, por el contrario, aparece diversificado, extensible, a toda condición y a todo individuo, e incluso a toda Potencia de la *phýsis*, pasando por alto, saltando el abismo, muchas de las veces sin el suficiente impulso, que condicionaba y permitía vincularse con el Dios-principio de todas las cosas.

Saber que Dios ya no se preocupa del género humano, con quien interrumpió toda comunicación durante siglos, intuir el vasto océano hostil que nos rodea, y experimentar la náusea, mata al *Verbo*, la *Idea* en su origen. De alguna manera, Apolo, el hijo de Zeus, el dios del sol, la luz y la razón en esa idealización *moderna* de la Grecia clásica, deviene en velo rasgado. Ese Apolo socrático parece hundirse en la memoria más ancestral y más arcaica. Su rostro luminoso ya no es un motivo para mantener esa antepenúltima máscara del *yo*, antes bien, su luz se vuelve insoportable a la vista. Cerrar los ojos, abrir paso a la oscuridad, al miedo, al dolor, al horror... todo ello aparece, *re*-aparece, quizás como otro territorio que domina una deidad vuelta ahora del revés. La historia del mito en occidente ofrecerá tantos rostros como instintos y fuerzas y temores luchan en aquello que, de una forma simplista, denominamos la condición humana.

Pero la muerte de Dios, enfatizada en el desgarrador aullido de un loco en *La Gaya ciencia*, es siempre malentendida por la *modernidad*. Pese al acto ya cometido, todavía no es asumido por el hombre de su tiempo, y cuando lo hace, deriva en una substitución.

El hombre loco. ¿No habéis oído de aquel hombre loco que una luminosa mañana encendió un farol, corrió al mercado y se puso a gritar incesantemente: «¡Estoy buscando a Dios!, ¡estoy buscando a Dios!»? Justo allí se habían juntado muchos de los que no creían en Dios, por lo que levantó grandes carcajadas. ¿Acaso se te ha extraviado?, dijo uno. ¿Se te ha perdido como un niño?, dijo otro. ¿O es que se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se ha embarcado?, ¿habrá emigrado?: así gritaban y se reían todos a la vez. El hombre loco se puso de un salto en medio de ellos y los taladró con sus miradas. «¿Adónde se ha marchado Dios?», exclamó, «¡os lo voy a decir! *Lo hemos*

matado, ¡vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! Pero ¿cómo lo hemos hecho? [...] ¿No oímos todavía nada del ruido de los enterradores que están enterrando a Dios? ¿No olemos todavía nada de la pudrición divina? ¡También los dioses se pudren! ¡Dios ha muerto! ¡Dios seguirá muerto! ¡Y nosotros le hemos matado!».⁴⁵

Cuando Nietzsche se refiere a Dios lo hace, evidentemente, al dios del cristianismo, pero también a todo aquello que puede sustituirle. Dios no es una entidad sino un lugar, una figura posible del pensamiento, representa la *Idea* de lo absoluto. El desgarró proferido por Nietzsche no alude únicamente a la muerte de un Dios que es la metáfora que expresa la realidad absoluta, la realidad que se presenta como *Verdad y Bien*. Antes bien, esta muerte es para Nietzsche necesaria, esta experiencia de la finitud, del sentirse desorientado, debe ser transfigurado, *transvalorado*, en una visión vitalista del mundo. Pero el grito que subyace en el fondo del pensamiento nietzscheano es el de la alerta súbita, el de la protección contra la sustitución de un ente, Dios, por otra entidad que tomará el núcleo metafísico de la *idea*, y en consecuencia, de lo *absoluto*.

Años más tarde, Pessoa describiría así la consecuencia de ese asesinato, de ese homicidio cuyo desenlace es adivinado por Nietzsche:

Nací en un tiempo en que la mayoría de los jóvenes había perdido la creencia en Dios, por la misma razón por la que sus mayores la habían tenido —sin saber por qué. Y entonces, como el espíritu humano tiende naturalmente a criticar porque siente, y no porque piensa, la mayoría de los jóvenes escogió a la Humanidad como sucedáneo de Dios.⁴⁶

El rostro absoluto, su representación, habría podido ser la quimera de una esencia del verdadero *yo*. Del verdadero rostro. Quimera, si así fuese, que se fundamentaba en la

⁴⁵ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, pp. 209-210.

⁴⁶ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, p. 15.

metafísica de las esencias, la verdad de una realidad absoluta, la *idea*, que está por encima de las meras apariencias, más allá, la esencia de éstas, tal y como apunta Gombrich:

[...] es la idea neoplatónica del genio cuya mirada puede traspasar el velo de las meras apariencias y revelar la verdad. Es una ideología que concede al artista el derecho a despreciar a los prosaicos parientes del modelo, que se aferran a la vaina externa y no captan la esencia.⁴⁷

Pero ese neoplatonismo parece invertirse, y no tanto difuminarse. La *verdad* que encuentra el individuo acaba siendo, en gran parte de los casos de la pintura y la escultura europea, el del horror y el vacío —fisiología del nihilismo. Retomando el pensamiento de Pessoa, de alguna forma «comprender no es otra cosa que engañarnos». En cierta manera, hay una consecuencia de la metafísica cristiana, un sufrimiento que no es de manera alguna afirmación y victoria de la vida, lo que equivale a la tesis de Nietzsche, sino que deviene en lamento y en negación de la realidad y la vida.

Las formas que el artista crea no son «divinas», sino que se refieren a la tierra y al carácter trágico de la vida, que no es más que un juego de nacimiento y muerte. Es esencial, que entendido así, el arte constituya, para Nietzsche, el contramovimiento esencial del ascetismo y, por tanto, algo completamente antipesimista.⁴⁸

No es que hubiese escondida una mentira detrás de otra mentira —algo que queremos matizar. Sino que, una vez hecha pedazos esa antepenúltima máscara, lo que aparecen no son sino capas de máscaras superpuestas, verdades y errores solapados en la construcción de un rostro absoluto, que deviene en multiplicidad, en la creencia de una Historia absoluta que se descompone en ciclos repetitivos, en la terquedad de una finalidad para la Humanidad absoluta que parece explotar en mil pedazos cada vez que se enfrenta a su origen más remoto, a una posible semejanza con la *phýsis*, a la analogía con los conceptos más terebrantes que impone, dicho sea de paso y volviendo a los conceptos vertidos en la apertura, la

⁴⁷ Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 105.

⁴⁸ Sánchez Meca, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, p. 99.

imposibilidad de aprehender en esa «articulación del cuerpo y de la historia»⁴⁹, de esa exteriorización de un accidente, de esa fractura de la mirada que deviene en fractura de la historia, que atañe al cuerpo y deja su impronta como cicatrices tras la violencia al ser arrastrado por los caballos de Aquiles.

En esa genealogía de la semejanza que hemos intentado reflexionar, podemos añadir con Aumont, respecto a la imagen representada, la siguiente conclusión:

Lo que denominamos representación no es otra cosa que la historia más o menos compleja de esa semejanza, de su oscilación entre dos polos, el de las apariencias, de lo visible, del fenómeno, de la analogía representativa, y el de la interioridad, de lo invisible o de lo ultravisible, del ser, de la analogía expresiva. El rostro es el punto de partida y el punto de fijación de toda historia.⁵⁰

También, en lo que respecta a nuestra hipótesis en este escrito, rostro y cuerpo representado se metamorfosea en cada uno de esos «puntos de fijación», en cada uno de los nudos que se van configurando, siendo señal y signo de esa fractura de la historia. Lugar donde se sobreponen ideas sobre ideas, rostros sobre rostros, lo invisible sobre lo visible, y a la inversa. El rostro es la historia análoga de una plasticidad de la propia Historia. Implica su *movimiento*, su metamorfosis... Y deviene en crisis de lo visual, y en crisis de la metafísica. En este sentido, el propio Aumont se preguntará, a modo de conclusión:

Ese rostro que ya no se quiere representar como un rostro, ¿es aún humano? Si el rostro ya no es rostro, ¿qué significa esta pérdida? ¿Y de dónde viene? Si el rostro es origen de la analogía, la historia de las imágenes seguramente tendrá algo que ver.⁵¹

⁴⁹ Michel Foucault, *op. cit.*, (El texto correspondiente a esta cita se encuentra en la página 10 del presente documento)

⁵⁰ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 19.

⁵¹ Jacques Aumont, *ibíd.*, p. 21.

Rostro e identidad

VII. Fracturas de la historia.

Igual que los fantasmas desaparecen al amanecer, también las fantasmagorías desaparecen en el umbral de lo real: «el sol lo disipa como si fuera niebla», escribe Maupassant refiriéndose al miedo.

Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio.

Clément Rosset.

En el tiempo en el que la crisis visual e ideológica retoma una *deconstrucción* del fenómeno de la *modernidad*, Van Gogh pinta su rostro con la oreja vendada. La mutilación que sufre su individuación, arrastrada siempre hacia el aniquilamiento, queda registrado en el lienzo. Es el puro acto eternizado en la superficie de la tela. Quien sobrevive en esa pintura, al menos para la creación lineal y espiritual de una historia del arte, no es sino el dios de la pura angustia.

Prosélito de marchar tras las huellas de Jesucristo, su suicidio es interpretado por algunos biógrafos —que más bien parecen asumir el papel de hagiógrafos—, como la culminación de su papel personal, su propio calvario, su personal *imitatio Cristi*.⁵²

La inversión del platonismo se había dado, de esta manera, en la *verdad* encontrada —de nuevo, otra vez, ¿quizás metamorfoseada?— en el rostro representado. La máscara de la burguesía de finales del siglo XIX —a la que hemos aludido anteriormente—, ese rostro que

⁵² Lorena Amorós Blasco, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, p. 304.

ya no era soportado por la vista, que ya no sostenía ninguna verdad, salvo, de nuevo, por ese «soplo de expresión verdadera». En definitiva, ese rostro educado ya no podía conservar ninguna analogía con lo que, a través del *yo-absoluto* más espiritual y más sacrificado —el *yo* más *Uno*, podríamos añadir—, debía resultar de la idea de un Dios sufriente, agónico, y que acontece en cada uno de los hombres.

En el arte se generaba el camino lineal de una Historia del arte que se preparaba advenediza y triunfal, la cual, como seno espiritual de la modernidad, necesitaba y apelaba a un mártir. La modernidad misma necesitaba una espiritualización *verdadera* para —como hemos señalado— el nuevo sustituto de Dios. La *deconstrucción* de la *modernidad*, a través del proyecto de la Humanidad, así lo demandaba. Era el sacrificio último para la «autoafirmación dentro del arte».⁵³ Nacimiento y expresión, sublimación de un *yo-artista*.

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

Es en las lindes del romanticismo alemán donde en efecto se pueden encontrar formuladas las primeras aproximaciones a una genealogía del expresionismo. En los años 1770 Hamann y Herder van a fundar la lingüística y forjar en ella las armas para enfrentarse al racionalismo volteriano que la *Aufklärung* de Federico II quería imponer.⁵⁴

Seguimos detenidos en el entre siglos del XIX y el XX. Es, sin duda, la etapa donde se especula y se forja el pensamiento, los instintos mismos, que darán lugar a las manifestaciones venideras. A la abolición del cuerpo representado, impuesto desde la punta de lanza de las llamadas vanguardias artísticas. Al torbellino de acontecimientos que desembocarán en las dos guerras más crueles de la historia de la *phýsis* en Occidente, y que se

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ Jean Clair, *La responsabilidad del artista*, p. 104.

extenderán desde diversas respuestas y reacciones por todo el planeta. Guerras de identidad, que producen y fragmentan nuevas y viejas identidades, especializándose, de la misma forma, en anularlas también, como se realizó en los campos de exterminio. Donde el nuevo dios antropomorfo, surgido del dolor y la angustia, de ese Yo fragmentado que interpretará el mundo a su imagen y semejanza, tenía que probar toda su fuerza de destrucción, de evolución tecnológica y tecnocrática, de desprecio, de autocomplacencia, de poder. ¿Guerras necesarias? Para una visión trágica y vitalista, sí.

¿Qué otorga a las cosas el sentido, el valor, el significado? El corazón creador que deseó y creó por deseo. Él creó el placer y el *dolor*. También quiso *hartarse* de dolor. Tenemos que asumir y afirmar *todo* el sufrimiento soportado por hombres y animales, y *tener una meta en la que el sufrimiento recibe una razón*.⁵⁵

En 1889, Friedrich Nietzsche todavía mantiene correspondencia con uno de los profesores y mentores más admirados por el filósofo. En una de esas cartas aparece una señal clave para comprender la visión dionisiaca que Nietzsche había asumido, también iba a ser uno de sus últimos escritos, junto a unos pocos apuntes en su último block de notas. Curiosamente, esa carta iba firmada con el nombre de *Dionisos*.

« [Turín, 4 de enero de 1889]

A mi venerado Jacob Burckhardt,

Ésta es la pequeña broma por la cual me perdono el aburrimiento de haber creado un mundo. Ahora es usted —eres tú— nuestro grande, grandísimo maestro, puesto que yo, con Ariadna, sólo he de ser la dorada balanza de todas las cosas, por todas partes tenemos seres que se encuentran por encima de nosotros.

Dionisos». ⁵⁶

⁵⁵ F. Nietzsche, noviembre de 1882-febrero de 1883, 5 [1].

⁵⁶ F. Nietzsche, 1889b, (cartas a Burckhardt de 4 y 6 de enero de 1889). Citado en: Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, p. 115.

Con fecha de 6 de enero el filósofo vuelve a ponerse en contacto con Burckhardt, quien, en vista de la nueva correspondencia, corre en busca de Franz Overbeck, el amigo fiel de Nietzsche, para informarle de la situación. Este último partirá al encuentro del ya maltrecho filósofo, a quien hallará en un estado de hundimiento completo. ¿Qué había escrito Nietzsche en esa nueva carta? Las fechas de la correspondencia son claves, poco después de caer en esa ofuscación espiritual, el filósofo alemán habrá perdido el juicio por completo.

La primera carta fechada el 4 de enero, todavía no mostraba la gravedad del problema, pero seguro que al profesor de historia Jacob Burckhardt no debió pasarle desapercibido cierto tono de alarma que se puede intuir en las letras del escrito. La segunda correspondencia sería el motivo definitivo para la reacción de Burckhardt. Si en el primer escrito se indica cierto tono de extrañeza, que además es firmado con el nombre de Dionisos, el tono y la *empatía* descrita en esta segunda carta del filósofo había llegado a convertirse en una patología mucho más severa, y que perturbará todavía más:

« [Turín, 6 de enero de 1889]

Querido Señor Profesor,

Preferiría con mucho ser profesor en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo privado tan lejos como para desatender por su causa la creación del mundo. Como usted sabe, de alguna manera hay que saber hacer sacrificios, en cualquier lugar donde uno viva [...]. Como estoy condenado a divertir a la próxima eternidad con malas farsas, tengo aquí un escritorio que, a decir verdad, no deja nada que desear [...]. Escuche mis dos primeras malas farsas: no tome demasiado en serio el caso Prado. Yo soy Prado, soy también el padre de Prado, y me atrevo a decir que soy también Lesseps. [...] También soy Chambige —otro criminal honesto—. Segunda farsa: saludo a los inmortales [...]. Lo que resulta desagradable y embarazoso para mi modestia es que, en el fondo, yo soy cada nombre de la historia [...]. Este invierno, vestido de la forma más miserable, he asistido dos veces a mi entierro, primero como conde Robilant (no, es mi hijo, en la medida que yo soy Carlo Alberto, infiel a mi naturaleza), pero yo mismo era Antonelli. Querido señor Profesor, debería usted ver este edificio [...], es a usted a quien

corresponde la crítica, y yo se lo agradezco sin poder prometerle que sacaré provecho de ella. Nosotros, los artistas, somos inenseñables. [...] Con todo mi afecto, su

Nietzsche». ⁵⁷

Se reconocía como Dios, y también escribe identificándose con diferentes criminales de la época. Pero lo más perturbador en este escrito, es, tal y como señala Didi-Huberman, que «reivindica ser *cada nombre de la historia*». ⁵⁸

Descomponiendo cualquier genealogía natural, pretende asumir, *incorporar toda la genealogía*, aunque para ello tenga que convertirse en el fantasma de sí mismo. ⁵⁹

Encontramos dos fuertes paralelismos en Vincent Van Gogh y Friedrich Nietzsche. No tanto en el modo y la forma, sino en un querer asumir e incorporar *toda la genealogía*, en el caso del filósofo, o la fuerte absorción de un *verdadero* y dogmático *todo-sentimiento* de artista, en el caso del pintor; o en el trabajo posterior de sus biógrafos. Ambos sujetos deciden, asumen, un *darse del todo*, que repercute en el *pathos* del tiempo, y en la transformación de la historia.

Las preguntas con la que abrimos esta segunda parte de nuestro escrito se inician, una vez advertidas diferentes semejanzas con la *verdad* o las *verdades*, en el concepto de *pathos*; en la posible *empatía*, o *empatías*, lugar donde, como hemos podido apuntar brevemente, se corren no pocos riesgos. Pero si el rostro representado, como el cuerpo, son fuente de transmisión empática, ¿qué relación puede haber entre ese reivindicar «ser cada nombre de la historia» y encontrar semejanzas análogas con —al menos, y manteniendo la distancia prudencial— algunos de los rostros y cuerpos representados de la historia del arte? ¿Qué nos

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 115-116.

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, p. 117.

⁵⁹ *Ibíd.*

«dicen» esos rostros? ¿Y en qué medida se produce un quiebro, una fractura, un estallido de la historia?

Como hemos repetido a lo largo de nuestra investigación, la imagen superviviente es la que deviene; aquella que tiene la capacidad de metamorfosearse en el tiempo, de mostrarse para inmediatamente después hundirse en esa no-presencia —en ese carácter de ausencia-presencia— que le es dada, y explica el porqué Nietzsche intuye que lo dionisiaco está en el arte de toda época. Debray vuelve a poner el dedo en la llaga: «El sentido de un cuadro vivo no existe antes que él, salvo en el arte académico».⁶⁰ Se podría reflexionar, a este respecto, sobre el academicismo desmedido que del *concepto* se realiza en el arte contemporáneo. Ese territorio donde la *idea* ocupa un terreno más allá, de nuevo, en la metafísica. Junto a Nietzsche, todavía podemos advertir:

Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática.⁶¹

Pero nuestras preguntas nos llevan a algo concreto e inquietante, algo que se puede intuir en esa especie de «espejos que no reflejan la imagen externa, física, del espectador, pero que éste siente, angustiosamente, como propia».⁶² Lo que podemos llamar, si se nos permite, la *mirada del Otro*, o la *mirada de Dionisos* —si nos sirve para dar una visión de conjunto y realizar un pequeño guiño al propio Nietzsche. Desde el concepto de *pathos*, la mirada a un retrato pictórico, o a la representación de un rostro en pintura o en escultura, nos lleva de nuevo a ese problema epistémico sobre el *yo* y ese algo que se ha venido a llamar como identidad.

Tengo las opiniones desmentidas, las más diversas creencias. Es que jamás pienso ni hablo ni actúo... Piensa, habla, actúa por mí siempre cualquier sueño en que me encarno en el momento.

⁶⁰ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, p. 46

⁶¹ F. Nietzsche, “La razón en la filosofía”, *Crepúsculo de los ídolos; o como se filosofa con el martillo*, § 5.

⁶² Manuela Mena, “Juan Muñoz: Influjos y obsesiones”. *Juan Muñoz, retrospectiva*, p. 139.

Viene y habla y hablo-yo-otro. Como mío sólo siento una incapacidad enorme, un vacío inmenso, una incompetencia para lo que la vida es. No sé ponerle gestos a ningún acto real.

Nunca aprendí a existir.⁶³

⁶³ Fernando Pessoa, Máscaras y paradojas, *circa* 1910 [16], p. 81.

VIII. Presunciones sobre el Yo.

Dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, —tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo.

Así habló Zaratustra

Friedrich Nietzsche

Hay una profunda extrañeza en el hecho de observar nuestro propio reflejo en un espejo. Una extrañeza que se acentúa al interrogarnos a propósito de si lo reflejado es, en realidad, la imagen de nuestro propio «yo»; la cuestión reside en si la imagen refleja la apariencia de nosotros mismos. La racionalización a la que conlleva esa sensación de extrañeza nos disuelve en una abstracción del individuo, de un *yo* consciente, autoconsciente para ser más exactos, que se define como búsqueda y conocimiento de sí mismo —desde el Sócrates-Platón— en el mejor de los casos. Pero la mirada es introspectiva y hacia «uno». Peligro y caos, vértigo y abismo. El sujeto pretende conocer el mundo a través de un *yo* que intentará interpretar el mundo a su imagen y semejanza, o más exactamente, desde el conocimiento en sí, por sí. Los márgenes son débiles, tenues, y están expuestos a una subjetividad tan arrogante, como carente de contenido.

“No abrir” no esconde nada ni abre nada. Recordamos la cita célebre de Heráclito: «El dios de Delfos no habla ni oculta sino que hace señales.» El oráculo de la carta abierta es mucho más oscuro: no dice, ni oculta, ni tampoco insinúa nada. Lo mismo ocurre con el sentimiento de identidad personal, que también viene a ser como un sobre

sin contenido o, si se prefiere, que lleva en su interior un mismo mensaje mudo, repetido al infinito y sin variación significativa.⁶⁴

En este sentido, Lévy-Strauss ya señalaría las siguientes, y perturbadoras, afirmaciones:

Nunca tuve, tampoco ahora, la percepción del sentimiento de mi identidad personal. Yo mismo aparezco como el lugar por cuyo intermedio suceden cosas, pero el «yo» (*je*) no existe, no existe el «yo» (*moi*). Cada uno de nosotros es una especie de encrucijada donde suceden cosas, encrucijadas que son puramente pasivas; algo sucede en ese lugar. Otras cosas igualmente válidas suceden en otros puntos. No existe opción: es una cuestión de probabilidades.⁶⁵

El cuestionamiento del *yo* como una realidad absoluta, a saber, como ser-uno unido a la historia metafísica del *ser*, unida a un principio como ente que se asume inmortal, no sería más que otra concepción platónica integrada en nuestro propio uso del lenguaje, la cual deriva en la concepción de una identidad concebida como única. Como apunta Rosset: «Del hecho de que “yo pienso” puede seguirse “yo soy”, pero no que “yo soy uno”». ⁶⁶

La discusión parte desde el propio pensamiento de Nietzsche, quien analiza el fenómeno de las realidades como interpretaciones de manifestaciones o «apariencias», al respecto de un fenómeno elemental, que tiene la condición de un afecto: la «voluntad de poder». Lo que Nietzsche está proponiendo es la realidad del acontecer de las apariencias.

La apariencia, en el sentido en que yo la entiendo, es la verdadera y única realidad de las cosas, aquello a lo que se aplican todos los predicados existentes y que, en cierto modo, solamente podría quedar definida por el conjunto de todos los predicados, también por los predicados contrarios [...] Yo no planteo, pues, la apariencia en

⁶⁴ Clément Rosset, *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*, p. 38.

⁶⁵ Claude Lévy-Strauss, *Mito y Significado*, p. 24.

⁶⁶ Clément Rosset, *op. citada*, p. 88.

oposición a la realidad. Al contrario, considero que la apariencia es la realidad, la cual se resiste a toda transformación en un imaginario mundo verdadero. Un nombre preciso para esta realidad sería la *voluntad de poder*, así designada según su estructura interna y no a partir de su naturaleza proteiforme, inaprensible y fluida.⁶⁷

Es a partir de este afecto, de esta *voluntad de poder*, desde donde Nietzsche plantea un cuestionamiento de la realidad diferente respecto a la definición del *yo* establecida, como indica Sánchez Meca, desde «la determinación platónico-dualista del ser».⁶⁸ Nietzsche inicia una investigación sobre el cuerpo, estableciendo una interpretación basada directamente en lo análogo. La realidad-apariencia no es otra cosa que la experiencia en la vida a través del cuerpo.

Lo que nos plantea una discusión respecto a la gramática y a su metafísica interna, a la metafísica dada en el uso del lenguaje, obedece a la extrañeza respecto a ese rostro reflejado en el espejo. Ese rostro en el espejo en el que quizá, de alguna manera, fingimos reconocernos. ¿Soy *yo* en realidad? ¿He sido *yo* alguna vez? El rostro es potencia, violencia, abre y penetra en una serie de abismos en los que es mejor saber guardarse, bordearlos, aguantar el equilibrio, controlar el instinto aniquilador.

A veces es suficiente con elevarse un poco, mirar desde arriba, intuir el conjunto. De ahí parte la relación análoga que Nietzsche establecerá entre la realidad-apariencia y la experiencia desde el cuerpo. No existirá el sentido de unidad, el sentido de *uno*, sin formas y juegos que lo compongan, que lo realicen como apariencia, que lo construyan como realidad. Esa analogía se repite desde la realidad más pequeña hasta la que podemos llegar a abarcar con la mirada.

Toda unidad *sólo* es unidad en cuanto organización y juego de conjunto: de manera no diferente a como es una comunidad humana: o sea, lo opuesto de la anarquía atomista; por lo tanto una *formación de dominio*, que significa algo uno, pero no es uno.⁶⁹

⁶⁷ F. Nietzsche, *agosto-septiembre de 1885*, 40 [53]; cfr. FW, aforismo 54.

⁶⁸ Sánchez Meca, *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, p. 120.

⁶⁹ F. Nietzsche, *otoño de 1885-otoño de 1886*, 2 [87].

Uno de los problemas, como hemos apuntado al inicio de este capítulo, se halla en la metafísica de la gramática. La simple utilización del pronombre personal *yo* implica, de esta forma, una serie de conceptos que cuestionan la identidad absoluta, y a los que Nietzsche pondrá contra las cuerdas.

Penetramos en un fetichismo grosero cuando cobramos conciencia de los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje; dicho con claridad, de la «razón». Este fetichismo ve en todas partes agentes y acciones, cree que la voluntad es la causa en general, cree que el yo es un ser, que el yo es una sustancia, proyecta sobre todas las cosas la creencia en la sustancia-yo. Y así es como crea el concepto *cosa*.⁷⁰

Para Nietzsche la sustancia-yo, el *yo*, no es más que una conciencia en el sujeto, es decir, no existe un alma inmortal que asume la realidad de éste, antes bien, la realidad obedece a un conjunto de fuerzas y voluntades. Éstas devienen en el producto de las acciones de las fuerzas múltiples que actúan en el sujeto, en el cuerpo. Es, ante todo, voluntad de poder, es decir, *vida, phýsis*, juego de formas que interpretan y seleccionan, siempre en expansión, siempre ávida de destrucción y, por lo tanto, en palabras del propio Nietzsche, *artista*. Esas acciones múltiples son creadoras, paren, por así decirlo, y fundamentan en el filósofo la hipótesis de una *naturaleza-artista*.

El hombre es multiplicidad de voluntades de poder, cada una con una multiplicidad de medios de expresión y de formas. Las así llamadas «pasiones» (por ejemplo, la crueldad) no son más que unidades ficticias [...] que llegan a la conciencia con una apariencia de similitud, (la llamada crueldad) es recompuesta sintéticamente de forma ilusoria como un ser o como una aptitud, como una *pasión*.⁷¹

Este cuestionamiento del propio lenguaje en los que se vio inmerso desde su juventud — el cual, como advertimos, tiene una fuerte relación con lo análogo—, sirvió a Nietzsche para descolgarse de los presupuestos románticos de su época, que otorgan al lenguaje la propiedad de ser motor originario de los sentimientos e inmediatez en la que se expresa la

⁷⁰ F. Nietzsche, “La razón en la filosofía”, *Crepúsculo de los ídolos; o como se filosofa con el martillo*, § 5.

⁷¹ F. Nietzsche, otoño de 1885-primavera de 1886, I (58).

vida, un pueblo, o el *espíritu* del mismo. Asimismo, este cuestionamiento del lenguaje nos sirve, a nosotros, para separar el fenómeno que conocemos como pintura y escultura de esa abstracción gramatical que admite un “lenguaje pictórico” o un “lenguaje escultórico”. En este sentido, una imagen nos sirve como metáfora de una idea o concepto, siempre y cuando la relación sea de semejanza, aunque esta relación se dé en la abstracción misma del concepto. Lo que no podremos realizar, será el sometimiento de una forma-apariencia al capricho conceptual del artista. La apariencia, en último término, tiende a revelarse como lo que es.

La pintura o la escultura, como el lenguaje, partirían entonces de un proceso progresivo de creación, un proceso de control y dominio, pero se diferencian de éste en cuanto a que, como medio de representación y creación de imágenes, actúan directamente —siempre antes, y de una forma diferente, como hemos visto— en los sentidos.

IX. Dionisos y el Otro.

ARIADNA: Y ¿cómo es él? ¿Muy cruel?

LEUCÓTEA: Todos los dioses son crueles. ¿Qué significa eso? Toda cosa divina es cruel. Destruye al ser caduco que se le resiste. Para despertarte con más fuerza, debes ceder al sueño. Ningún dios conoce la añoranza.

Diálogos con Leucó

Cesare Pavese

La metafísica en el lenguaje distrae, confunde, o simplemente impone conceptos absolutos. Forma parte de lo cotidiano dejarnos arrastrar por ellos, normalmente de forma inconsciente. Es, en definitiva, una experiencia del cuerpo. Que atañe al cuerpo en la medida en que se desarrollan sus luchas y voluntades, sus pasiones y apetitos. En cada uno de nuestros instintos y nuestros afectos hay un tirano que desencadena una guerra atroz con sus oponentes. Deseamos la paz, pero cuanto menos duradera, mejor.

En términos nietzscheanos, Dionisos no es exactamente un ente, una Potencia a la que los griegos rindieron culto bajo diferentes misterios, como el de Eleusis, o religiones, como el dionisismo o el orfismo. Para Nietzsche, Dionisos es una fórmula con la que determina la analogía de la realidad-apariencia con la *phýsis*. O lo que es lo mismo: todo aquello que fluye, se metamorfosea, todo aquello que deviene por el combate cuerpo a cuerpo; todo aquello capaz de transmitir una empatía, un *pathos*, recibe en Nietzsche el nombre de *dionisiaco*. Curiosamente, en *La gaya ciencia*, insinuará que en realidad se trata de un «pesimismo clásico», objetando que «mi oído rechaza la palabra *clásico*, la cual está ahora demasiado

gastada, se ha vuelto demasiado redondeada e irreconocible. Denomino a aquel pesimismo del futuro —¡pues viene!, ¡lo veo venir!— pesimismo *dionisiaco*». ⁷²

Aun así, es interesante retomar a la Potencia del Olimpo clásico, heleno. No en vano el joven Nietzsche toma de ésta la idea en la que profundizará y desarrollará todo pensamiento a lo largo de su vida. A este respecto, tal y como señala Jean-Pierre Vernant respecto a las manifestaciones dionisiacas de los griegos, podemos ver que las diferencias entre la fórmula nietzscheana y la Potencia de la Grecia arcaica responden a cierto importante matiz, como hemos indicado:

Y es que, hasta en el mundo de los dioses olímpicos en el que ha sido admitido, Dionisos encarna [...] la figura de lo Otro. Su papel no consiste en confirmar y confortar, sacralizándolo, el orden humano y social. Dionisos pone en entredicho este orden: lo hace estallar revelando con su presencia otro aspecto de lo sagrado, ya no regular, estable y definido, sino extraño, inasible y desconcertante. ⁷³

Lo que Nietzsche toma de Dionisos, de la Potencia, no será otra cosa que el significado de la existencia encerrado en el propio mito, el cual será transformado por el filósofo en plena fórmula filosófica. Aun así, estamos hablando de mitos de significado. Estamos hablando, de nuevo, de ese *estallido continuo de la historia*. De aquello que nos lanza al pasado para hacernos más comprensibles acontecimientos del presente, o a la inversa, aquello que convierte algo en el pasado en un concepto intemporal, unido de forma inquietante a lo que nos rodea, a nuestra percepción de lo cotidiano. En definitiva, de aquello que nos sumerge en el torbellino de lo acontecido, para explicarnos, o para hacernos más comprensible, una relación de semejanza que sobrepasa, en un momento dado, aquello que no puede explicarnos la «razón».

En nuestra cultura científica solemos tener nociones muy simplistas de lo divino. En la antigüedad, los dioses raramente eran contemplados como seres sobrenaturales con una personalidad diferenciada que vivían una existencia metafísica totalmente separada

⁷² F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, [370] p. 398.

⁷³ Jean-Pierre Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, pp. 69-70.

de los mortales. La mitología no trataba sobre la teología, en el sentido moderno, sino sobre la experiencia humana. [...] Al principio no había abismo ontológico entre el mundo de los dioses y el mundo de los humanos, Cuando éstos hablaban de lo divino, generalmente se referían a algún aspecto de lo terrenal. La propia existencia de los dioses era inseparable de la de las tormentas, los mares, los ríos o esas poderosas emociones humanas —el amor, la ira o la pasión sexual— que parecían elevar temporalmente a los mortales a un plano de existencia diferente y desde el que podían ver el mundo con nuevos ojos.⁷⁴

La cita de Armstrong resulta tan benévola como esperanzada, e incluso destila cierto trasfondo místico. Pero nos ayuda a interpretar el hecho de que lo que Nietzsche estaba proponiendo desde el inicio, no era otra cosa que el retorno del origen arcaico de la percepción del mundo, haciendo saltar en pedazos las mil máscaras de una historia del *hombre* que perseguía la meta *en* la Humanidad, como heredera de la idea absoluta de la *verdad* y el *bien*.

[...] todo lo que llamamos cultura, formación, civilización, tendrá que comparecer alguna vez ante el infatigable juez Dioniso.

[...] nosotros revivimos analógicamente en orden inverso las grandes épocas capitales del ser helénico y, por ejemplo, ahora parecemos retroceder hacia el periodo de la tragedia. Aquí alienta en nosotros el sentimiento de que el nacimiento de una edad trágica ha de significar [...] únicamente un retorno a sí mismo, un bienaventurado reencontrarse [...] ¿Cuándo necesitaríamos nosotros más que ahora, que estamos asistiendo al renacimiento de la tragedia y corremos peligro de no saber de dónde viene ella, de no poder explicarnos adónde quiere ir?⁷⁵

¿Estamos ante una especulación de Nietzsche? Es decir, si tal y como Vernant apunta, «Dionisos encarna la figura de lo Otro», ¿está Nietzsche especulando al poner en cada hombre, en cada rostro, al propio Dionisos, esa fórmula clásica-dionisiaca, tal y como insinúa

⁷⁴ Karen Armstrong, *Breve historia del mito*, p. 15.

⁷⁵ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 168-169.

Danto, al intentar explicarse a sí mismo la paradoja entre realidad-apariencia por medio del *pathos* y su concepto protestante y neo-platónico que desprecia el término *apariencia*?⁷⁶

El retorno de aquello que estamos hablando implica de nuevo la comprensión del término *phýsis*. Cuando Nietzsche pretende que Dionisos está en lo Otro, en *el* Otro, está hablando de su significado primero, de la relación del sujeto con respecto al individuo que tiene frente a sus narices. ¿Qué provoca en él? Empatía, apetitos, desprecio, deseo, admiración, compasión... *com*-pasiones y afectos, en definitiva. Lo que se traduce no es una posesión en el Otro de un ente metafísico en el que reconocernos, en el que consolarnos, a la manera de un amor al prójimo; sino un intercambio, una transmisión por semejanza, por empatía, por afectos, como la que se podía realizar en la tragedia ática a través del héroe. Ese héroe era siempre Dionisos sólo desde la empatía, desde el *pathos*, desde el poder de transmisión que el espectador ejercía y le relacionaba con el Otro. En estas manifestaciones artísticas, se representaba la *diké*, la justicia divina, entendiendo *lo* divino como aquello que forma parte de la *phýsis*. El acto sacro de la tragedia griega era «poner la muerte en escena y purificar el rencor y el sentido de venganza: aliviar el miedo ante la muerte y el sentimiento de culpa del hombre, que no es todopoderoso y omni-responsable porque no es un sujeto absoluto, con libertad absoluta, sino un mortal, a veces zarandeado por un destino que no está en sus manos y le obliga a cometer injusticia».⁷⁷ En este sentido, «la tragedia tiene un sentido filosófico más bien en la transmisión estética de la especificidad de su experiencia».⁷⁸

Es más, como indica Vernant, el culto de los griegos a Dionisos implica también los *teletai* y las *orgia*, los misterios, que serán *señalados* desde el arte experiencial de la tragedia, y las fiestas orgiásticas. Ello deviene en una relación directa con todo aquello que atañe al conjunto de *lo* Otro: una relación con la muerte, con la vida, con la lucha que afecta al devenir y al concepto de lo eterno. Implica, también, la relación de *fuerzas* y *voluntades* que nos relacionan con *el* Otro, que hace al mero individuo ir más allá de su conocimiento por sí mismo y tomar, dar, recibir, aplastar y ser aniquilado, desde ese juego de empatía que insta a conocer en el Otro, a través del Otro; superando, de esta forma, el propio concepto del yo-uno basado en un *principium individuationis*, devastado y transformado en incomprensible y

⁷⁶ A.C. Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, pp. 23-63.

⁷⁷ Teresa Oñate y Zubia, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, p. 137.

⁷⁸ Christoph Menke, *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, p. 116.

absurdo, a saber, desde el conocimiento del mundo a través del Yo, introducido por la metafísica de Sócrates-Platón.

[...] las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento de *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. [...] En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible.⁷⁹

En este sentido, para terminar con este capítulo, podemos resaltar, con Deleuze y Guattari, la importancia perceptiva que implica esa filosofía del Otro, ese atenerse a la existencia del Otro en el que entre en juego la creación de un mundo nuevo como suyo y propio, un mundo y concepción de lo propio e impropio, podemos añadir, ya que presenta ese juego de conjunto que implica el *nos-otros*.

El Otro siempre es percibido como otro, pero en su concepto representa la condición de toda percepción, tanto para los demás como para nosotros. Es la condición bajo la cual se pasa de un mundo a otro. El Otro hace que pase el mundo, y el «yo» ya tan sólo designa un mundo pretérito («estaba tranquilo...»).⁸⁰

Para Deleuze y Guattari, al margen de ciertos escepticismos a los que no vamos a remitir en este momento, el Otro es todo aquello que define y *delimita* el marco de comprensión tanto fisiológico como, sobre todo, del pensamiento. Es decir, no es tal percepción de un límite, sino que abarca y constituye un punto de fuga y su profundidad, al mismo tiempo que crea un recorrido de vuelta, inverso, transgrediendo lo que presuponemos como límites, pues ya no existen más que como nudos o puntos de los que partirían otras tantas líneas de fuga, o más exactamente, otras *elipses* de recorrido inverso.

⁷⁹ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 50-51.

⁸⁰ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 24.

Por ejemplo, el Otro es suficiente para transformar toda longitud en una profundidad posible en el espacio, e inversamente, hasta tal punto que, si este concepto no funcionara dentro del campo perceptivo, las transiciones y las inversiones se volverían incomprensibles y chocaríamos continuamente contra las cosas, puesto que lo posible habría desaparecido.⁸¹

⁸¹ *Ibíd.*

X. La mirada del Otro. Un rostro representado.

¡Cuántas veces había contemplado y oprimido contra sus labios este retrato! El tiempo había aportado la adaptación a la vida en ausencia de Clawdia Chauchat, separada de él por el espacio.

La montaña mágica.

Thomas Mann

Creemos necesario introducir estas cuestiones para abordar la representación del rostro. En primer lugar, por lo que implica esa representación ya sea del otro, o de sí mismo. Y también, por lo que respecta al *pathos* en el que hemos centrado nuestra inquietud; por lo que implica para el espectador la *mirada del rostro* representado, a la que Jean-Luc Nancy, en *La mirada del retrato*, define como profundidad y superficialidad a la vez. En este sentido, desde el abordaje del retrato pictórico, Nancy propone:

Mucho más profundamente —o más superficialmente, en este caso no hay diferencia...— que cualquier imitación de un rostro, el retrato compromete, desde el abordaje, una relación: es incluso la pintura por excelencia de la que se puede decir que hay un abordaje y que ella nos aborda, al mismo tiempo que este abordaje procede de toda la pintura (de su esencia, si se quiere) y se comunica a todas sus obras y a todos sus géneros.⁸²

Atendiendo a la hipótesis introducida, ¿qué supone el rostro representado? La tarea de representar un rostro —si es que se le presupone alguna tarea—, respondería a una voluntad, o más concretamente, a las diversas voluntades y fuerzas que, a través de los instintos, se *re-*

⁸² Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, p. 32.

producen a partir del fenómeno pictórico y escultórico, un fenómeno de representación. Fijar un rostro se convierte, entonces, casi en una obsesión; una peculiar forma de acercarse al Otro desde la necesidad del sujeto-artista, o del *animal con pincel*. No existiría la voluntad de afirmar un yo-uno, una sustancia-yo de carácter plenamente metafísico, sino de asumir, a la vez, el acercamiento a través de los *afectos*, de los *sentidos*, hacia la figura representada, permitiendo una especie de comunicación por analogía.

El retrato no pertenece al orden de un *deixis*, no impone nada, no muestra nada, no demuestra nada, remite a la ilimitación del espíritu contra la letra.⁸³

Es decir, una comprensión fisiológica que presupone, a la vez, una comprensión conceptual, de lo que no es visible, que ya está presente en el hecho de abordar la forma de la apariencia representada: esta no es otra que la condición de diferencia del Otro, a la cual se somete al respeto morfológico de conservar el *principium individuationis*. Esa es la diferencia en el Otro que, en definitiva, es la nuestra, la que de alguna manera compone ese juego de conjunto que se realiza en el *nos-otros*, y que implica su devenir como múltiple *interpretación*; desde esa exposición del sujeto que queda representada hacia afuera, como señala Nancy:

Pero esto sólo puede hacerse —si se puede, y este poder y esta posibilidad son lo que está precisamente en juego— a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición. El «develamiento» de un «yo» no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: pintar o figurar ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo *expuesto-sujeto*. Producirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo fuera.⁸⁴

En otras palabras, la pro-ducción de un sujeto en pintura —ese «sacarlo fuera» por parte del artista—, esa pro-ducción en la que ya va implicada una conciencia creadora como egoísmo y juego de voluntades, que es a la vez abordada por nos-otros y en nos-otros, se

⁸³ Jean Clair, *Elogio de lo visible*, p.167.

⁸⁴ *Ibíd*, p. 16.

conseguirá, como podríamos extraer de una conclusión del propio Nietzsche, a partir de: «Un enorme *extraer* los rasgos capitales [...] de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos».⁸⁵

La percepción de nuestros semejantes, es, ante todo, un hecho fisiológico, visto desde diferentes perspectivas y puntos de vista, el propio Gombrich, desde otro lugar del pensamiento, señalará: «No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos seleccionar lo esencial y separarlo de lo accidental».⁸⁶

Es decir, podemos extraer que lo *esencial* ya no es el carácter espiritual de un rostro, aquello que *expresa* una representación, sino, antes bien, los elementos que forman parte de la diferencia, que son la diferencia misma, mínima, capital, que se dan con carácter fisiológico a modo de apariencia y que componen en la pausa de un momento dado, la que el artista intentará retener, intemporalizar, extraer del tiempo, un punto de inflexión en el que todos los elementos de juego de voluntades, de intercambios con el propio artista, de heridas y accidentes y azares, sobrevienen a nuestra mirada a modo de abordaje, de irrupción del enigma que representa.

Es ya una cuestión de la existencia misma, que la fijación del Otro en una superficie, lo profundo representado en lo superficial, como parte de lo mismo, pueda ser interpretado como un hecho eterno, significando lo «eterno», en este caso, el concepto ya no tanto nietzscheano, sino heleno, de «siempre en devenir»: eternizar en agradecimiento, por sobreabundancia de fuerza que deriva en el control de los afectos, de los instintos. Eternizar como triunfo de la vida sobre la vida.

Si «la pintura es la persona», como afirma Lucian Freud; si mantiene esa función y vida como imagen profiláctica, ese *ser la persona* confiere al sujeto retratado, *re*-producido —esa imagen pintada, esa apariencia construida con pigmentos en la superficie de un lienzo—, confiere, además, la capacidad de ser el «doble» del sujeto: «el “doble” sería pues la

⁸⁵ F. Nietzsche, “Incuriones de un intempestivo”, *Crepúsculo de los ídolos; o como se filosofa con el martillo*, § 8, p. 97.

⁸⁶ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 105.

construcción desesperada de la imagen del rostro ante el pavor de su disolución». ⁸⁷ Es decir, la representación del rostro indica la *verdad* de una ausencia, en este caso del sujeto representado, del rostro producido, permitiéndonos acceder a la paradójica *verdad* de la no existencia de ésta, de su carácter de no-presencia.

A esto último, podemos añadir —si por *espíritu* podemos interpretar todo aquello que atañe a la percepción, la interpretación, de la imagen representada—, la apreciación de Nancy al respecto del retrato pintado: «No ya de qué modo la pintura representa al espíritu, sino cómo lo presenta y cómo nunca será presentado en otra parte». ⁸⁸

Y en última instancia, aludiendo al propio Nancy, ¿qué clase de perversión del lenguaje insta a hablar de la representación, de la pro-ducción de un *yo*? ¿Qué es eso de develar un *yo* que no sea el sujeto que habla en primera persona? ¿Cómo va nadie a representar un *yo* que no sea su *egó*, su sí-mismo, su mismidad, en la circunstancia que sea o con la máscara que adquiera? Se insta a la confusión, a la anulación propia del sentido de la vista, si nos apuran, a hacernos creer de nuevo en el *yo* absoluto como ente que absorbe el concepto de individuación, el *principium individuationis* que no es otra cosa que un principio de diferencia marcada por los rasgos externos del rostro, como hemos señalado, y que es desgarrado sólo en el momento en que se percibe una transmisión desde el afuera del *yo*, un juego de *com*-pasiones, un reflujo de *movimiento*, un *ponerse* en el lado del Otro, una superación del propio individuo. En definitiva, y volviendo a citar a Rosset, se insta a abrir, repetidamente, ese «sobre sin contenido» que abre el abismo al ser mirado por un rostro, a devolverle la mirada, a intuir algo en ello relativo a nuestra propia animalidad-identidad-origen, a ese algo extraño, profundo, ilógico, al que tanto temía Platón al oponer el Yo a lo Otro, como veremos más adelante en las investigaciones de Jean-Pierre Vernant.

⁸⁷ Rosa Martínez-Artero, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, p. 27.

⁸⁸ Jen-Luc Nancy, *Op. Citada*, p. 31.

XI. Máscara y Rostro.

Y a través de los espacios de lo oscuro
la medianoche sacude la memoria
como un loco agitando un geranio muerto.

Rapsodia de una noche de viento.

T. S. Eliot

La clave de la identidad fue un hecho abordado ya por los griegos, en su Olimpo encontramos Potencias que se ocupan de estas cuestiones. Potencias terribles que fueron aceptadas, introducidas en la religión cívica de las ciudades griegas, como parte de su propia identidad, de una identidad común a todos que hacía propiamente de moral y ética, una identidad que asumía el concepto de alteridad, dentro de esa compleja visión vitalista de la cultura del Gran estilo, del Gran arte, de la que ellos fueron artistas y creadores:

El concepto de alteridad, aunque vago y excesivamente amplio, no parece anacrónico en la medida que los griegos lo conocieron y emplearon. Así, Platón opone la categoría del Mismo a la del Otro en General, *to héteron*.⁸⁹ Desde luego no se puede hablar de alteridad sin calificativos: es necesario distinguir y precisar en cada caso los tipos precisos de alteridad: lo que es otro en relación con la criatura viva, el ser humano (*ánthropos*), es ser civilizado, el varón adulto (*anèr*), el ciudadano.⁹⁰

⁸⁹ Timeo, 35 a 3; Teeteto, 185 c 9; El sofista 254 e 3, 255 b 3, 256 d 12-e 1. En Parménides se opone el Otro al Uno y al Ser: 143 c 2.

⁹⁰ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, p. 16.

Podemos extraer, y concretar, el hecho de hablar de diferentes alteridades. Para ampliar el concepto de lo Otro, retomaremos los estudios de Vernant, en los que especifica la utilización de tres Potencias que definen cada una de las alteridades asumidas por los griegos: Artemisa, Dionisos y Gorgo (la Gorgona, Medusa), «cuyo símbolo era una simple máscara o cuyo culto comportaba el uso de máscaras»⁹¹.

¿Qué rasgos comunes presentan estas tres Potencias, tan distintas entre sí, que permiten situarlas en esa región de lo sobrenatural que se expresa mediante la máscara?⁹²

La hipótesis de Vernant alude directamente a la relación de semejanza, del concepto mismo de la máscara y el Otro, y que denominará *alteridad*, como reflejo de «la experiencia de los griegos con el Otro, bajo las formas que ellos le atribuyeron». Desde estas premisas, analizará el concepto de lo Otro y su relación con los griegos desde las tres Potencias aludidas.

Desde este punto de vista se puede decir que la máscara monstruosa de Gorgo expresa la alteridad extrema, el horror pavoroso de lo que es absolutamente otro, lo indecible, lo impensable, el puro caos: para el hombre significa enfrentar la muerte, esa muerte que el ojo de Gorgo dispensa a aquellos que se cruzan con su mirada, que transforma a todo cuanto vive, se mueve y ve la luz del sol en piedra inmóvil, congelada, ciega y sumida en las tinieblas. Con Dioniso es otro cantar, es la brusca irrupción, en medio de la vida terrena, del curso normal de las cosas, de sí mismo: el disfraz, la mascarada, la borrachera, el juego, el teatro, la zozobra, en fin, el delirio del éxtasis. Dioniso enseña u obliga a lo común a devenir otro, a hacer en esta vida, aquí abajo, la experiencia de una evasión hacia una desconcertante foraneidad.

¿Y Artemisa? Contéplela el lector, mas no en el detalle de sus santuarios y sus formas sino en su esencia: en aquello que da a esta Potencia divina su especificidad, sus múltiples funciones, su coherencia y unidad.⁹³

⁹¹ *Ibíd.*, p. 15.

⁹² *Ibíd.*, pp. 15-16.

⁹³ *Ibíd.*, pp. 16-17.

En este sentido, la máscara será la herramienta, el rostro, la relación con todo lo que incumbe a lo Otro y su analogía con nosotros —justo entre los límites donde el *yo* se difumina. La máscara representa no sólo un espejo donde nos miramos, sino que implica devenir. El devenir del sujeto en Otro, e incluso en lo Otro; «lo indecible, lo impensable, el puro caos». Como mínimo, un atisbo de interpretación. Al que aferrarse o desasirse, con el que especular o simplemente coexistir. Pero implicada con la moral propia del individuo, y su representación como apariencia.

Esta aceptación de la máscara como elemento de alteridad aporta, además, en cuanto a la discusión sobre el sujeto-*yo*, un ejemplo claro sobre la mutabilidad del individuo, donde un *yo* no permanece perenne, antes bien, el sujeto deviene en otro, de una forma constante. Lo profundo ama la máscara, y la propia vida, como *voluntad de poder*, crearía todo tipo de máscaras-apariencias, que son, finalmente, la consecución-transformación de nuestro propio rostro. Fisiológicamente, nuestra voluble máscara externa precisa, de esta forma, nuestra más inmediata diferenciación. Una singularidad que deviene, cambia, se transforma, sin entrar en el terreno de lo que se denomina la ciencia artística, o cirugía estética. Asimismo, nuestra propia máscara, el rostro que vemos reflejado en el espejo, deviene otro en la medida en que el tiempo nos arrastra y nos devora. Nuestra apariencia misma no deja de ser pura representación. La interpretación de nuestro propio rostro no deja de ser un elemento que se metamorfosea, que se mueve, que deviene y que nos anticipa nuestro destino más inevitable.

«Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí».⁹⁴ Dejaría escrito Beckett en esa inquietante extrañeza donde el *yo* se revuelve como un fantasma. Sin sitio, ni espacio, ni lugar.

Artemisa y Dionisos

Artemisa es la diosa que reina en la frontera, en lo limítrofe, en los pantanos peligrosos de lo afuera de la civilización. Su culto se extiende a la caza, la guerra, el parto... es la Nodrizza por excelencia. Su papel en la Atenas clásica era la de *cuidadora*, la de

⁹⁴ Samuel Beckett, *El innombrable*, p. 37.

sanadora, la que guarda al joven griego en su aprendizaje en el arte de cazar, quien le educa a asemejarse a la bestia a quien dará caza. Es la domadora de un instinto salvaje del griego, de un instinto ávido de sangre en la batalla, y la encargada de hacer retornar sanos y salvos a esos jóvenes, desde el límite de las fronteras con la animalidad a las puertas de la *pólis* y la civilización.

Desde los márgenes donde reina, Artemisa toma a su cargo la formación de los jóvenes para asegurar su integración en la comunidad civilizada. Preside el pasaje del Otro al Mismo, salto en el cual los jóvenes se vuelven adultos sin que se confundan los respectivos estadios de la juventud y la madurez ni se borren las fronteras que los separan.⁹⁵

Junto con Dionisos, es una de esas divinidades que los griegos imaginaban lejos del país, venidos de afuera, extraños. Como Dionisos, sus orígenes son hostiles, ávidos de sangre humana, «encarnan el *áxenor*, el *ámikton*, el no hospitalario, que rechaza el contacto con el otro».⁹⁶ Pero sus funciones se invierten, transformándose su propia alteridad, una vez los griegos acogen a ambas divinidades en el seno de sus funciones cívicas.

Ya no expresa, como en Escitia, la imposibilidad de codearse con lo civilizado, propia del salvaje, sino, por el contrario, la capacidad de integrar en su seno lo que le es foráneo, de asimilar al otro sin caer en el salvajismo, lo que es propio de la cultura.

El Otro como componente del Mismo, como condición de la propia identidad.⁹⁷

Señalaremos que ambas deidades representan, también, la dualidad entre animalidad y humanidad. O más exactamente, la semejanza entre el animal y el hombre; difuminando las fronteras que los separan. Lo que no excluye al dios, si entramos en este tipo de especificaciones. Las dos divinidades aparecen como la bestia desde perspectivas y circunstancias diferentes. Si bien Dionisos está en el éxtasis de las *orgia*, y hará enloquecer a todo hombre y devastará cualquier ciudad que no le acoja como deidad, Artemisa despedazará

⁹⁵ Jean-Pierre Vernant, op. citada, p. 28.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 35.

⁹⁷ *Ibíd.*, pp. 35-36.

a cualquiera que ose mirarla en su desnudez. Y cuidará con instinto animal de la castidad de las jóvenes religiosas.

Pero su relación con la animalidad coincide cuando muestran la similitud del hombre con la naturaleza por medio de la procreación, donde desaparece el individuo sometido a normas culturales, y el nacimiento de un pequeño produce un vínculo “natural” entre madre e hijo. Finalmente, como señala Vernant, la animalidad quedará expuesta, de nuevo, a la vista del griego en el propio parto.

[...] el parto, acompañado de gritos, de dolores, de una suerte de delirio, expresa a los ojos de los griegos el aspecto salvaje y animal de la femineidad [...]⁹⁸

En este sentido, encontramos un punto de inflexión y de interés que queremos matizar, respecto al concepto de dolor en el propio Nietzsche, donde su apología del sufrimiento está más próxima al concepto del dolor en el parto que al de la angustia de existir, la náusea por la vida.

Crear es redimirse del sufrimiento. Pero el sufrimiento es necesario para los creadores. Sufrir es transformarse, en todo nacer hay muerte. Como creadores, no sólo hay que ser el niño, sino también la parturienta.⁹⁹

Esta relación entre Dionisos y Artemisa expresada en el Otro, acaba siendo una enseñanza de los griegos para el propio Vernant, quien asimila el problema de la identidad desde la relación del Mismo con el Otro, con la multiplicidad de otros. «Si el mismo permanece encerrado en sí mismo, no puede haber pensamiento. Ni civilización [...]».

Al hacer de la diosa de lo marginal una divinidad integradora y asimiladora —al instalar a Dioniso, que en el panteón griego encarna la figura del Otro, en el centro del

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 29.

⁹⁹ F. Nietzsche, [5. Z I 2a. MP XV 3a. Noviembre de 1882-Febrero de 1883].

dispositivo social y la escena teatral—, los griegos nos legaron una gran enseñanza. No es una invitación a hacerse politeísta ni a creer en Dioniso o Artemisa, sino a incorporar en la idea de la civilización una actitud del espíritu cuyo valor, además de moral y político, es también intelectual. Esa actitud se llama tolerancia.¹⁰⁰

En este sentido, coincidimos con Deleuze y Guattari en la dificultad que expresa el propio término de multiplicidad, al respecto de esa apuesta de Vernant de incorporarla «en la idea de la civilización».

Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple!, aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. [...] Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple).¹⁰¹

No en vano, Giorgio Colli señalará la paradoja existente en la propia civilización griega. Donde la religión cívica obedecía a una moral y una ética determinada, de la que podemos extraer enseñanzas, pero que a la vez nos sorprenderá con una historia de guerras, envidias, confrontaciones, conquistas y traiciones que se llevaron a cabo entre las propias ciudades estado que configuraban la civilización helena.

[...] en Grecia encontramos, paradójicamente, la coexistencia de una fe total en la adivinación con una ceguera completa, en la esfera política, con respecto a las consecuencias de la acción, o incluso con un furor desenfrenado a la hora de afrontar empresas desesperadas, o contra las predicciones del dios. Y, sin embargo, podemos superar nuestra perplejidad, cuando consideramos que esa enorme importancia del fenómeno de la adivinación no acompaña por fuerza a una visión general del dominio único y absoluto de la necesidad en el mundo. El concepto de destino, enormemente influyente entre los griegos, les quitó muy poco el gusto por la acción, hasta el punto que

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 38.

¹⁰¹ Deleuze y Guattari, *Rizoma. Introducción*, p. 16.

un impulso desatinado de autodestructividad hizo que la historia griega fuera brevísima en comparación con las inmensas fuerzas latentes en aquel pueblo.¹⁰²

Dionisos y Gorgona

Retomando el concepto de las diferentes alteridades propuesta por Vernant, cabe bocetar, todavía, la relación con lo Otro que implican las Potencias de Dionisos y Gorgona, en su semejanza a lo afuera y lo extraño. Y, en su caso, a lo inefable, al miedo atroz que representa mirar el rostro de Medusa, tornarse en ella, adivinar en ella —no podemos olvidar que Medusa fue humana antes que Gorgona, siendo castigada al ofender a la diosa Atenea.¹⁰³ Territorios de las *certezas* que todavía involucrarán a una Potencia más, unida e indivisible al propio Dionisos. La figura de Apolo, a la que Colli rescatará de la interpretación «endeble» del propio Nietzsche, quien presentó «como antitéticos el impulso apolíneo y el dionisiaco».¹⁰⁴

Gorgo encarna otro tipo de alteridad, que opera como la de Dioniso, sobre un eje vertical. No se preocupa de los primeros momentos de la existencia ni de lo que está fuera del horizonte civilizado, sino de aquello que, en todo momento y lugar, arranca al hombre de su vida y de sí mismo, sea para precipitarlo —con Gorgo— al abismo donde reina el horror y la confusión del caos, sea para elevarlo —con Dioniso y sus devotos— hacia lo alto, a la fusión con lo divino y la plenitud de una edad de oro recuperada.¹⁰⁵

Gorgona encarnaría el eco del espanto más arcaico. Nos transporta directamente a los orígenes más oscuros de nuestra propia memoria. Se convierte en nuestro propio *doble*, en nuestra alteridad más monstruosa. En el reflejo de un estadio latente, oscuro y bestial, que resurge *en* y por nuestra mirada. Nos traspasa, nos abre en canal, nos destina a un desafío cada vez que se produce un retorno, un encuentro con nuestros orígenes, un movimiento sísmico que hace temblar los pilares de nuestra propia cultura y convierte nuestra psique en la imagen

¹⁰² Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, pp. 47-48.

¹⁰³ Robert Graves, *Los mitos griegos. I*, p. 322.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 19.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Vernant, *op. citada*, p. 40.

misma del horror. Ya no hay rostro que escape a la máscara de Gorgona. A la similitud con Gorgo. A la verdad de un desafío que pone en juego la capacidad del individuo y de la especie a seguir adelante a pesar de, en contra de, y mantener la frontalidad a modo de reto, aunque sepamos que no podremos escapar a su horror. A su rostro, a su ojo, que nos devuelve nuestra apariencia pétreo a modo de fantasma, representado como lo *tremendum*. ¿Tiene sentido la esperanza? Se preguntará Enrico Castelli.

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

Lo demoníaco desencadenado para conquistar la presa humana sabe que la máxima seducción es la de lo abismal: lo horrible. *Abyssus abyssum invocat* (el abismo llama al abismo). Lo monstruoso es su aspecto más destacado.¹⁰⁶

No es de extrañar, por tanto, que Homero describa, en la *Ilíada*, el trabajo orfebre de las égidas que portan Atenea y Agamenón en la batalla y el remate en éstas, a modo de coronación, con el rostro y la mirada terrible de la Gorgona, lanzando un desafío a los contrincantes, haciéndoles perder la esperanza a la vista del rostro *tremendum* del monstruo, en el que, paradójicamente, se ven reflejados desde la frontalidad, frente a su destino, cara a cara con lo Otro.

Y a uno y otro lado de sus hombros
la égida se echó llena de franjas,
terrible, pues en torno de ella están
dispuestos por doquier, como en corona,
la Fuga, la Contienda,
y la Defensa y el helado Ataque
y la cabeza, horrible y espantosa,
de la Gorgona, horroroso monstruo,
de Zeus portaégida el portento.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, p. 87.

¹⁰⁷ Homero, *Ilíada*, V [735] y XI [35].

Pero la mirada de Gorgona invoca también la posesión de quien se atreve a mantener la frontalidad ante ella. La Potencia nos posee, como cuando nos ponemos la máscara de una deidad, en la que el sí mismo se difumina para fundirse, para tornarse, en la multiplicidad del vértigo que nos arrastra. El rostro de Gorgo tiende a trastocar inquietantemente toda visión e ilusión del sí mismo.

A diferencia de las figuras divinas y los rostros humanos, la máscara de Gorgo, como cabeza aislada, incluye en la composición de sus rasgos varios aspectos de carácter insólito y extraordinario. Las pautas normales, las clasificaciones usuales, aparecen embrolladas y trastocadas. Lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo bello y lo feo, lo humano y lo bestial, lo celestial y lo infernal, lo alto y lo bajo (Gorgo da a luz a sus retoños a través del cuello a la manera de las comadreas que, al parir por la boca, invierten las funciones bucal y vaginal), lo interior y lo exterior (la lengua no permanece oculta dentro de la boca sino que se proyecta como un sexo viril, desplazado, erecto, amenazante), en fin, todas las categorías se trastuecan, funden y confunden en ese rostro.¹⁰⁸

Como indica Vernant, se produce una analogía con la alteridad misma que se realiza en Dionisos, cuestionando «la rigurosa diferenciación entre dioses, hombres y animales». Pero lo hará desde la máscara de lo *tremendum*. En el rostro de Gorgona «ese desorden se produce, por el horror y el espanto, en la confusión de la noche».¹⁰⁹ Pero incluye, a través de este hecho, la alteridad con Apolo, con la manía, con la locura y el *pathos* desafiante en la confusión del enigma vertido, lanzado a bocajarro. No en vano «los sonidos inquietantes son parte integrante del universo de las Gorgonas, al punto tal que en el pasaje del *Escudo* referido a su carrera, Hesíodo agrega a las indicaciones puramente visuales [...] observaciones de tipo auditivo».¹¹⁰

¹⁰⁸ Jean-Pierre Vernant, op. citada, p. 103.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 69.

En cierta forma, podemos arriesgarnos, si bien no a responder tajantemente a la pregunta que se hacía Aumont: «Ese rostro que ya no se quiere representar como un rostro, ¿es aún humano?», y a la que hicimos referencia con anterioridad. Podemos, al menos, sugerir la siguiente analogía, extraída de un texto de Jean Clair.

[...] expresión siempre paroxística de terror o de embeleso de la que seríamos presa —*os iratorum*—, rasgos peculiares de quienes están enfurecidos, añade Cicerón, quien dice, por último, *os Gorgonis* para designar a la máscara de Medusa...¹¹¹

De alguna manera, el rostro de Gorgona invoca al cielo y al infierno por medio del horror, nos muestra la potencia terrible de lo ilimitado en los inmortales, y al mismo tiempo el espanto de ser hombres, de ser y devenir únicamente límite y finitud y debacle. Fantasma en el tiempo y definitivamente humano... ese animal que cruza abismos insondables, que se persigue a sí mismo, se arrebatata, se convierte en el Otro, se comprende en el Otro, y se aniquila y se regocija cuando extermina al Otro. Y al mirar ese rostro representado, una expresión de inquietante extrañeza le aborda cuando cree presentir aquello que su mirada le devuelve. En palabras de Kundera:

el rostro sobre el que fijo mi mirada con el fin de encontrar en él una razón para vivir ese «accidente desprovisto de sentido» que es la vida.¹¹²

¹¹¹ Jean Clair, *Elogio de lo visible*, p. 191.

¹¹² Milan Kundera, El gesto brutal del pintor, *Bacon. Retratos y Autorretratos*, [9] p. 18.

XII. Conclusiones.

Rembrandt nos revela los valores del sentimiento, pero no nos comunica necesariamente nada específico.

Francis Bacon.

Analogías

Al inicio de nuestro proyecto indicábamos el riesgo y la dificultad de la palabra *conocimiento*. En este sentido, reiteramos su complejidad, así como su *necesidad*. Partíamos de una hipótesis, de una apuesta por esa necesidad fisiológica que estaría en el centro matriz de todo arte, de toda creación, a modo de fuerza vital. ¿Sería descabellado sugerir que el conocimiento es la fuerza que impulsa en toda creación? ¿Qué deviene en un rostro representado sino el enigma de aquello que deja y no deja ver? Podría ser, y podría abreviar nuestras conclusiones si antes no retomáramos el análisis del propio rostro representado.

No obstante, queremos matizar cierta inquietud, una diferencia que pensamos importante al respecto del *conocimiento* mismo. Y, en última instancia, ¿qué es el conocimiento sino el hecho de lanzar *arte-factos* al centro de nuestra galaxia y a los confines del universo? ¿No deviene en necesidad? ¿No es, por sí mismo, el enigma eterno de nuestra propia condición? Lo que dio pie al origen del *Kósmos* nos es desconocido, e inexorablemente crea la necesidad que nos empuja a vivir, a eternizar, a crear... Dentro de unos años se conocerá con exactitud lo que sucedió un segundo después de la explosión del Big Bang, pero ¿podremos comprenderlo? O más exactamente, ¿qué riesgo entraña esa comprensión? Desconocemos aquello que originó la expansión ilimitada, desmesurada, del universo. Pero quizás no sea demasiado difícil intuirlo, algo que no equivale a la afirmación de una *verdad*. Encontraremos partículas, materias indivisibles y a la vez antitéticas, terribles Potencias de una violencia abismal que en el combate cuerpo a cuerpo devienen en multiplicidad, en restos

fragmentados, violencias esparcidas, cuyos golpes entre sí generan una infinitud de apariencias.

Las musas no están de nuestro lado, y nuestra intuición se queda en una descripción excesivamente benévola. Pero no es difícil imaginar que aquello que dio origen a la expansión del universo será, a la vez, su agente más terrible y aniquilador. ¿Sería este el juego de luchas eternas que observó el propio Heráclito? En este sentido, el conocimiento sólo puede albergar la comprensión de la *phýsis* desde una percepción estética.

[...] Si el mundo *estuviera haciéndose de nuevo eternamente*, sería por eso algo *maravilloso* en sí, algo divino que se crea libremente a sí mismo.¹¹³

¿Cómo comprender de otro modo? ¿Cómo pretender un significado oculto en ese rehacerse eternamente?

Nos bastaría, si pensáramos, la incomprendibilidad del universo; querer comprenderlo es ser menos que hombres, porque ser hombre es saber que no se puede comprender.¹¹⁴

Al margen de estas inquietudes y consideraciones, el presente escrito se ha desarrollado desde la hipótesis mentada, y preguntas que se añadían al respecto, como la cuestión y relación de semejanza. Hemos partido desde los nudos que advertían un problema en la genealogía y la historia del arte y el retrato, partiendo desde los conceptos desde los que Didi-Huberman enfrentaba en la *similitudo naturae* de Plinio el Viejo y la *imitazione della natura* de Vasari. Conceptos en la *naturae*, en la *natura*, que obedecen a la ley apolínea del siempre-ha-sido-así, de la eternidad misma encerrada en la idea de naturaleza, y que presentaban un problema epistémico abierto en el caso de Plinio, o cerrado, en el caso de la imitación pictórica que elogia Vasari.

¹¹³ F. Nietzsche, primavera-otoño de 1882, 11 [292].

¹¹⁴ Fernando Pessoa, *Máscaras y paradojas*, [89] p. 121.

Esto nos ha llevado a revelar la *muerte de un origen*, por lo que hemos creído conveniente intentar rastrear esos nudos donde se producía un desgarró, una muerte, un origen que daba paso a un devenir. Y en cierto sentido, a lo Otro, siguiendo el hilo del mismo proyecto.

Desde los conceptos de *similitudo naturae e imitazione della natura* hemos intentado extraer, desde el rastro de un régimen epistémico abierto indicado por Didi-Huberman al respecto de la obra de Plinio, que esa semejanza a la naturaleza incidía en lo que los griegos denominaban *phýsis*. Pero ¿qué semejanza podía haber en el rostro, en el cuerpo representado, con cada uno de los acontecimientos ontológicos de la historia de las imágenes en occidente? Partiendo de ese accidente que queda registrado en el cuerpo de cada hombre, como indicaba Foucault en su revisión del pensamiento nietzscheano y la genealogía, hemos intentado plantear una multiplicidad del rostro, una multiplicidad de máscaras que contenían ese accidente que de alguna manera les había dado origen.

Desde el rostro tomado en el yeso, la *imago*, el espectro, se sumaban acontecimientos que quedaban registrados, que coexistían en la plasticidad del rostro representado. En este sentido, la imposibilidad de poder hallar un significado cognoscible del origen primero de una imagen, arroja al rostro representado al devenir y a la interpretación.

Después del álbum, el diccionario. La etimología, si no aporta pruebas, al menos indica. En primer lugar, latín. ¿*simulacrum*? El espectro. ¿*imago*? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen.¹¹⁵

Exigir la supervivencia de los antepasados en imagen es lo que indica el diccionario a Debray, su interpretación de la *imago* deviene en el carácter de *doble*, doble que vence a la muerte y grito eterno de triunfo de la vida sobre la vida, «doble inmortal», como concluirá Otto Rank, pues sus rasgos fueron tomados para cumplir, como imagen representada, una función profiláctica que les otorgaba el derecho a sobrevivir. Como doble del difunto, la

¹¹⁵ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p.21.

imagen conservará el poder de fluir en el tiempo, y devendrá en retrato pictórico, en figura pétrea o modelada en arcilla, y nos impondrá el enigma de todo rostro al ser mirado desde nuestro espacio-tiempo, nuestro presente, es decir, el lugar y el momento en el que acontece en nosotros la percepción de una inquietante realidad-apariencia, cuyo carácter dado es el de una presencia ausente.

No estamos muy lejos de una analogía con la *phýsis*, una interpretación presocrática de las apariencias implica la percepción misma de la muerte, y lo inevitable de la ausencia de aquello que está presente. Uno de los controvertidos fragmentos de Heráclito nos recuerda, en este sentido, que nuestra imagen apenas difiere de la de un fantasma.

Muerte es cuanto vemos despiertos; cuanto vemos dormidos, visiones reales.¹¹⁶

El propio Nietzsche, en sus primeras investigaciones filológicas de la Grecia presocrática, hará una curiosa interpretación de la sentencia de Anaximandro, ejercitando ya ese *pathos* con el que se disponía a penetrar en todo individuo acontecido:

«Mirad cómo vuestra tierra se marchita; se vacían y secan los mares; los fósiles que encontráis en lo alto de los bosques os enseñan hace ya cuánto tiempo se secaron; ahora mismo, ya el fuego destruye vuestro mundo y al fin se consumirá entre el vapor y el humo. Pero una y otra vez habrá de surgir de nuevo otro mundo como éste, uno donde sólo existe lo efímero. ¿Quién será capaz de liberarnos de la maldición del devenir?».¹¹⁷

Pero, como hemos señalado, el mismo concepto de *phýsis* implicaba, para los griegos, el acto de crear, de hacer brotar apariencias. El capítulo que hemos dedicado a estas observaciones pretendía dibujar un origen, el de nuestra traducción por el término *naturaleza*, que empezaba a perecer en aquello que se llamó filosofía, es decir, justo en lo que deviene como una literatura filosófica. Iniciada por los pitagóricos y que, con Platón, se acabó por

¹¹⁶ Heráclito, *Fragmentos*, 49 [21].

¹¹⁷ F. Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, [4] p. 54.

convertir en «un filtro a través del cual quedó condicionado el conocimiento de todo lo anterior».¹¹⁸

La *phýsis* que muta, cambia y no permanece, el sacrificio de lo único e irreplicable como condición para la vida, el nacimiento *por* la muerte como interpretación del juego de fuerzas que luchan en las apariencias, y que nos lleva a la introducción del juego trágico-dionisiaco, desde la tragedia ática, del crear y el destruir; creando, en la representación, todo tipo de apariencias, rostros, cuerpos, formas, pasiones, guerras, dolor y éxtasis. Multiplicidad de voluntades, y de rostros, en analogía a la propia naturaleza. Pero esta analogía, como matizamos, deviene en ley y control del hombre. Como en el juego de fuerzas, creamos y representamos apariencias, espejos donde no nos reflejamos, pero donde percibimos una realidad. La necesidad de representación está sometida, es *no-libre*, y atañe al esfuerzo de vivir y preservar la vida. El control de la naturaleza, en este sentido, ha devenido en destino, y en exceso.

El concepto presocrático de *phýsis* equivale a una mirada trágica, y Nietzsche nos abre las puertas al reencuentro con esa visión helena, vital y al tiempo terrible, derribando y alterando los conceptos cristianos y neo-platónicos, los cuales empezaban ya a resquebrajarse y a transfigurarse, a devenir en la angustia, en el dolor y la náusea de la existencia. No existe culpa, no existe el mal y el bien en un sentido extra-moral; esa fue su receta contra el nihilismo. Sólo hay juego de voluntades y fuerzas, análoga al cosmos en el que habitamos, que luchan entre sí, e implican el accidente de nuestra existencia, su necesidad y la necesidad misma de someterlas a un control.

Resulta ilustrativo que, en la historia del rostro representado, inscrito ya a estas alturas como historia del retrato, coincida este quiebro del pensamiento ofrecido por Nietzsche con esa descripción respecto a ciertos rostros de la pintura de retrato del siglo XIX, en esa especie de debacle del retrato y su *verdad*, realizado por Jacques Aumont:

A finales del opresivo siglo XIX burgués, el rostro educado llega a ser peor aún que una máscara, una tapadera, un apagador que la presión contenida de los hervores

¹¹⁸ Giorgio Colli, El nacimiento de la filosofía, p. 14.

consigue levantar de vez en cuando, al tiempo que se escapa un soplo de expresión verdadera.¹¹⁹

A su vez, el quiebro en el retrato pictórico permitirá esa transfiguración de la esencia neo-platónica en dolor y angustia, en una nueva *verdad* del rostro. Nacido de la insatisfacción misma del romanticismo alemán respecto a la vida, en un dejarse arrastrar por el *sentimiento* y el *espíritu* de la Europa de finales del siglo XIX, y que dejará su signo en el arte figurativo de todo el siglo XX. La representación se había convertido en expresión del Yo, a la vez que la Humanidad se había convertido en la expresión sufriente de un Dios que todavía sobrevivía en la gramática.

El concepto de semejanza no deja, por ello, de crear multiplicidad de formas y apariencias, y de seguir siendo el motor de todo arte figurativo, en una voluntad que deviene en necesidad misma del artista. Preocupado desde entonces en la esencia *real* de toda figura y de todo rostro, en la *verdad* develada, una vez desgarrado el *velo de maya* y haber dado paso al dolor y el sentimiento trágico que devendrá en náusea y, a la vez, en fuerza y motor por existir.

Alberto Giacometti mostrará su preocupación en cuanto a la percepción de la realidad y en cómo representar las formas-apariencias: «Me preocupa lo que veo».

En una de las entrevistas entre Francis Bacon y David Silvester, el periodista y biógrafo del artista pondrá de relevancia la *ley* a la que está sometida toda representación figurativa:

FB: Creo que en nuestras discusiones previas, cuando hablábamos de la posibilidad de reproducir la apariencia de un modo que no fuese representativo, me excedí hablando. Porque, pese al deseo teórico de que la imagen se construya con pinceladas irracionales, inevitablemente tiene que intervenir la representación para hacer visibles ciertas partes de la cabeza y del rostro que, de lo contrario, quedarían en puro diseño abstracto. Creo que de lo que he hablado tanto, ha sido quizás una teoría mía particular imposible de llevar a la práctica. Por supuesto, uno introduce cosas tales como

¹¹⁹ Jacques Aumont, *El rostro en el cine*, p. 26.

oídos y ojos. Sin embargo, le gustaría introducirlos del modo más irracional posible, y la única razón de esta irracionalidad es que, si aflora, trae la fuerza de la imagen con mucha mayor intensidad que si uno sencillamente se sienta y representa la apariencia, cosa que, por supuesto, pueden hacer millones de estudiantes de arte en el mundo. Pero estoy dispuesto a admitir que lo mío es realmente una teoría experimental e imposible.

DS: Si te paras a pensarlo, es básicamente, de un modo u otro, un objetivo muy común en los artistas: hacer la cosa diferente y sin embargo milagrosamente semejante. Es algo que toma formas muy diversas, esta idea de transformar el material muy radicalmente con el fin de hacerlo más parecido a sí mismo. De cualquier modo es un objetivo muy común en el arte.

FB: Es un objetivo común porque es casi un objetivo de crear magia si pudieras conseguirlo.¹²⁰

Mostrar el accidente no es, en consecuencia, dejarse arrastrar por él, dejarse llevar por el azar, sino someterlo a una ley y una norma que implica semejanza. Semejanza en la percepción, en los sentidos, en la razón y en el pensamiento mismo; implica un control, semejar no es *ser*, pero mantiene preceptos y afectos, un *pathos* y una voluntad de triunfo.

La naturaleza, evaluada artísticamente, no es un modelo. Ella exagera, deforma, deja huecos. La naturaleza es el *azar*. El estudio *según la naturaleza* me parece un mal signo: delata sumisión, debilidad, fatalismo —ese yacer-por-el-polvo ante los *petits faits* es indigno de un artista entero. Ver lo *que* es —eso es propio de un género distinto de espíritus, de los *antiartísticos*, de los hombres de hechos. Hay que saber *quien* se es...¹²¹

¹²⁰ David Silvester, *Entrevistas con Francis Bacon. La brutalidad de los hechos*, p. 111.

¹²¹ F. Nietzsche, “Incursiones de un intempestivo”, *Crepúsculo de los ídolos*, [7] p. 96.

Identidad

La segunda parte de nuestra investigación plantea el problema de la identidad a través de las preguntas sobre el *yo*. Nietzsche había rastreado ya el fenómeno del actor en sus primeras profundizaciones al respecto del *pathos* en la tragedia ática. Estos pensamientos empiezan a tratarse de una nueva forma en su etapa *clásica*, desde una nueva perspectiva, redimido del acontecimiento romántico y redimido también de los años de enfermedad.

En *La gaya ciencia*, presenta este concepto como un problema, es decir, como un fenómeno el cual se da como realidad-apariencia, y que va unido directamente al artista, quien asume el rol de introducirse en el papel del Otro, en necesitar esa falsedad por medio de la máscara, como instrumento de conocimiento de lo Otro, abandonando y contraponiéndose en ese concepto del *yo* con el que tanto se especularía, en el romanticismo, como ente de expresión universal de todo sentido y conocimiento humano.

Del problema del actor. El problema del actor es el que durante más largo tiempo me ha intranquilizado; no estaba seguro (y en ocasiones sigo sin estarlo) de si no será precisamente desde ahí desde donde debemos abordar el peligroso concepto de «artista»: un concepto que hasta ahora ha sido tratado con imperdonable bondad. La falsedad con buena conciencia; el placer en el disimulo irrumpiendo como poder, empujando a un lado el denominado «carácter», anegándolo, en ocasiones extinguiéndolo; el anhelo interior de introducirse en un papel y en una máscara, en una *apariencia*; una sobreabundancia de capacidades de adaptación de todo tipo que ya no saben satisfacerse sirviendo a la más próxima y estrecha utilidad: todo esto, ¿no es quizá solamente el actor en sí?...¹²²

Casi medio siglo después, Jung publicará una serie de ensayos que abarcarán los términos del inconsciente y los problemas de la individuación, retomando el fenómeno del actor griego y la máscara como modelo de definición de los diferentes caracteres personales del individuo, penetrando ya en un concepto de inconsciente colectivo, y señalando la etimología de *persona* como cómputo de lo que empieza a devenir el análisis de cada sujeto.

¹²² F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 361, pp. 379-380.

Ese recorte de la psique colectiva, practicado con tanto esfuerzo, es lo que he denominado la *persona*. Este término es en realidad una expresión adecuada, pues persona significa originariamente la *máscara* que llevaba el actor y que indicaba el papel desempeñado por él.¹²³

De este modo, entramos en una de las definiciones del *pathos* más interesantes para nuestra investigación y que hemos venido resaltando, pues encontramos cómo el individuo, o sus *fuerzas y voluntades* que actúan en él, encuentran y establecen relaciones, percepciones más exactamente, que pueden ser interpretadas como relaciones de semejanza con el Otro. Sería aclaratorio, en este sentido, indicar la diferencia substancial entre el fenómeno de la empatía, del *pathos*, al modo de un actor que utiliza diferentes máscaras, y el hecho de *ser*, o fundirse imposiblemente en *uno*, en esa relación con lo Otro. Como indican Deleuze y Guattari, «volverse no es ser», por lo que Dionisos, encarnado por el Nietzsche más clásico, desde ese pesimismo dionisiaco, desde su fórmula, no puede ser, en último término, el dios arcaico del mito, como hemos hecho referencia anteriormente, a pesar de ciertos paralelismos.

[...] como el Sócrates de Platón a la Historia. Volverse no es ser, y Dioniso se vuelve filósofo, al mismo tiempo que Nietzsche se vuelve Dioniso. También en esto fue Platón quien empezó: se volvió Sócrates, al mismo tiempo que hizo que Sócrates se volviera filósofo.¹²⁴

Atendiendo a estas consideraciones, ni Dionisos sería filósofo, ni tampoco lo sería el Sócrates de Platón. Sólo el ponerse en el lado del Otro convierten a los personajes de Nietzsche y Platón en una nueva apariencia, una nueva realidad.

Y ya en el plano de la pintura, ¿qué vemos en los rostros representados en los que Caravaggio se autorretratará como la figura del Otro? ¿Qué encontramos en los diferentes autorretratos de Rembrandt en los que aparece *interpretando*, también, la figura del Otro? ¿Narcisismo? ¿Una mirada introspectiva? ¿Una manifestación expresiva de un Yo, acaso? Lo que no cabe duda es que nunca acabamos confundiendo a Caravaggio o a Rembrandt con otro

¹²³ Carl Gustav Jung, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, p. 71.

¹²⁴ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, p. 67.

ser, por lo que se mantiene ese *principium individuationis*, esa diferencia de matiz con respecto al Otro, que define y delimita el rostro. Pero quizá ese otro ser, o más exactamente, eso Otro a lo que se aproxima el artista, sí acaba tornándose parte del artista mismo. Sin llegar a *ser*. Accederíamos de esta forma a la pluralidad del rostro, al uso de la máscara, a la pluralidad de estados y afectos que el rostro tiende a comunicar, por llamarlo de alguna manera. En un paralelismo extensible a nuestra experiencia con el cine.

Rembrandt presta su rostro a la expresión de todos los sentimientos, de todas las actitudes, de todos los roles. Como un actor, según había observado ya Hoogstraten, tiende a representarse en lugar de otro: es, sucesivamente, príncipe y mendigo, verdugo y víctima, encarnación viva de gozo y desesperación. La omnipresencia de los rasgos de Rembrandt significa menos una fijación del pintor en su yo que la disolución de este yo en la humanidad universal: convertido en cada uno, ya no es nadie.¹²⁵

O se torna en el Otro, con el permiso de Todorov. Y entre ellos, la coexistencia del pintor, como creemos que podemos añadir; una máscara de artista con la que se representará en el perturbador *Autorretrato como Zeuxis*. Pero, ¿sería éste uno de los motores mismos de esa fuerza vital, de ese estallido de la historia del cual hemos venido hablando? Si la representación del sujeto, del individuo, conlleva ese grado de alteridad con el Otro, y «la empatía desempeña efectivamente un considerable papel en la respuesta del artista»¹²⁶ —y, por ende, añadimos que, a su vez, también en la del espectador— ¿tendremos aquí un esbozo de esa intemporalidad del rostro, esa ausencia, que paradójicamente permanece de alguna manera en el presente? Y lo que es más importante ¿No es, en última instancia, la herramienta que permite un control, que permite superar al yo y a la vez reivindicar una mismidad? En este sentido, Heráclito nos puede proporcionar más pistas:

Uno es para mí diez mil, si es el mejor.¹²⁷

¹²⁵ Tzvetan Todorov, *¡El arte o la vida! El caso Rembrandt*, p. 53.

¹²⁶ E. H. Gombrich: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 132.

¹²⁷ Heráclito, *Fragmentos*, 98 [49].

Aunque Gombrich no utiliza el concepto de utilización de máscaras en el término en que lo realizamos nosotros¹²⁸, sí hace clara referencia a la empatía como mecanismo de conocimiento del propio artista, desde donde ejerce un control y un dominio a la hora de representar ya no exclusivamente su propio rostro, sino también el del Otro, como *esencia*, en Gombrich, de un instante determinado y que evoca unas emociones determinadas.

Probablemente, los mejores retratistas son los que tienen acceso a los dos mecanismos, de proyección y de diferenciación, y han aprendido a dominarlos por igual. Seguro que no es un accidente que Rembrandt no dejara en toda su vida de estudiar su propio rostro, con todos sus cambios y todos sus estados de ánimo. Pero esta intensa identificación con sus propios rasgos, aclaraba, no enturbiaba, su captación de la apariencia del modelo. En los retratos de Rembrandt hay una notable variedad de fisonomía, y cada retrato capta un carácter distinto.¹²⁹

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

En sus retratos, Rembrandt no pretende superar la temporalidad del ser humano al eternizar ésta una vez desligada del tiempo a través del arte. Rembrandt tiende a superar la temporalidad mediante una forma de temporalización en el que la eternidad intemporal aparece en el presente. La intención del pintor no es prolongar lo temporal y efímero del

¹²⁸ E. H. Gombrich, “La máscara y el rostro”, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, pp. 105-136.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 134.

ser humano hasta la eternidad, sino temporalizar lo eterno del mismo (que no depende de condiciones temporales), o sea, trasladarlo a un presente palpable.¹³⁰

Como hemos visto, el retrato en pintura o la sola representación del rostro aborda el problema de la identidad desde todo presupuesto teórico. Se ha introducido el carácter fisiológico de toda representación, como necesidad del individuo, como *voluntad de poder*, es decir, de expansión y de lucha, y por ende, de mutabilidad y superación del propio sujeto. El hecho de preguntarnos respecto a la identidad nos ha llevado a analizar el concepto de alteridad desde su origen mismo. O desde un origen conocido, si cabe. En este sentido, hemos rastreado el concepto de máscara hasta la Grecia arcaica.

Junto a Vernant hemos retomado la figura de Dionisos, la encarnación del Otro, ya expuesta en la filosofía y en la fórmula de Nietzsche. Pero, a su vez, han surgido Potencias ligadas a la alteridad dionisiaca. El uso de la máscara de la deidad implica la posesión de ésta en el individuo, pero a su vez, no está exento el control del individuo de la propia deidad. Dionisos y Artemis, como señala Vernant, fueron, en un principio, potencias hostiles y devastadoras, la acción que permitía controlar la violencia de lo Otro era asimilarla, darle un lugar en la propia *pólis*, en las funciones cívicas del Ática. Era un juego entre el griego y la deidad, un intercambio de afectos mutuos, en donde se aceptaba la alteridad como parte de lo Mismo. Era un pacto de leyes en los que las voluntades y fuerzas eran sometidas, unas veces para el bien de la *pólis*, y otras para el regocijo y el éxtasis de la deidad. No aceptar al dios implicaba la destrucción de la ciudad y la locura de los ciudadanos.

En el delirio y el entusiasmo, la criatura humana encarna al dios y, además, el dios, dentro del fiel, representa al hombre.¹³¹

Es decir, el dios se convierte en imagen del hombre, ofrece una representación, una apariencia humana, en ese flujo de semejanzas entre lo divino y lo humano.

¹³⁰ Michael Bockemuhl, *Rembrandt*, p. 59.

¹³¹ Jean-Pierre Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*, p. 70.

Disfrazar: el dios no aparece bajo su forma verdadera, para siempre incognoscible; adopta una máscara, propone una «imagen». Entre el hombre y su dios existe, así pues, la intercesión bienaventurada de una imagen, de una figura que, a la vez, da testimonio de la semejanza humana y contiene algo del poder absoluto de los dioses.¹³²

También la máscara nos devela el horror y el espanto, lo *tremendum*, el abismo que refleja lo Otro inefable. Parte de lo Mismo. *Abyssus abyssum invocat*. La máscara de Gorgona no es la muerte, sino el paso hacia ella. Para entrar en el reino de Hades, antes hay que desafiar la frontalidad de un rostro terrible, semejante al de Gorgona. Sus ojos reflejan el fantasma que somos, la piedra espectral en la que nos hemos convertido. Gorgo habita en el mundo hiperbóreo, lejos de los inmortales y de los mortales, pero ello implica un punto de unión. Su alteridad se multiplica, encarna al rostro de la furia bélica, a Aquiles degollando troyanos, es el rostro de la *hýbris* desmesurada, la cabeza y el rostro último que vemos como emisaria de la muerte.

Difumina al hombre, al dios y al animal. Como Dionisos, guarda la entrada en el reino de Hades. «Hades es el mismo que Dioniso, por el que enloquecen y hacen bacanales».¹³³ Pero a la vez, se convierte en emisaria de Apolo. «Nombre del arco, vida, pero su acción, muerte»,¹³⁴ como recuerda Heráclito en alusión a uno de los símbolos del dios. No es la única analogía que mantiene con los dioses-uno de Delfos. Gorgo es imagen, representación, apariencia, su acción visible es devenir, implica el accidente de lo Otro. Pertenece al reino de las apariencias, al reino de Dionisos, y a la vez, comparte con Apolo el desvarío auditivo, el Verbo, el desafío del sonido de las palabras de la Sibila, la boca abierta que revela la profundidad ciega del oráculo. Visión y grito terribles, que hacen estremecer de terror las filas enemigas.

En cierta manera, su máscara desenmascara. Podríamos decir que es la máscara última, el enigma final, la alteridad extrema y desconocida del mundo de los muertos. Lo Otro, como parte de lo Mismo.

¹³² Jean Clair, *Elogio de lo visible*, p. 182.

¹³³ Heráclito, *Fragmentos*, 50 [15].

¹³⁴ *Ibíd.*, 39 [48].

Para franquear ese umbral es necesario enfrentar la cara del terror y transformarse bajo su mirada, semejante a la de Gorgo, en eso que son los muertos: cabezas huecas, despojadas de su fuerza, de su pasión, las *nekúion amenenà kárena* de las que habla Homero.¹³⁵

La cabeza, *Karà*, en el mundo de los muertos es el ser humano completo, como señala Vernant a propósito de Homero. «Pero en la muerte, la cabeza a la que ha sido reducido, cabeza intangible y despojada de fuerza, semejante a la sombra de un hombre o a su reflejo en un espejo, está rodeada de oscuridad, hundida en las tinieblas».¹³⁶ Una «cabeza sin rostro», como indicará Jean Clair al respecto de este mismo texto de Vernant.¹³⁷

No es el rostro algo que define *lo* humano, sino lo que confiere vida al cuerpo en su totalidad. Es el testimonio de una presencia, su carácter, su rictus, ese algo indeterminado que «tiene que ver con la facies o la máscara».¹³⁸ En griego, *prósopo* significa todavía rostro, faz, aludiendo a aquello que se deja ver, como apunta Jean Clair. Y, actualmente, amplía sus acepciones en *persona*, *carácter*. Vernant apunta dos líneas de investigación al respecto, Altheim recuerda que el término latino *persona* (máscara, rol, al que aludiría Jung), derivaría del etrusco *Phersu*, «hombre enmascarado, portador de la máscara», esta línea abierta por Altheim designa que *phersu* proviene de Perséfone (*Perséphone*), es decir, la Potencia que guía al difunto hasta el Hades. No olvidemos que para dejarse ver, la deidad debe recurrir a la máscara, al disfraz.

La segunda línea de investigación señalada por Vernant apunta directamente a Hesíodo, quien en la *Teogonía* señala a las Gorgonas como descendientes de Forcis y Ceto, monstruos gigantescos y a la vez profundos abismos del mar y la tierra. Como grupo, las tres Gorgonas unen lo mortal y lo inmortal.¹³⁹ «Si la “voz de bronce” de Cerbero (*chalkeóphonos*) resuena en las moradas de Hades, las Erinias, que Esquilo compara con las Gorgonas alzan su gruñido bronco y estridente (*oigmós muganiðs oxús*); rugen (*múzo*) como ruge en los Infiernos el largo clamor de los hombres sometidos a suplicio; “elevan sus voces como

¹³⁵ Jean-Pierre Vernant, *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*, p. 64.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Jean Clair, *op. citada*, p. 186.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Recordemos que Medusa fue humana antes de ser transformada por Atenea.

perros”, dice el poeta trágico, y el término que emplea, *klaggáino*, recuerda la *klaggé* de los muertos en *La Odisea* y el grito plañidero (*eriklágtes*) de las Gorgonas y sus serpientes». ¹⁴⁰

El rostro representado, *prosopographía*, se deja ver, conserva esa analogía con la fisionomía, con esa ley de la singularidad, de la diferencia, que representa un triunfo de la vida sobre la vida y que logra que el *principium individuationis* se convierte en obra de arte, como apuntó Nietzsche. Pero a la vez, de alguna manera, se deja oír, conserva esa transmisión por medio de los sentidos. No en vano hemos incidido en que la *imago* deviene en el tiempo como un susurro a la memoria, como un eco lanzado desde el pasado, y también como grito. Del mismo modo, nos hemos interrogado respecto a ese rostro representado a modo de enigma, lanzándose como oráculo que «ya no mirará más detrás de un velo», como dice Casandra en *La Oresteia*. ¹⁴¹

El arte figurativo trata de retener la intemporalidad de la apariencia, en ese intento de «superar al tiempo», desde un eco que resuena todavía en el «conócete a ti mismo», y que deviene en necesidad fisiológica, *re*-produciendo la imagen-apariencia, evocando una analogía que posiblemente se multiplicará en número de interpretaciones; esa es la lucha contra su disolución; la del sujeto representado, que deviene en Otro justo cuando se cruza con nuestra mirada. Se convierte así en un documento de la memoria, donde la ausencia del individuo es su verdad y la permanencia como representación, en cuanto a *imago*, un susurro a la memoria, a veces un grito mismo de espanto, un nudo en la historia y la huella de un accidente. Siempre provocando una fractura con la historia misma. En este sentido, cabe añadir junto a Gianni Vattimo, la acepción de «fenómeno del pasado» desde conclusiones extraídas del propio Nietzsche:

Al igual que la religión, el arte se presenta a Nietzsche como un fenómeno del pasado: es como la juventud del hombre moderno, lleno de errores, pero de la que nos

¹⁴⁰ Jean-Pierre Vernant, *op. citada*, p. 70.

¹⁴¹ Esquilo, *La Oresteia*, [1180] p. 221.

acordamos con profunda emoción. La humanidad se encuentra cerca ya del momento en que se celebrará, con respecto al arte, sólo «fiestas de la memoria» (MA, 223).¹⁴²

A modo de epílogo

Lo que ahora somos no podemos intuirlo ni explicarlo, a pesar de nuestras inquietudes. Sólo es evidente que los dioses se hundieron en el ocaso mismo de la existencia, se metamorfosearon con los mortales, devinieron ellos mismos placer y dolor, sangre y guerra. Porque el vivo, el fantasma, el espectro que se mueve como apariencia y realidad, se hundió a su vez junto a los inmortales en ese torbellino que es el devenir. Ambos sumidos en la angustia de lo incierto, ya sólo podemos reflejarnos en imágenes representadas, sólo mientras exista la posibilidad de representación, sólo mientras tengamos una necesidad fisiológica que implique conocernos.

Es curioso, cuanto menos, que la imagen plástica, desde su carácter dado de no-presencia, desde ese mostrarse para inmediatamente hundirse en el torbellino de lo acontecido, remita directamente a eso, al pasado. «Lo que el pasado habla es siempre un oráculo: sólo como videntes del futuro, como sabedores del presente, lo interpretaréis»¹⁴³. Quizás se explica así el hecho de que en Delfos se pudieran interpretar los enigmas de Apolo; sólo como conocedores precisos del pasado y sus significantes. El presente, en palabras de Nietzsche, *es una simple línea*.

¹⁴² Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, p.121.

*La cita introducida por Vattimo podemos encontrarla en la siguiente traducción:

“*Ocaso del arte*. Así como en la vejez uno se acuerda de la juventud y celebra fiestas conmemorativas, así estará pronto la humanidad con el arte en relación de un emotivo recuerdo de los gozos de la juventud. Tal vez nunca haya sido el arte comprendido tan profunda y entrañablemente como ahora, cuando la magia de la muerte parece jugar en torno a él. [...]”

F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres, Volumen I*. Madrid, Ediciones Akal, 2001, p. 149. [*Nota del autor].

¹⁴³ F. Nietzsche, *Fragmentos Póstumos*, verano-otoño de 1873, 29 [96].

Aclaraciones sobre las notas al pie.

Las notas al pie de este documento han sido introducidas de forma general con indicaciones semejantes.

A este respecto, cabe aclarar algunas de ellas.

Las citas de los diferentes fragmentos póstumos de Friedrich Nietzsche han sido extraídas de diversas publicaciones. La elección del autor por citar estos fragmentos póstumos en párrafos numerados, obedece al orden en el que se encuentran señaladas en la totalidad de las publicaciones en diversas traducciones referentes a estos fragmentos. Es una forma estandarizada en filosofía, la cual permite encontrar un texto en el párrafo indicado, sin recurrir a una paginación que sólo se encuentra en una publicación concreta.

Hecha esta aclaración, indicaremos las consultas realizadas respecto a los fragmentos póstumos de Nietzsche.

1. Los fragmentos fechados entre 1869 y 1889 corresponden a las siguientes publicaciones consultadas:

NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos*. Madrid, Abada Editores, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos (1882-1885) Vol. III*. Madrid, Tecnos, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Madrid, Tecnos, 2006.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.

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

ARMSTRONG, Karen: *Breve historia del mito*. Barcelona, Ediciones Salamandra, 2005.

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

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

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

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

CASTELLI, Enrico: *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

CLAIR, Jean: *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999.

CLAIR, Jean: *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor, 1998.

COLLI, Giorgio: *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona, Tusquets, 2009.

DANTO, A.C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, 2002.

DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1998.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 2009.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix: *Rizoma. Introducción*. Valencia, Pre-textos, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Adaba Editores, 2009.

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

ESQUILO: *La Oresteia*. Madrid, Akal, 1998.

- FOUCAULT, Michel: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos, 2008.
- GOMBRICH, E. H.: *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2000.
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos. Vol. I y II*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- HOMERO: *Ilíada*. Madrid, Cátedra, 2001.
- JUNG, Carl Gustav: *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona, Paidós, 2010.
- KUNDERA, Milan: “El gesto brutal del pintor”, *Bacon. Retratos y Autorretratos*. Madrid, Debate, 1996.
- LÉVY-STRAUSS, Claude: *Mito y Significado*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- MANN, Thomas: *La montaña mágica*. Barcelona, Edhasa, 1999.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa: *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona, Montesinos, 2004.
- MAS, Salvador: *Historia de la filosofía antigua. Grecia y el helenismo*. Madrid, UNED Ediciones, 2003.
- MAS, Salvador: *Pensamiento romano. Una historia de la filosofía en Roma*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.
- MENKE, Christoph: *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid, A. Machado Libros, 2008.
- NANCY, Jean-Luc: *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Crepúsculo de los ídolos; o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos*. Madrid, Abada Editores, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos (1882-1885) Vol. III*. Madrid, Tecnos, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Fragmentos póstumos (1885-1889) Vol. IV*. Madrid, Tecnos, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich: *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres. Volumen I y II*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich: *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Madrid, Valdemar, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich: *La gaya ciencia*. Madrid, Editorial Edaf, 2002.

OCAÑA, Enrique: *El Dioniso moderno y la farmacia utópica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1993.

OÑATE Y ZUBÍA, Teresa: *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*. Madrid, Dykinson S.L., 2004.

PAVESE, Cesare: *Diálogos con Leucó*. Barcelona, Tusquets Editores, 2001.

PESSOA, Fernando: *Libro del desasosiego*. Barcelona, El Acanalado, 2005.

PESSOA, Fernando: *Máscaras y paradojas*. Barcelona, Edhasa, 2004.

ROSSET, Clément: *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, Abada Editores, 2008.

ROSSET, Clément: *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Barcelona, Marbot Ediciones, 2007.

SÁNCHEZ MECA, Diego: *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid, Editorial Tecnos, 2009.

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

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

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

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

VERNANT, Jean-Pierre: *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Gedisa, 2001.

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

VV.AA.: *Juan Muñoz, retrospectiva*. Londres, Tate Publishing, 2008.