

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
FILOSOFÍA.**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS.**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.



***REFLEXIONES EN TORNO A GRÜNEWALD.
DEL SUFRIMIENTO A LA COMPASIÓN: UNA
RADIOGRAFÍA DE NUESTRO TIEMPO.***

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTOR EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

ÁNGEL ALONSO SALAS.

COMITÉ TUTORAL:

TUTORA PRINCIPAL: **DRA. PAULINA RIVERO WEBER.**
COTUTORES: **DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO.**
DRA. GRETA RIVARA KAMAJI.

MÉXICO, D. F.

NOVIEMBRE, 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
FILOSOFÍA.**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOSÓFICAS.**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**



La presente Tesis fue realizada con el apoyo económico que me otorgó CONACYT del periodo comprendido de enero del 2004 a julio del 2006, con número de registro 163626.

A: Secundino Alonso Campo.

In Memoriam.

A: Vanessa Caballero de Carranza,

Marco Antonio Camacho,

José Manuel Cortés,

Maharba Annel González,

Alexandra Peralta, y,

Gloria Salas.

Mi más sincero *pranam*.

ÍNDICE.

Reflexiones en torno a Grünewald.

Del sufrimiento a la compasión: una radiografía de nuestro tiempo.

Introducción.....	06
I. Algunas consideraciones previas.....	16
II Algunas nociones schopenhauerianas.....	29
III. Grünewald y <i>El retablo de Isenheim</i>	64
IV. Picasso y la <i>Crucifixión</i>	91
V. Bacon y sus versiones sobre la <i>Crucifixión</i>	115
Conclusión.....	159
Bibliografía.....	174

Entonces los soldados sacaron fuera a Jesús para crucificarlo. Al salir, se encontraron con Simón de Cirene (padre de Alejandro y Rufo), que volvía del campo, y lo obligaron a llevar la cruz de Jesús. Llevaron a Jesús al lugar llamado Gólgota o Calvario, lo que significa «Sitio de la calavera».

Le dieron vino mezclado con mirra, pero él no lo bebió. Lo crucificaron y se repartieron sus ropas, sorteándolas entre ellos. Eran como las nueve de la mañana cuando lo crucificaron. Pusieron una inscripción con el motivo de su condenación, que decía: «El rey de los judíos.» Junto con Jesús crucificaron a dos ladrones, uno a su derecha y otro a su izquierda. Así se cumplió la Escritura, que dice: *Y fue contado entre los malhechores.*

Los que pasaban lo insultaban, moviendo la cabeza y diciendo: «Tú, que destruyes el Templo y lo levantas en tres días, sálvate a ti mismo y baja de tu cruz.» Asimismo, los jefes de los sacerdotes y los maestros de la Ley se burlaban de él y decían entre ellos: «Salvó a otros, y a sí mismo no puede salvarse. Que ese Cristo, ese rey de Israel, baje ahora de la Cruz para que lo veamos y creamos.» Y también lo insultaban los que estaban crucificados con él.

Llegado el mediodía, se oscureció todo el país hasta las tres de la tarde, y a esa hora Jesús gritó con voz fuerte: «Eloí, Eloí ¿lamá sabactani?», que quiere decir «*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*» Entonces algunos de los que estaban allí dijeron: «Está llamando a Elías». Uno de ellos corrió a mojar una esponja en vino agridulce, la puso en la punta de una caña y le ofreció de beber, diciendo: «Déjenme, a ver si viene Elías a bajarlo.» Pero Jesús, dando un fuerte grito, expiró.

En seguida la cortina que cerraba el santuario del Templo se partió en dos, de arriba abajo, y el capitán romano que estaba frente a él, al ver cómo había expirado, dijo: «Verdaderamente, este hombre era Hijo de Dios.» Unas mujeres miraban de lejos. Entre ellas, María Magdalena, María, madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé. Ellas lo seguían y lo servían cuando estaba en Galilea. Con ellas había otras más, que habían subido con Jesús a Jerusalén¹.

¹ Mc. 15, 21-41.

INTRODUCCIÓN.

Será objetivo de esta tesis reflexionar acerca de una posible forma de comprender desde la estética, el sufrimiento y la compasión, siendo el hilo conductor o la directriz, la argumentación schopenhaueriana. El sufrimiento, sin lugar a dudas, es uno de los temas más recurrentes tanto en la historia de la pintura y del arte en general, como en la historia del pensamiento. En este escrito no se analizará el sufrimiento y la compasión que una persona padece en su vida cotidiana, sino que se partirá del sufrimiento plasmado en ciertas obras de arte que han sido elegidos para comprender lo que el sufrimiento es, y en qué medida nos puede llevar a la compasión.

Realizaremos una reflexión filosófica sobre el sufrimiento y la compasión, que no agota el universo discursivo o de significación, sino que solamente aborda una de las tantas posibilidades de comprensión. ¿Cuáles son las causas del *sufrimiento* de la humanidad? ¿El sufrimiento tiene algún sentido? ¿Qué actitud puede o debe uno tomar? ¿Qué es la compasión? ¿Cuáles son sus implicaciones? Éstas son algunas de las cuestiones que han mantenido en vilo el pensamiento de muchos filósofos, y que desde mi punto de vista, siguen vigentes en las argumentaciones y tradiciones filosóficas. En el ámbito del arte, el sufrimiento vinculado a la *compasión*, encuentra diferentes formas de expresión, siendo la tragedia y la pintura algunas de las bellas artes en donde podemos percatarnos de una reiterada presencia del sufrimiento del ser humano en la historia del arte. En el ámbito filosófico, los escritos de Arthur Schopenhauer abarcan dicha temática en repetidas ocasiones, apoyándose tanto en tradiciones filosóficas helénicas, como en la tradición de

Oriente y en las obras artísticas de su época. A partir de la reflexión en torno a este tema, Schopenhauer comprende la existencia humana y elabora una concepción de la vida y de la voluntad del mundo.

Se hablará aquí del sufrimiento y del dolor. No se hará referencia a una simple aflicción espiritual o corporal, ni tampoco a un sentimiento o una sensación efímera que surge por alguna causa, accidente o situación, sino a una forma de *ser en el mundo*. Dicho con otras palabras, el sujeto, a partir de la reflexión o atención en sí mismo, se percata que lo caracteriza un estado de ánimo, una forma de ser en el mundo o un estado afectivo. Estos estados han quedado inmortalizados en ciertas obras de arte, razón por la que acudiremos a la plasmación estética del dolor y del sufrimiento, con la finalidad de realizar una reflexión filosófica de las mismas y confrontarlos con nuestra vida en particular. Es decir, mi propuesta es la siguiente: es posible que ante la contemplación del sufrimiento del Otro¹ o a través de una obra de arte, se desprenda en contadas ocasiones una actitud ética: la compasión.

En este orden de ideas, pretendo mostrar una radiografía o diagnóstico de nuestro tiempo, compartiendo una reflexión acerca de lo que puede suceder en el tránsito del sufrimiento a la compasión, como una de las posibles vías de acceder a una argumentación ética y estética de nuestra época. Finalmente, se reivindicará el papel de la ética como fruto de una reflexión ante una obra de arte o contemplación estética, es decir, toda estética lleva

¹ Asumo la expresión “Otro”, haciendo referencia a cualquier persona o sujeto, en el sentido propuesto por Emmanuel Levinás cuando hace referencia a la “alteridad”.

implícitamente una ética, que yo denominaré *est-ética*. Haciendo caso omiso de las etimologías e intentando con ello realizar una propuesta en la cual, desde el arte se pueda tener acceso a una actitud ética. Para ello retomaré algunas reflexiones de Chantal Maillard, que me servirán para fundamentar las ideas de la est-ética.

Como veremos más adelante, Schopenhauer considera que el arte es el medio en el que las Ideas adquieren la objetivación y patentización de la voluntad. Tomando este argumento como base, veremos un caso paradigmático de sufrimiento y compasión en la historia de la humanidad: *La Crucifixión de Cristo*. Es importante destacar que no nos centraremos en una interpretación unívoca de cierta religión, ni en una descripción específica de una obra de arte, ni en un análisis dogmático de la persona representada. Lo que haré será tomar algunos elementos de cada uno de los caminos trazados, para posteriormente confrontarlos con la argumentación schopenhaueriana, y proponer una posible forma de comprender el sufrimiento y la compasión. Se tomará al *crucificado* como un arquetipo simbólico del sufrimiento y de la redención del ser humano, mismo que se constituye en el símbolo, patrón o molde del más excelso misterio del sufrimiento, sacrificio y expiación de un ser humano.

Para lograr dicho propósito, se acudirá a la obra de Mathias Grünewald, el Panel central de *El Retablo de Isenheim*, como la directriz de la presente investigación, tratando de acercarnos a la comprensión de los motivos por los que este lienzo ha sido un referente en la historia del arte. Sobra decir que este lienzo siempre ha impactado y cautivado a todo espectador. Veremos la manera en que dicha imagen ha impactado e influenciado a dos

pintores de suma importancia: Pablo Ruiz Picasso y Francis Bacon. Dicha obra los marcó de una manera definitiva y profunda, por lo que decidieron plasmar dicha vivencia y recreación del acontecimiento en sus propias versiones sobre el Retablo de Colmar. De esta forma, surgió la *Crucifixión según Grünewald*, por Picasso, y, *Three studies for Figures at the Base of Crucifixion* y *Three Studies for a Crucifixion* de Bacon, que serán analizadas filosóficamente desde la argumentación schopenhaueriana, respaldándonos en los criterios de la interpretación estética que ofrecen Giles Deleuze y Erwin Panofsky en sus escritos, que nos permitirán comprender tanto el objeto artístico de los lienzos, así como también, la decodificación de una de las posibles manifestaciones u objetivaciones de la voluntad.

¿Cuáles fueron los criterios de elección de estas pinturas, qué implicaciones tiene esta posible identificación de Cristo con el ser humano, dando como resultado la “Crucifixión de la humanidad”? Obras como el *Cristo crucificado* de Velázquez, el *Tríptico con Cristo crucificado* de Van Der Weyden, la *Crucifixión* de Massaccio, la *Crucifixión o Corpus Hiperubus* de Dalí, poseen un gran estilo y un valor estético sumamente importante. Sin embargo, considero que no plasman el sufrimiento y el dolor de una manera tan fuerte, expresiva, cruda, profunda y precisa como lo logran expresar los lienzos de Grünewald, Picasso y Bacon. Dicha selección de pinturas no obedece meramente a gustos personales, sino que también existe una interrelación y conexión entre los pintores y temáticas, mismas que coinciden con las pretensiones de este escrito. Existe un hilo conductor entre estos tres pintores, en los que la significación de la “vida” y la “muerte” están implicadas con la noción del sufrimiento humano y en especial con la finitud. En los tres autores, y en específico, en las obras en cuestión, podemos encontrar también la

relación entre sufrimiento y compasión. En ese sentido, acudimos a la reflexión de la Crucifixión de Cristo, no únicamente desde el ámbito religioso, sino como un arquetipo artístico del sufrimiento y compasión de la humanidad, en donde la figura representada posibilita la percepción de un sufrimiento y una compasión particular propia al mismo espectador.

Para lograr esta conjunción entre tradiciones religiosas, pictóricas y filosóficas, se seguirán dos caminos distintos. Por una parte, se hará mención de la vida y obra de algunos artistas (Picasso y Grünewald), así como de su contexto histórico y cultural, apoyándonos así, en aspectos biográficos, que estarían implícitos en la obra misma. Por otra parte, en el caso de Francis Bacon, no nos remitiremos a detalles biográficos, ya que Michel Peppiatt, sostiene que el hecho de que Bacon se negara a establecer un vínculo “entre su vida (en el más amplio sentido psicológico) y su pintura fue el temor a que tales conexiones pudieran, a la larga, restarles fuerza a sus cuadros”². Y si uno observa la entrevista realizada a dicho pintor, se manifiesta una rotunda negativa a hablar de su vida privada y rechaza todo tipo de explicación de alguno de sus lienzos desde alguna anécdota o vivencia personal³.

A continuación veremos la relación existente entre estos tres pintores. Grünewald es heredero de la tradición de la Edad Media y basándose en los pasajes bíblicos de la Pasión de Jesucristo, realiza el *Retablo de Isenheim*. La influencia que tuvo esta obra en Picasso es tan significativa que produjo dos obras: *Crucifixión* (1930) y *La crucifixión (según Grünewald)*, fechada el 19 de septiembre de 1932. Finalmente, Francis Bacon reconoció la

² Michel Peppiatt, *Francis Bacon*, Traducción de Cristina Salmerón, Barcelona: Ed. Gedisa, 1999, p. 126.

³ Cf. *Francis Bacon*. Película Formato VHS. Producido y dirigido por David Hinton, narrado por John Normington. México: CONACULTA, R. M. Arts, 1985.

importancia de Grünewald y Picasso como fuente de inspiración para la serie de trípticos que realizó sobre esta temática religiosa. En estos tres autores podemos encontrar una relación especial y significativa, la cual será analizada desde las argumentaciones schopenhauerianas. Aunque se hable de un mismo acontecimiento, en este caso, la crucifixión de Cristo, nos referiremos a diversas representaciones del mismo acontecimiento en diferentes contextos, lo que nos llevará a cuestionar la noción de “historia” que utiliza Schopenhauer, es decir, hablamos del mismo actor en diferentes escenarios. Inicialmente, la obra del filósofo alemán, no privilegia ni considera a la historia como un factor de reflexión ante un cuadro. Sin embargo, en los *Complementos a El Mundo como Voluntad y Representación* y en los *Parerga y Paralipomena*, encontramos una ligera valoración de lo histórico, aunque no lo desarrolla ampliamente. Aquí se mostraran algunos argumentos a favor y en contra de la historia, que aparecen en los escritos de Schopenhauer. De esta manera, veremos el papel del contexto histórico, las situaciones y acontecimientos particulares y sociales en que se encuentra el pintor y una sociedad determinada, ante la expresión de un mismo motivo –en este caso, la Crucifixión-. Intentaremos sostener el siguiente argumento: en la plasmación de una idea o de un motivo, cada una de las variaciones posteriores del tema, denotan el *contexto histórico* en el que surgió dicha obra, así como decodifican la Voluntad o muestran diferentes aspectos de una misma Idea. De esta manera, a partir de las consideraciones de Schopenhauer referentes al cuerpo, voluntad y representación, será posible vincular la historia a la contemplación y reflexión est-ética de una obra en particular.

Además, al ser uno de los objetivos de este escrito, la reflexión acerca de la Crucifixión como un *arquetipo simbólico y artístico*, nos percataremos que el sufrimiento

no se reduce solamente a una nota característica de nuestro tiempo, sino que posibilita la reflexión ética por medio de la compasión⁴. Suponemos que Schopenhauer posiblemente estaría de acuerdo en que, ante la contemplación de cualquiera de las crucifixiones analizadas en esta investigación, existe la posibilidad de “vivir en carne propia” el sufrimiento. ¿Cómo es posible esto? Schopenhauer respondería que el espectador no sustituye ni se encuentra en la piel de Cristo, razón por la que únicamente a través del *conocimiento* que tiene de la persona representada es posible que el sujeto se identifique con Cristo y sea partícipe en este caso del sufrimiento de la *humanidad*. Dicho *pathos* no lo llevará a buscar redimir con su vida los pecados de la sociedad o querer bajar a Cristo de la cruz, sino que en caso de que adquiera una *vivencia*, ésta le llevará a una toma de conciencia de su existencia, en la cual no vea al Otro como alguien ajeno o diferente, sino como su semejante, y quizá sea posible que el sujeto asuma una actitud ética: la compasión.

Finalmente, antes de comenzar con la investigación, es importante precisar que para efectos de esta tesis, tomaremos en cuenta un consejo del mismo Schopenhauer: “los conceptos constituyen desde luego, el material de la filosofía, más no su fuente: ésta no es otra que la intuición, esto es, la experiencia, el mundo empíricamente hallado. El filósofo

⁴ Es importante advertir al lector desde un inicio, que al referirnos a la compasión, hacemos referencia a la argumentación de Schopenhauer (que veremos más adelante), que *grosso modo*, serían aquellos casos excepcionales y enigmáticos en el que un individuo es capaz de renunciar a lo más importante de su vida: su existencia, la vida misma, con la finalidad de minimizar el sufrimiento del Otro. Como se dice coloquialmente, “cargar con su cruz”, ofreciéndose a sí mismo en sacrificio voluntario para y por el Otro, por lo que nos desligamos de cualquier interpretación ajena a la del autor del *Mundo como voluntad y representación*. La referencia del término compasión es la que se deriva del griego *pathos*, entendido como piedad, en tanto que posibilita una auténtica empatía, una participación en el dolor ajeno del Otro, del prójimo, que ante una emoción ajena suscitada en la mayoría de las ocasiones por dolores o sufrimientos, lleva al sujeto a compartir una serie de actitudes como la piedad, misericordia y benevolencia, entre otros.

debe familiarizarse con los conceptos, pero no trabajar *desde ellos*”⁵, razón por la que el lector no encontrará un desarrollo minucioso ni exhaustivo de las nociones, sino la manera en que éstos son plasmados en las obras de arte y en las vivencias. De igual manera, procuramos que la argumentación schopenhaueriana en la que nos basaremos sea su misma obra, aunque existan algunas referencias a críticos y especialistas de ciertas temáticas. No nos centraremos ni haremos una disertación exhaustiva de los comentaristas, especialistas y estudios detallados y específicos sobre las temáticas aquí expuestas, pues nos alcanzaríamos el objetivo de este escrito. Reconocemos el valor e importancia de sus textos, pero para fines de este escrito, solamente retomaremos algunos de sus puntos y se dará una interpretación particular de ciertas nociones schopenhauerianas para contar con elementos para la reflexión de los lienzos anteriormente mencionados. Tomaremos a los especialistas como puntos de referencia o de apoyo para dar una reflexión y opinión propia sobre ciertas cuestiones. Si nos detenemos a realizar la genealogía, localización e hilvanación de cada término en la obra completa de Schopenhauer, nunca podríamos abordar la pretensión de este escrito, razón por la que nos centraremos en la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* y los *Complementos*, utilizando la edición de Pilar López de Santa María, aunque hagamos referencia a otros escritos y traducciones alternativas de las obras del filósofo alemán.

Para llevar a cabo la presente investigación, se tomaron algunos cursos, así como también se presentaron y publicaron algunos borradores y versiones preliminares de

⁵ Arthur Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Sentencias y aforismos (antología)*. Selección, estudio introductorio, versión castellana y notas de Roberto R. Aramayo. Valencia: Pre-textos, 1996. *Libros de notas*, § 205, p. 203.

algunas secciones de la presente investigación, entre las que destacan los artículos: "La crucifixión de Grünewald: una plasmación estética del sufrimiento y la compasión", se encuentra en *Actas del XII Congreso Nacional de Filosofía*. AFRA. Universidad Nacional del Comahue, Argentina, 2003. CD-ROM (Editoras: Fabiana Eranzun y M. Mudrovic. ISBN 987-1154-14-3 Año 2005); "Una visión estética del sufrimiento en los Cristos de Andrés Serrano". Revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid; "Pautas para una posible lectura de la ética desde la estética", en *Cuadernos del Sur*, Universidad Nacional de Salta, Argentina. (en prensa). Se presentaron las ponencias "El papel de los impulsos en la obra de Schiller", en la I Semana de Filosofía, UAM-I, efectuado del 27 de septiembre de 2001; "El lenguaje de los gritos en la obra de Francis Bacon", en el VIII Congreso Internacional Bariloche de Filosofía. Centro Atómico. Bariloche, Argentina, efectuado del 20 al 22 de septiembre de 2006, y "Una interpretación hegeliana del retablo de Grünewald", en el III Simposio Internacional de Filosofía. Universidad Autónoma de Baja California Sur, efectuado del 28 al 31 de octubre de 2008. Y, finalmente, se acreditó el curso de *Aplicaciones prácticas de la Educación Artística: Cómo interpretar una imagen*. Universidad Complutense de Madrid. Julio 2003.

Con base a lo anterior, en el primer capítulo, se desarrollarán algunas consideraciones previas, que permitieron elaborar la presente investigación. En el segundo capítulo, se mencionarán algunas nociones de la argumentación de Schopenhauer, tales como voluntad, representación, cuerpo, sufrimiento, compasión y arte. En el tercer capítulo se abordará el análisis del *Retablo* de Grünewald y se desarrollará la noción de crucifixión. En el cuarto capítulo, se procederá a la reflexión sobre el lienzo de Picasso y a una

reformulación la noción de historia en Schopenhauer. En el quinto capítulo, se abordará el tema del sufrimiento y la compasión en la argumentación schopenhaueriana y el análisis de los lienzos de Bacon. Finalmente, se verá en la conclusión, una serie de desafíos a la misma investigación y otras aplicaciones que tendría este ejercicio en un campo como la fotografía, acudiendo a la obra de Andrés Serrano.

I. ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS.

*

Consideramos que la reflexión de las obras de arte aquí propuestas, puede ser aplicada en cualquier contexto histórico-social en el que nos encontremos, pese a que éstas pertenezcan a otra época. ¿Cómo es posible esto? Suponemos que en una contemplación estética, el sujeto que se enfrenta a la obra le otorga un sentido a la misma desde su contexto, lo cual le permite enriquecer la significación del objeto en cuestión, estableciendo un diálogo entre el espectador y la obra. Uno de los frutos que surgirán de ese diálogo será una mayor comprensión del objeto en cuestión que posibilita una experiencia estética que contempla a la humanidad. Cabe destacar que existen ocasiones en las que dicho diálogo o contemplación marca al sujeto, lo impacta y lo lleva a la reflexión sobre ciertos principios, aspectos de su vida, o bien, le brinda una serie de herramientas con las que puede cuestionar, enriquecer o consolar su existencia.

Esta investigación surge de una serie de reflexiones que *El retablo de Isenheim*, de Mathias Grünewald, produjo en el autor de la presente investigación. Éstas me llevaron a proponer una forma alternativa de concebir a la estética desde la ética. Es importante destacar que a pesar de que muchos autores contemporáneos como Gadamer o Danto podrían enriquecer la reflexión aquí mostrada, nosotros hemos querido circunscribir nuestras reflexiones en torno a la estética schopenhaueriana. La comprensión y la

contribución de las manifestaciones artísticas contemporáneas abren diferentes modos de contemplación y vivencia estética. El hecho de remitir a un planteamiento “moderno” y no “posmoderno”, tiene como finalidad, volver al análisis de ciertas nociones y categorías estéticas, para proponer una nueva alternativa, la cual tendrá sus raíces en las teorías estéticas de Friedrich Schiller y Arthur Schopenhauer. Con base en lo anterior, podrán reformularse algunos principios y argumentaciones de historiadores del arte y de la hermenéutica simbólica, y con ello, crear una forma alternativa de dar sentido a la existencia mediante la estética y la ética propuesta. Dicha propuesta no será unívoca ni cerrada, sino que sugiere el diálogo y la apertura hacia posiciones anteriores como la platónica y posteriores como la gadameriana.

En este orden de ideas, es necesario comprender la existencia o la inexistencia de las categorías morales de nuestra época y buscar nuevos valores, contextualizar o actualizar las argumentaciones éticas en nuestra sociedad, sin perder de vista las producciones artísticas de nuestro tiempo, para reflexionar los temas imprescindibles de la ética, a saber, la libertad, la responsabilidad y la autonomía, entre otros. En la sociedad actual, ante el predominio de los *mass-media* y el consumismo, el espectador se ha convertido en un sujeto que solamente responde a los estímulos publicitarios. De esta manera, el espectador conforma su identidad al sentirse identificado con un grupo social. Los medios masivos de comunicación manejan las emociones del espectador e incluso son capaces de llevarle a lo que aparentemente podría ser la compasión. Sin embargo, las emociones suscitadas por los *mass media*, a través de la manipulación, no pueden ser comparadas con las emociones que suscita la contemplación de una obra de arte, ya que la contemplación estética, a diferencia

de los medios masivos de comunicación no suscita un desahogo emocional y pasajero, sino que posibilita una apertura del mundo hacia la compasión.

*

Chantal Maillard propone el término “razón estética” como una alternativa a la comprensión y significación de la estética, en tanto que retoma las *actitudes y vivencias* que la obra de arte produce al espectador y la manera en que éste, accede al contenido y sentido de la obra de arte. En cambio, Diego Lizarazo sostiene que la comprensión de una obra de arte se da desde el ámbito de la hermenéutica, en tanto que se accede a la comprensión del Otro y lo otro (la significación de las imágenes, el contexto histórico desde el que vemos a la obra de arte y el análisis del creador del producto artístico). Retomaremos algunos aspectos de ambas propuestas, para posteriormente desarrollar la noción de est-ética.

Maillard afirma que la razón estética es una actitud que permite comunicar a nivel sensible todos los elementos que intervienen en lo que hemos llamado “realidad”, y a partir del análisis o reconstrucción que el sujeto haga de aquello que contempla o vive, a través de la razón estética, ya sea de manera pasiva o activa, el espectador va a crear de manera paulatina una autoconstrucción de sí mismo. De esta forma, la propuesta de la razón estética, se deslinda de la concepción que tuvo el término “Estética” en el Siglo XVIII, pues

entender lo estético en términos de belleza es restringir su uso al ámbito marcado por una de las categorías de sensibilidad, una categoría que, como cualquier otra, ha tenido históricamente su desarrollo, su auge y su ocaso. Al margen de este sentido restringido, lo estético designa, por un lado, la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad y, por otro, la activación de

la capacidad lúdica para la empresa constructora: la experiencia sensible de ser representada, ha de formar «mundo», ha de historiarse”¹.

La razón estética no puede reducirse a la rememoración y recolección de referencias para entender una obra de arte. Maillard considera que desde la razón estética se pueden entender diferentes medios de expresión, ya sea artística, literaria, comercial o religiosa. De manera similar, Lizarazo sostiene que el espectador ante una obra de arte realiza un proceso de interpretación con la simple mirada, ya que “ver no es una cuestión pasiva, es una *actividad*. Si nuestra visión se funda en principios biológicos y naturales, nuestra *mirada es siempre histórica* [...] La mirada se construye históricamente y las formas de ver son *prácticas sociales*”², es decir, toda interpretación de una producción humana se realiza mediante la mirada y construcción de significación de lo que el sujeto percibe.

Lizarazo sostiene que en el ámbito de la estética, en el momento en que un sujeto contempla una obra de arte u objeto, tendrá “una visión de la experiencia artística que integra dos mediaciones cruciales: el reconocimiento de la vinculación entre intérprete (o fruidor) y obra plástica, y el reconocimiento de la correlación entre estructuras estéticas y estructuras sociales”³, mismas que adquirirán fuerza y contenido en la medida en que se dé una vivencia o experiencia estética, es decir, la obra de arte tiene un mensaje y un contenido, “nos dice algo” que permite comprender nuestra existencia o personalidad.

¹ Chantal Maillard. *La razón estética*. Barcelona: Laertes Ediciones, 1998, p. 12.

² Diego Lizarazo Arias. *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI Editores, 2004, p. 55. Es importante destacar que el autor sostiene que el sujeto ante una obra de arte tiene tres tipos de mediaciones, a saber, la *sígnica* (reconocimiento de la experiencia lingüística en la experiencia humana), la *simbólica* (apreciación y comprensión de los símbolos, íconos, imágenes y metáforas construidas a nivel personal y colectivo en una sociedad determinada) y *textual* (interpretación de la escritura y producción literaria), mismas que varían dependiendo del contexto espacio-temporal en el que se encuentre el sujeto, así como la situación en la que se lleve a cabo la contemplación o interpretación de algún producto.

³ *Ibid.*, p. 67.

Finalmente, retomamos al igual que Lizarazo, el planteamiento de Mukarovsky de considerar a la obra como un signo que “apela a su *intencionalidad* [... la cual] no remite a los contenidos psicológicos que definen la creatividad individual, sino a una *estrategia del fruidor*. El intérprete asume una posición peculiar ante la obra: *la interpreta como un signo*, le otorga un *valor intencional* que consiste en comprenderla como un *objeto que comunica*”⁴.

Mi propuesta de la est-ética retoma de Maillard el señalamiento sobre la íntima relación entre la obra de arte y las actitudes de un individuo, es por esta razón que proponemos la noción de est-ética. Como dijimos anteriormente, no haremos una justificación filológica o apegada a la genealogía del término est-ética. ¿Cómo surgió dicha palabra? Simplemente se agregó un guión a la palabra “Estética”, para enfatizar en la referencia a los términos *aisthesis* y *ethos*. Dicha justificación de la aparición y uso del término, funge como *leit motiv* de este trabajo: desde el ámbito de la *aisthesis* es factible ingresar de una manera privilegiada al ámbito del *ethos*. A su vez, retomamos de Lizarazo el planteamiento de que “nuestra relación con las imágenes es múltiple y flexible: buscar en ellas información es también degustarlas estéticamente, y esto, probablemente, involucra su valoración ética”⁵. Para efectos de este escrito, la “degustación estética” implica de manera inevitable la “valoración ética”, en tanto que existe un compromiso con la comprensión de la obra de arte y con la actitud ética ante la vida, es decir, no es posible quedarse en el mero

⁴ Citado en *Ibid.*, p. 76, nota a pie de página número 25. Para Mukarovsky comprender de esta manera a la obra de arte nos permite evitar un psicologismo (ya que la obra de arte no se agota en la interpretación subjetiva del producto artístico ni en la biografía del creador), un formalismo (en tanto que la vivencia y comprensión de la obra de arte se da a través de ciertos valores o situaciones extra-estéticos) o en un sociologismo (la obra de arte no se reduce a la interpretación del contexto histórico).

⁵ *Ibid.*, p. 242.

disfrute y contemplación pasiva de la obra de arte, sino que las auténticas contemplaciones estéticas suponen el desprendimiento de un compromiso ético del sujeto consigo mismo y con la sociedad, más allá de que “la cuestión ética de la imagen no remite solamente a las imágenes documentales, muchas imágenes se encuentran al margen del problema de la veracidad o la constatación, y sin embargo tienen implicaciones éticas”⁶.

Dicho con otras palabras, el término est-ética, significa que *la estética contiene a la ética*, y por ello, a partir de las producciones artísticas contemporáneas, es posible y necesario derivar una ética. Abordar los productos artísticos y culturales de nuestro tiempo puede ofrecer una vitalidad a la educación, en la medida en que potencializamos la parte creadora y crítica del ser humano, a partir del carácter lúdico y pedagógico de la obra de arte. Consideramos que la obra del Arthur Schopenhauer nos posibilita la comprensión y reflexión de dicho ejercicio filosófico. Al respecto, Crescenciano Grave en *Verdad y belleza* afirma que “la estética de Schopenhauer es una consideración filosófica tanto sobre la naturaleza como sobre la contemplación y la creación de la obra de arte. El núcleo de su reflexión sobre lo bello es la idea. La presencia más o menos adecuada de ésta en el individuo lo lleva a sintetizar y expresar en mayor o menor medida el ser de la especie a la que pertenece”⁷, que para efectos de la presente investigación, la contemplación estética desde las producciones artísticas contemporáneas permiten la comprensión del sufrimiento en el objeto en cuestión de la vida misma, posibilitando la vivencia y accesos a la compasión.

⁶ *Ibid.*, p. 249.

⁷ Crescenciano Grave. *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México: FFyL/ IIF/ DGEP/ UNAM, p. 178.

Finalmente, la obra de arte sobre la que se centra nuestra atención, *El Retablo de Isenheim*, es una obra religiosa que por sí misma, sería una prueba de un planteamiento estético, en tanto que es una obra estética tiene una ética plasmada. Dicho con las palabras de Johan Huizinga, “el valor ético del pensamiento simbólico es inseparable de su valor plástico”⁸, por lo que podríamos decir que un nuevo parámetro de lo estético sería la estética, aquello que ante la contemplación posibilita en el individuo o sugiere una actitud ética.

*

Friedrich Schiller en su obra *Cartas sobre la educación estética del hombre*⁹, considera que en la educación que recibe cualquier ser humano deberá prevalecer, en primer término, la estética y posteriormente el contenido moral, motivo por el que la sociedad deberá de educar en el arte a sus ciudadanos.

⁸ Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*. Versión de José Gaos, traducción del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 274.

⁹ La elección de Schiller consiste en mostrar características lúdicas de la Estética y cómo éstas repercuten en la ética. Sería de sumo interés establecer una conexión con Otto Weininger, que en *Sexo y carácter*, una vez abordado el tema de la genialidad, afirma que en la creación artística existen tres posibilidades: el artista, el filósofo o el hacedor de religiones. O bien, con Sören Kierkegaard, el cual propone en sus obras tres estadios: el estético, el ético y el religioso. En ambos autores, la estética es el inicio del recorrido (genialidad o estadio) y la base que da cabida a la ética, ejemplos que a mi juicio reforzarían la est-ética y que ambos apuntan al ámbito de lo sagrado (curiosamente estos tres caminos son retomados por Arthur Schopenhauer). Cf. O. Weininger, *Sexo y carácter*. traducción del alemán de Felipe Jiménez de Asúa, prólogo de Carlos Castilla del Pino, Barcelona: Ediciones Península, 1985 y S. Kierkegaard, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*. Traducción de J. Armada. Prólogo de J. A. Míguez. Madrid: Aguilar, 1973; *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Edición y traducción de Rafael Larrañeta. Madrid: Trotta, 1997; *Las obras del amor: meditaciones cristianas en forma de discursos*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2006.

Cuando Schiller se refiere al arte y a la belleza, está consciente de que dichas temáticas constituyen el núcleo de una formación integral del ser humano, a saber, la educación familiar, académica, social y personal, pues solamente acudiendo a este ámbito de la formación escolar (artística), el ser humano podrá alcanzar la felicidad y comprenderá la importancia de la moralidad en la naturaleza humana.

A partir de la educación en el arte es como el ser humano podrá potencializar sus aptitudes, buscando los elementos para conocerse a sí mismo y desde la creación artística encontrar un sentido y una explicación a la sociedad a la que pertenece y de la que es heredero de tradiciones, costumbres y formas de vida. Schiller considera que “la necesidad más apremiante de la época es, pues, la educación de la sensibilidad, y no sólo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia”¹⁰.

Para Schiller la creencia referente a la ciencia como el modelo de conocimiento y de comportamiento humano, así como la apuesta por la razón no es completamente válida, pues a costa de la represión, descalificación y el supuesto control (dominio) de la Naturaleza o de la sensibilidad se ha privilegiado a la razón. Para nuestro autor, es necesaria una armonía entre la ciencia y las pasiones, entre el aspecto formal y la sensibilidad del ser humano, siendo el arte el medio por el cual será posible llegar a dicho equilibrio. Dicho con otras palabras, no es posible reducir el arte a la mera racionalidad, pues aunque utilice ciertas técnicas o el hecho de que una obra de arte surja bajo parámetros

¹⁰ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*. 1ª reimpresión de la 1ª edición. Edición bilingüe alemán-español. Traducción y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Barcelona: Anthropos, 1999. Octava carta, p. 171.

de la razón teórica imperante del momento, parte de una experiencia personal y sensible, de la necesidad de expresar a los demás una sensación o sentimiento por lo que se valdrá del arte para canalizar dicho impulso¹¹. Si queremos apreciar y comprender una obra de arte, es necesario acceder tanto a los conceptos o significaciones de la creación artística, como a descifrar y a tratar de empatizar con los motivos o sentimientos que llevaron a producir dicho objeto, es decir, ¿qué hay más allá de esta representación o forma, qué llevó al artista a plasmar dichas imágenes, qué me quiere decir el autor, qué sentimientos expresa y cuál es mi reacción ante dicha apreciación? Para Schiller, es indispensable concebir al ser humano como un sujeto formal y sensible, que tiene dos potenciales: la actividad y la pasividad.

El espectador o el creador de una obra de arte se comportan alternadamente de una manera pasiva y activa ante la Naturaleza o ante un objeto. En el momento en que una persona está contemplando algo (estado pasivo) inicia una construcción o concatenación de ideas y sentimientos (llámese motivación para expresar algo a través del arte; traer a la mente algunas experiencias y confrontarlos con el objeto contemplado, o cualquier otra cosa que le produzca un asombro y lo lleve a la reflexión de lo observado) manifestará el carácter activo del ser humano (en tanto que creador, como un receptor de sensaciones que lo llevan a una vivencia y a la búsqueda de la significación de la misma). Empero, el arte y la contemplación artística son dinámicas, en el sentido en que tanto los artistas como los espectadores se confrontan y parten de conceptos o teorías formales para la creación o contemplación del objeto, respectivamente, y a su vez cuentan con la expresión de los

¹¹ Es importante destacar una coincidencia con el pensamiento de Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, en ciertas nociones, preocupaciones y argumentaciones, misma que sería interesante desarrollar en otro momento, ya que las nociones de los instintos apolíneos o dionisiacos son muy parecidos a los instintos propuestos por Schiller.

sentimientos o sensibilidad ante un arte-facto o ante la Naturaleza que se devela en el proceso de la creación o que pareciera que les hable, que por el hecho de llamarles la atención están en la búsqueda de la significación del mismo.

La creación artística al poseer una forma, da una expresión teórica y conceptual a los instintos y pulsiones, que dieron origen a dicho objeto artístico. Schiller retoma la noción del impulso de juego para establecer un camino por el cual es posible reconciliar el impulso sensible y formal. Dichos impulsos están en el interior del ser humano y se encuentran en constante conflicto, el primero de estos impulsos, al que Schiller denomina “*sensible*, resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material”¹². El ser humano se encuentra con sus pasiones y pulsiones, con la Naturaleza en su conjunto, y da lugar a los casos particulares. Es el terreno de lo empírico, de lo particular y lo sensible que tantas críticas ha recibido en la historia de la filosofía. En cambio, el segundo de estos impulsos, que Schiller denominó “*impulso formal*, resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado”¹³.

Para evitar un enfrentamiento entre estos dos impulsos, el Estado (Ilustrado, en la época de Schiller), y en especial, la cultura tendrán la responsabilidad de vigilar a estos dos impulsos y asegurar el campo de acción -límites- de los mismos. Y ¿cuál es el objeto de

¹² Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Duodécima carta, p. 201.

¹³ *Ibid.*, p. 205.

cada uno de estos impulsos? Schiller afirma que, “el objeto del impulso sensible, expresado con un concepto general, se denomina *vida* en su más amplio sentido; un concepto que significa todo ser material y toda presencia sensible inmediata. El objeto del impulso formal, expresado en un concepto general, se denomina *Forma*”¹⁴.

De esta manera, en la argumentación de Schiller, y posteriormente en Schopenhauer, Vida y Forma serán una constante en las acciones y actitudes del ser humano, siendo la facultad del juego, la que permitirá al artista establecer un equilibrio entre ambos impulsos, que a su vez refleja la interioridad de la humanidad y se constituye en el motor de la obra de arte. Al ser el instinto de juego el vehículo por el cual se puede resolver el dilema entre el estado formal y el natural, será la educación del hombre la que tendrá la tarea de moldear y promover dichos impulsos. Por medio del impulso de juego el hombre se libera física y moralmente de toda presión o arbitrariedad de alguno de los dos impulsos. A través del juego, el ser humano exterioriza sus sentimientos, pasiones, instintos, pensamientos, razones, etc. Y al participar en una actividad que no exige la prioridad de alguno de los impulsos sino la armonía o cooperación mutua de dichos impulsos, el ser humano llega a ser libre, ha logrado expresar su interioridad por medio de la obra de arte o en la cultura estética.

La apuesta de Schiller es por la renovación de la educación. Una educación estética permitirá que el juego sea el medio por el cual se acceda al restablecimiento de la armonía entre los impulsos formales y sensibles. La sociedad al establecer una lucha antagónica entre lo sensible y lo racional, le ha dado preferencia a lo formal. El único medio para

¹⁴ *Ibid.*, Decimoquinta carta, p. 231.

lograr la reconciliación entre ambos impulsos es el "juego", pues solamente a través de esta actividad será posible la liberación del ser humano, es decir, el ser humano es libre en la medida en que no se encuentre atado por algún sentimiento ni por alguna ley. Esta libertad no deberá ser ideal ni interna, pues es necesario que se exteriorice, que sea real, siendo el juego el medio por el cual se olvidan las preocupaciones y las represiones o normas establecidas. El juego está basado en la imaginación, por lo que será necesaria la promoción de una cultura estética y de una universalización de la misma, en la que se reconcilien los sentidos con la razón, lo que nos permite encontrar en la fantasía o en la imaginación la unidad entre razón y sentimientos por medio del juego. De esta forma, si “la libertad nace cuando el hombre está *completamente formado*, cuando sus *dos* impulsos fundamentales se han desarrollado ya”¹⁵, entonces la ética es simultánea o posterior a la estética, por lo que deberá de reivindicarse y destacar la educación estética del hombre, la anteriormente mencionada est-ética. Y al referirnos a la noción de juego como una forma viva tendremos que apelar al genio o a la imaginación¹⁶.

¹⁵ *Ibid.*, Vigésima carta, p. 281.

¹⁶ Curiosamente este punto será retomado por Ludwig Wittgenstein, el cual pese a que no escribió nada sobre estética –los apuntes que tenemos de este tema son anotaciones de sus alumnos–, podemos afirmar que ante la obra de arte y por ende, ante la ética, las explicaciones salen sobrando y lo único que hacen es enrarecer la aplicación de dicho término en el lenguaje cotidiano, por lo que lo más sensato es, o bien solamente mostrar la obra de arte, para que cada espectador encuentre por sí mismo un sentido y una significación, o bien, el silencio. Ambas posibilidades son fruto de la contemplación estética que supone la comprensión de juegos de lenguaje y formas de vida tanto en el contexto de la elaboración de las obras de arte como en el del espectador. De esta manera, cada espectador que se encuentra ante una obra de arte deberá confrontar lo que está contemplando con su vida misma, para distinguir los usos del lenguaje y ver la manera en que cada uno de ellos apelan a su interior y de alguna manera otorgan cierto sentido al mundo. Dicho ejercicio supone una reflexión que probablemente desde la interiorización y el silencio desencadenarán un proceso reflexivo de carácter individual, que no desembocarán en un relativismo ni alguna especie de nihilismo, sino en una comprensión profunda de la significación de la vida del espectador. Cf. Jacques Bouveresse, *Wittgenstein y la estética*. Traducción, introducción y notas de José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco. Valencia: Universitat de Valencia, 1993, y Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Introducción de Isidoro Reguera. Barcelona: Ediciones Paidós, I.C.E., U.A.B., 1992. Vigoskii por su parte, considera que la actividad creadora de la imaginación se encuentra en relación directa con la experiencia acumulada por el hombre, porque ésta es la que brindará elementos y herramientas a la fantasía. Motivo por el cual, es necesario fomentar en las escuelas, el que los alumnos vean, oigan y experimenten el mayor número de productos artísticos y que los confronten con su historial de vida, con sus

aspiraciones y con los conocimientos, para que paulatinamente se desarrolle la imaginación. Ésta adquirirá una función de suma importancia en la conducta y en el desarrollo humano, ya que permite ampliar la experiencia del hombre, que, al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir ideas basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no estará encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que podrá alejarse mucho de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias históricas o sociales, ajenas o de las que solo tiene conocimiento por los libros. El impulso de juego estará ligado a la imaginación, siendo este último, el manantial de significación que permitirá que el sujeto, el crítico, el espectador o el artista interpreten una obra de arte o sea el catalizador que le permitirá hacer una producción artística. Es importante destacar que la imaginación influye en los sentimientos y viceversa, motivo por el que ante la contemplación de una obra de arte es posible encontrar una explicación ética que le dé sentido no sólo a la obra de arte, sino al sujeto que es interpelado y cuestionado por la obra artística. Cf. L. S. Vigoskii, *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*. 5ª ed., Madrid: Ediciones Akal, 2000.

II. ALGUNAS NOCIONES SCHOPENHAUERIANAS.

En este capítulo, desarrollaremos las nociones de representación, voluntad, cuerpo y arte que Arthur Schopenhauer desarrolla a lo largo de sus obras. Dicho análisis y comprensión sobre éstas nociones schopenhauerianas nos permitirán acceder a una mayor comprensión de los lienzos de Grünewald, Picasso y Bacon.

*

“El mundo es mi representación” es la proposición con la que Schopenhauer inicia el primer volumen de su obra capital, *El mundo como voluntad y representación*, misma que desarrollará y explicará con detalle a lo largo de sus obras. Pero, ¿qué podemos entender por éste término? Dicha noción hace referencia a las diversas maneras en que un sujeto puede aprehender un objeto, es decir, una posibilidad de evocar en nuestra mente algún acontecimiento, recuerdo o proyectar un posible suceso. Cuando un sujeto hace mención de algún suceso, está realizando una “representación” de algún acontecimiento, objeto o idea. Esto se debe a que el mundo que rodea al sujeto “no existe más que como representación, es decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo”¹. Pongamos un ejemplo, cuando alguien va al teatro a ver la obra de *Hamlet*, el sujeto se podrá percatar de una “puesta en escena” o una re-presentación de un texto de William Shakespeare. Dicha función tiene la pretensión de otorgar al espectador una obra clásica o un mensaje, pero de una manera nueva, distinta, con ciertas variaciones y contextualizaciones, pero siempre

¹ Arthur Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación I*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta S.A., 2004. Libro I, § 1, p. 51.

tratando de apegarse al escrito “original”. Es decir, no se presenta de manera literal y genuina la obra de Shakespeare, sino que se hace una adaptación, se muestra una escenografía diferente, a partir de la elección de ciertos fragmentos y de retomar ciertos acontecimientos para llevar al teatro una versión de *Hamlet*, es decir una representación. Podemos hacer una analogía entre lo que en el teatro es una representación con lo que sucede en el ámbito epistémico.

Schopenhauer considera que nuestros sentidos perciben datos, recopilan información. Únicamente, “cuando el entendimiento pasa del efecto a la causa aparece el mundo como intuición extendida en el espacio, cambiante en la forma y permanente en la materia a lo largo del tiempo. Pues él une espacio y tiempo en la representación *materia*, es decir, actividad”². Sin embargo, una representación implica un acto intencional o subjetivo de un sujeto. Es por este motivo que Schopenhauer al afirmar que el mundo es “mi representación”, está haciendo referencia a una verdad a la que únicamente puede acceder el ser humano por la conciencia reflexiva abstracta que éste posee. El mundo que rodea al sujeto, solamente existe como una representación, pues el individuo al relacionarse con un objeto, la naturaleza u otro ente, estará percibiendo aquello que le rodea, es decir, los representa.

² *Ibid.*, Libro I, § 4, p. 60. Considero que Schopenhauer retomó esta noción no solo de Kant, en la *Crítica de la razón pura*, obra que comprendía y conocía con profundidad, sino que también se podría rastrear la influencia que en él tuvieron las *Upanishads*, en tanto que una de las interpretaciones de este texto, es referente a la noción de *ātman* y *púrusa* (persona), que es “la que ve cuando el ojo se dirige al espacio. El ojo es para ver. El *ātman* es aquel que es consciente de que va a oler. El olfato es para oler. El *ātman* es aquel que es consciente de que va a hablar. El habla es para hablar. El *ātman* es aquel que es consciente de que va a oír. El oído es para oír”. Cf. *La sabiduría del bosque. Antología de las principales Upanishads*. Edición y traducción de Félix G. Ilárraz y Óscar Pujol. Madrid: Ed. Trotta, S.A., 2003, p. 48. El *ātman* es “el correlato «humano» del Absoluto, el *ātman* (literalmente “si mismo”), es decir, el principio inmortal que, en el ser humano, está llamado a liberarse del cuerpo, de todo cuerpo, para alcanzar finalmente la perfecta identidad con el Brahman. Este *ātman* es humano en el sentido de que sólo en un cuerpo humano le es posible lograr la liberación”. Madeleine Biardeau. *El hinduismo. Antropología de una civilización*. Traducción del francés de Vicente Merlo. Barcelona: Ed. Kairós, 2005, pp. 28-29.

Para Schopenhauer este mundo que existe para el conocimiento, se convierte en objeto en referencia a un sujeto, o la intuición de alguien, es decir, una representación. En ocasiones, el sujeto se percata de que el mundo que le rodea no le es ajeno ni externo a él, sino que forma parte de él, como perteneciente a sí mismo. Cuando esto sucede, aquello que lo constituye como parte del mundo, es una representación, que existe única y exclusivamente para el sujeto que hace tal percepción (*un* mundo percibido, no *el* mundo de hecho existente)³. De esta manera, se destaca o resalta una relación entre el sujeto y el objeto (sujeto que percibe un objeto, pero que a su vez, él mismo es un objeto para Otro o para sí mismo, y a su vez, la reflexión sobre un objeto que es lo percibido) que difícilmente podrán separarse, pues el ser humano, a diferencia de los demás seres vivos, posee la capacidad de representarse a sí mismo y de percibir lo que le rodea por medio de la representación. Dicho con las palabras del filósofo de Danzing, “todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe sólo para el sujeto. El mundo es representación”⁴.

Sin embargo, Schopenhauer se percata de la existencia de dos diferentes tipos de representación, a saber, lo intuitivo y lo abstracto. Por una parte, las representaciones se obtienen inmediatamente a través de nuestros sentidos, las cuales abarcan “todo el mundo visible, o el conjunto de la experiencia, junto con sus condiciones de posibilidad”⁵, y por otra parte, las representaciones abstractas, en las que interviene el entendimiento, y que a su

³ De acuerdo a las *Upanishads*, el sujeto es quien se percata que en su percepción del mundo, tiene un lazo común con todo lo que le rodea, lo que posibilita la trascendencia de la dualidad sujeto-objeto para convertirse en ese ser-real-no-dual, el Bráhmán. Cf. *La sabiduría del bosque*, p. 22 ss. A su vez, el término Brahmán puede hacer referencia a una fórmula ritual, el nombre de un sacerdote del sacrificio o al Veda.

⁴ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro I, § 1, p. 51.

⁵ *Ibid.*, Libro I, § 3, p. 54.

vez, están constituidas “por *una* sola clase de representaciones, los conceptos: estos son patrimonio exclusivo del hombre, que se distingue de todos los animales por esa capacidad para ellos que desde siempre se ha denominado *razón*”⁶. A este respecto, Diego Sánchez Meca en *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*, sostiene que cuando Schopenhauer afirma que el mundo es nuestra representación, se hace referencia al “sistema de los fenómenos rigurosamente ligados entre sí y articulados por el principio de razón”⁷.

Schopenhauer en la *Crítica de la filosofía kantiana* reconoce que Kant parte del conocimiento mediato reflexivo y él, del conocimiento inmediato intuitivo. De esta manera, la filosofía para Kant es una ciencia que parte de los conceptos, mientras que para Schopenhauer es una ciencia de conceptos, “elaborada a partir del conocimiento intuitivo – la única fuente de toda evidencia- y captada y fijada en conceptos generales”⁸. En el momento en que un sujeto aprehende a un objeto, ya sea intuitiva o conceptualmente, está adquiriendo información nueva sobre el objeto percibido por su entendimiento, y va aprehendiendo su forma. La representación del mundo es llevada a cabo por un sujeto cognoscente, el cual otorga una serie de contenidos, y por ende, una existencia. De esta manera, todos los objetos del conocimiento tendrán una realidad subsistente en tanto que están condicionados por alguna de las siguientes tres posibilidades: el espacio, el tiempo y

⁶ *Ibidem*. Es curioso que en el periodo del Romanticismo, la mayoría de los filósofos coincidieran en este punto, recordemos, lo que vimos en la primera sección con la argumentación de Schiller, referente a los impulsos sensibles y formales, y lo que posteriormente desarrollará Nietzsche con la noción de lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”.

⁷ Arthur Schopenhauer. *El dolor del mundo y el consuelo de la religión (Paralipomena 134-182)*. Estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca. Madrid: Alderabán Ediciones, S.L., 1998, p. 21.

⁸ Arthur Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El mundo como voluntad y representación*. Traducción del alemán, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Trotta, 2000, p. 62.

la causalidad. Dicho con otras palabras, si en este momento realizo una representación de una estrella –mental o gráficamente-, ésta se realiza en un espacio, en un tiempo y tiene una causa o razón suficiente⁹ que justifica dicha representación. Como afirma Rüdiger Safranski, en *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, la representación (en este caso, de la estrella) “expresa el hecho de que en todo lo que puede llegar a nuestra representación tenemos que preguntar por razones, por la conexión que une a unas representaciones con otras”¹⁰. Es importante destacar que para Schopenhauer, la inteligencia

se presenta entonces como *el medio de los motivos*, esto es, de la causalidad sobre seres cognoscentes, y por lo tanto, como lo que recibe la alteración de fuera a la que ha de seguir la de dentro, como mediadora entre ambas. Sobre esta sutil línea oscila *el mundo como representación*, es decir, todo este mundo corporal extendido en espacio y tiempo, que no puede existir, *como tal*, en otra parte más que en un cerebro, del mismo modo que no existen los sueños, como tales, en el tiempo que duran, en el cerebro¹¹.

La representación existe por el entendimiento, desde el entendimiento y para el entendimiento, lo cual apunta a la noción de voluntad, ya que “en el hombre es donde primero se separan netamente el motivo y la acción, la representación y la voluntad. Mas

⁹ El principio de razón suficiente tiene una cuádruple formulación referente a la manera en que el sujeto representa al mundo, y consiste en: a) Devenir, que rige las relaciones entre las cosas, b) Conocer, que establece juicios y relaciones entre los conceptos, c) Ser, que no es otra cosa que las categorías *a priori* de espacio y tiempo, y, d) Actuar, los motivos que me llevaron a tener dicha representación. Cf. Arthur Schopenhauer, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. 1ª reimpresión de la 1ª edición. Traducción y prólogo de Leopoldo-Eulogio Palacios, Madrid: Ed. Gredos, 1998. Una excelente explicación de estos temas se encuentra en Ana Isabel Rábade. *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la modernidad*. Madrid: Ed. Trotta, 1995, pp. 106 ss.

¹⁰ Rüdiger Safranski. *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. 1ª reimp., de 1ª ed. Versión de José Planells Puchades. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 218.

¹¹ Arthur Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*. Traducción de Miguel de Unamuno. Prólogo y notas de Santiago González Noriega. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 122. Por su parte, Crescenciano Grave en *Verdad y belleza*, sostiene que “la representación artística, en su tarea definitoria, no aspira ni a explicar los objetos ni a conceptualizar el fondo del ser, sino que consigue representar intuitivamente los grados adecuados de su objetivación: las ideas”. C. Grave, *op. cit.*, p. 178.

esto no suprime la servidumbre del intelecto bajo la voluntad”¹². Detrás de toda esta argumentación se encuentra un idealismo muy particular, el cual,

no es, por el contrario, el empírico, sino el trascendental. Este deja intacta la realidad *empírica* del mundo, pero mantiene que todo *objeto*, o sea, la empíricamente real en general, está doblemente condicionado por el *sujeto*: primero, *materialmente* o como *objeto* en general, ya que una existencia objetiva sólo es pensable frente a un sujeto y como representación suya; en segundo lugar, *formalmente*, ya que el modo y manera de la existencia del objeto, es decir, de hacerse representación (espacio, tiempo, causalidad), parte del sujeto y está predeterminado en él¹³.

Recordemos que, Schopenhauer explica que las cosas existen fuera de nosotros, en el espacio, pero el sujeto, al percibirlos mediante una intuición inmediata, es quien les brinda un contenido mental, una representación. En este orden de ideas,

la materia y el intelecto son correlatos inseparables, existen solamente el uno para el otro, por lo tanto de forma relativa: la materia es la representación del intelecto; el intelecto es aquello en cuya sola representación existe la materia. Ambos unidos constituyen *el mundo como representación*, el cual es precisamente el *fenómeno de Kant*, por lo tanto algo secundario. Lo primario es lo que se manifiesta, la *cosa en sí misma*, y como tal llegaremos después a conocer la *voluntad*. Esta no es en sí ni representante ni representada, sino completamente distinta de su forma fenoménica¹⁴.

Con todo lo anteriormente dicho, podemos afirmar que la representación manifiesta cierta imagen que el sujeto tiene del mundo o de sí mismo, que es fruto de una pluralidad de percepciones que tienen su causa o razón suficiente en el espacio y en el tiempo, es decir, las Ideas, como representaciones mentales de un objeto. Sin embargo, esta noción de representación nos remite al término de “idea”. La idea (Ιδέα, visión y *videre*, ver) no es solamente la visión que un sujeto tienen de algo, sino el aspecto, la figura o representación

¹² A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 127.

¹³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Introducción, traducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Trotta S.A., 2003, Libro I, § 1, p. 36. Recordemos que Schopenhauer decía que *Las Upanishads* eran el máximo idealismo existente hasta su época.

¹⁴ *Ibid.*, § 1, p. 45.

mental que alguien hace de un objeto en particular. Schopenhauer retoma esta noción de Platón, el cual utiliza este término para designar el *eidos*, la forma de una realidad o la imagen eterna e inmutable de algún objeto o acontecimiento. Las “ideas platónicas” son percibidas de manera inteligible como modelos de las cosas en un esquema de perfección (entre el mundo de las ideas y el suprasensible), como una unidad que aparece en la multiplicidad. Pongamos un ejemplo, si yo quisiera definir *el* amor, tendría varias respuestas que hacen referencia a un mismo concepto: el amor a la patria, pareja, padres, animales, amistades, etc., pero cada una de las opciones no define en su totalidad lo que es *el* amor, sino que, hacen referencia a alguna de sus características de la definición. *El* amor, reuniría cada una de las características de la multiplicidad de opciones, sería *la* idea, que debe ser inmutable, eterna y perfecta. De esta manera, la Idea sería el concepto u objeto real (en este caso mental), y, las sombras o características de la cosa serían las representaciones de la Idea. Es importante destacar que por Idea no nos referimos a una concepción particular y unívoca de algo, ya que las ideas se encuentran fuera del tiempo y de las cosas, pero nunca encontramos lo que son en sí mismas.

Dicho conocimiento de las Ideas¹⁵ (que serán retomadas más adelante se relacionan con el arte), constituye el mayor conocimiento que puede alcanzar el hombre y se manifiesta a su vez, como fruto de la intuición, lo cual nos permite comprender que “la

¹⁵ Las cuales son concebidas en el esquema platónico del mundo de las Ideas en contraste con el mundo suprasensible, en el que dicho *grosso modo*, en el primero puedo referirme o acceder a lo que es *la* justicia, y en el segundo las diversas manifestaciones (representaciones) de lo justo. Además Schopenhauer afirma que la misma verdad que expresa el mito de la caverna, está “de nuevo expresada de una forma totalmente distinta, constituye también una doctrina principal de los Vedas y Puranas, la doctrina de Maja, con la que no se entiende sino lo que Kant denominó el fenómeno por oposición a la cosa en sí: pues la obra de Maja se delata justamente en la forma de este mundo sensible en el que estamos: un hechizo provocado, una apariencia inestable, irreal en sí misma y comparable a la ilusión óptica y el sueño; un velo que envuelve la conciencia humana, un algo de lo que es igualmente falso que verdadero decir que es como que no es”. A. Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*, pp. 29-30.

fuente de la verdadera sabiduría no se halla en el saber abstracto sino en la correcta y profunda captación intuitiva del mundo”¹⁶.

Sería importante preguntarnos, cuál sería la relación entre la representación y la estética. Coincidimos con la afirmación de Millaird, referente a que cualquier sentimiento puede convertirse en estético cuando es representado, no de manera teatral, sino de tal manera “que el sujeto esté en actitud de recepción especular y esto supone que no esté directamente implicado en la situación que provoca la experiencia sentimental en cuestión”¹⁷. De esta manera, la autora considera que probablemente Schopenhauer estuviera en lo cierto cuando pensaba que la idea platónica era propiamente “el ser-objeto-para-un-sujeto, aquello que, formalizando la *cosa en sí*, permitiría la reflexión, antes de la aparición del objeto como cosa particular”¹⁸.

Schopenhauer, al referirse a la representación¹⁹, nos habla del mundo tal y como es dado. Sin embargo, el mundo como representación “oscila en la débil línea que media entre las causas externas (motivos) y el efecto provocado (acto volitivo) en los seres conocentes (animales), siendo donde empieza la clara distinción entre ellos”²⁰, lo cual nos lleva a la voluntad.

¹⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro I, § 7, pp. 110-111

¹⁷ C. Millaird, *Op. Cit.*, p. 127.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

¹⁹ En ocasiones, referida como Maya, por el carácter ilusorio de nuestros deseos, pasiones, conocimientos, sentimientos, etc., y que según las tradiciones Védicas, las *Upanishads*, surgen para salir de la aldea y mediante el abandono de las ataduras sociales para vivir entregado a la meditación, pues no hemos intuido el ser-en-sí-no-dual, ya que vivimos en el plano de la realidad no verdadera debido a los reflejos relacionales del mundo empírico. Cf. *La sabiduría del bosque*, p. 23.

²⁰ A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 125.

*

Por el término “voluntad”, Schopenhauer se refiere al fondo último de la realidad, que nos permite comprender las fuerzas elementales que se manifiestan en el mundo bajo la ley de la causalidad. El mundo objetivo denominado como el mundo como representación, no es el único, sino que es uno de los aspectos, el aspecto exterior del mundo que posee a su vez, otro aspecto, “totalmente distinto constituido por su esencia íntima, su núcleo, la cosa en sí [...] denominándola voluntad en conformidad con la más inmediata de sus objetivaciones”²¹.

Pero, ¿a qué se refiere con el término voluntad? Schopenhauer parte del siguiente supuesto: el sujeto es el ser volente, ya que posee el querer²². El ser humano siempre quiere, y dicho querer es inagotable. Únicamente dejaremos de querer cuando estemos muertos (por eso el cuerpo del difunto, la mayoría de las veces, refleja tranquilidad, ha dejado de querer y por ende de sufrir). El querer nunca se satisface, cuando un sujeto quiere algo y no lo tiene, sufre. En caso de que ya lo tenga, seguramente querrá algo más o que lo recientemente adquirido no se escape, y seguirá sufriendo. En el transcurso del querer o de la satisfacción del mismo, existe en mayor o menor grado un sufrimiento. Todo querer, por

²¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Libro I, § 7, p. 79.

²² Grave, en *Verdad y belleza* realiza una observación que a mi juicio es de suma importancia, “lo que la voluntad es, es sin por qué: su ser no puede ser determinado por la razón humana (*Vernunft*). Es decir, el hecho de que en el hombre la voluntad se haga consciente de sí no implica que la racionalidad sea una característica constitutiva de ella”, C. Grave, *Op. cit.*, p. 165. Es decir, no es posible explicar racionalmente aquello que es la voluntad, pues ésta no es aprehensible mediante los conceptos, nociones y categorías racionales, pues no se reduce a esto, sino que solo a través de la vivencia est-ética, de la comprensión del ser mismo en la contemplación estética, el sujeto podrá romper con su principio de individuación y sumergirse en la voluntad, en la aprehensión y comprensión de la vida. Por su parte, Schopenhauer hace una analogía del ser humano con los relojes. Nuestro interior está compuesto de dos relojes distintos: el de la voluntad (que marca una “satisfacción” o “no-satisfacción”) y el del conocimiento (que le presenta a la voluntad el tema de la satisfacción y no-satisfacción). Cf. A. Schopenhauer, *Manuscritos Berlineses. Diarios de viaje*. § 7, p. 69.

mínimo que éste sea, supone un sufrimiento. El sufrimiento, como veremos más adelante, es inherente al hombre, debido a que éste siempre quiere. Dicho querer, es la voluntad, la esencia del mundo, un impulso incesante e infinito de la volición humana, pues el hombre nunca deja de querer.

Podemos comprender la voluntad desde diferentes perspectivas. La primera de ellas, la orgánica, es cuando el sujeto (o cualquier ser vivo) responde de manera inconsciente a los estímulos. La segunda es guiada por un motivo. Schopenhauer considera que la voluntad es lo primario, “el *prius* del organismo, aquello por lo que éste se condiciona. Puesto que la voluntad es aquella esencia en sí, que se manifiesta primeramente en la representación (mera función cerebral ésta), cual un cuerpo orgánico, resulta que tan sólo en la representación se le da a cada uno el cuerpo como algo extenso, articulado, orgánico, no fuera ni inmediatamente en la propia conciencia”²³. Al percibir dicha forma del objeto, encontramos de manera implícita la voluntad de la misma. Es importante resaltar que Schopenhauer establece en primer lugar a la voluntad, como la *cosa en sí* kantiana, “completamente originaria; en segundo lugar su mera sensibilización u objetivación, el cuerpo; y en tercer término el conocimiento, como mera función de una parte del cuerpo”²⁴. A este respecto, Safranski afirma que la voluntad es “la fuente de la vida y el sustrato en el

²³ A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 62. La Voluntad de la Naturaleza sería la que según Fanny Blanck-Cerejido, nos hace comprender “el hecho de que una mosca viva dos semanas y un árbol de sequoia 2000 años, es decir, 50 000 veces más, indica que si hay organismos que sólo viven un año, es por razones de estrategia evolutiva y no porque la vida carezca de recursos para prolongarles su estancia en este planeta”. Marcelino Cerejido. *La muerte y sus ventajas*, 1ª reimp. de 3ª ed. México: SEP, CONACYT, FCE. (Colección *La ciencia para todos*, número 156), 2005, p. 42

²⁴ A. Schopenhauer, *Sobre la voluntad en la naturaleza*, p. 63. En algunas ocasiones Schopenhauer identifica la voluntad con Brahma, la energía fundamental de la naturaleza que posibilita la vida humana, según las tradiciones védicas.

que anida toda desventura: la muerte, la corrupción de lo existente y el fondo de la lucha universal”²⁵.

Siendo consecuentes con Schopenhauer, quien confrontaba y apoyaba su argumentación con los avances científicos, cabe preguntarse la vigencia de la noción de “voluntad” en nuestros días. Manuel Cereijido en *La muerte y sus ventajas*, hace referencia a la voluntad desde el ámbito de la genética, ya que existen ciertos genes “que tienen como función matar a la célula. Así de simple: hay genes que han pasado a llamarse *genes de la muerte* [...] que intervienen en la muerte celular programada, cuya función específica es indicarle a la célula cómo construir las armas necesarias para suicidarse”²⁶. Dichas células transmiten una voluntad específica: el ciclo de vida y muerte. En este caso, la muerte celular programada es benéfica y común a todos los organismos; es la que permite la regeneración de tejidos y órganos (pensemos en el cambio de piel, curación de heridas, muda de dientes de leche, o cuando los ajolotes se convierten en renacuajos, y éstos a su vez en ranas, perdiendo la cola de manera paulatina). Este proceso celular, nos lleva a dos tipos de clasificación de la muerte: la *necrosis*, que es el resultado de alguna circunstancia fortuita o accidente, como una quemadura, la obstrucción de una arteria, etc., y la que es de interés para la presente investigación, la *apoptosis*, que

es una muerte celular programada, es decir, no ocurre accidental ni patológicamente, sino en cumplimiento de un plan normal y previsible, que ocurre en un momento preciso de la existencia de los organismos [...] La apoptosis no es, pues, un desordenado descalabro celular, sino que, por el contrario, se trata de un cuidadoso

²⁵ R. Safranski, *op. cit.*, p.12.

²⁶ Manuel Cereijido. *La muerte y sus ventajas*, p. 18.

desensamblado de estructuras, trozado de enzimas, liberación de sustancias, con lo cual la célula se va autoeliminando²⁷.

¿Podríamos pensar que la apoptosis es una voluntad primaria inherente a cualquier ser vivo? Sí, ya que responde a las leyes y ciclos básicos de la naturaleza: nacer, crecer, multiplicarse y morir. En cada uno de dichos procesos existe cierto grado de voluntad. En este caso, “como aquello por lo que sufre y de lo que se quiere liberar, y luego *reconoce* que la voluntad es la «cosa en sí», esa realidad universal que yace por debajo de todos los fenómenos”²⁸. Esta voluntad puede ir acompañada del conocimiento, pero no le es esencial. La voluntad es “un impulso y un movimiento primario y vital que puede tomar consciencia de sí mismo en el caso límite: *sólo entonces* asume la consciencia de un fin, de un propósito, de un objetivo”²⁹. Con todo lo anteriormente dicho, podremos afirmar que “la «cosa en sí» somos nosotros mismos en nuestra corporalidad, vivenciada por dentro. La «cosa en sí» es la voluntad que vive, incluso antes de entenderse a sí misma. El mundo es el universo de la voluntad y la propia voluntad es, a su vez, el corazón palpitante de ese universo. En definitiva somos lo mismo que la totalidad”³⁰. Debemos entender dicha totalidad como *la* voluntad.

Schopenhauer afirma en *El mundo como voluntad y representación* que, el sujeto de conocimiento que “se manifiesta como individuo le es dada la palabra del enigma: y esa

²⁷ Fanny Blanck-Cereijido. *La vida, el tiempo y la muerte*, 2ª reimp. de la 3ª ed. México: SEP, CONACYT, FCE. (Colección *La ciencia para todos*, número 52), 2004, pp. 114-116. Dicho suicidio celular es un proceso normal que elimina células innecesarias, o que se activa para resolver una contingencia. Cf. Manuel Cereijido, *La muerte y sus ventajas*, pp. 34-35.

²⁸ R. Safranski, *op. cit.*, p. 277

²⁹ *Ibid.*, p. 285

³⁰ *Ibid.*, p. 31. Podemos establecer una conexión con las *Upanishads*, en el momento en que el brahmán se ejercita para liberarse de sus ataduras y con la finalidad de acceder al diálogo con las divinidades, alejarse de sus sufrimientos y encontrar la paz y el regocijo.

palabra reza *voluntad*. Esto, y solo esto, le ofrece la clave de su propio fenómeno, le revela el significado, le muestra el mecanismo interno de su ser, de su obrar, de sus movimientos”³¹. La voluntad le permite comprender la existencia del individuo, el origen y motivos de sus impulsos, las consecuencias y responsabilidades que suponen ciertos actos volitivos, así como también, la posibilidad de situarse como un integrante participativo del mundo. Como veremos más adelante, “la voluntad es el conocimiento *a priori* del cuerpo, y el cuerpo el conocimiento *a posteriori* de la voluntad”³², en el que es posible comprender la identidad del cuerpo y la voluntad a partir de “todo movimiento violento y desmesurado de la voluntad, es decir, todo afecto, sacude inmediatamente el cuerpo y su mecanismo interno, y perturba el curso de sus funciones vitales”³³.

Cuando Schopenhauer afirma que la voluntad es la cosa en sí, se refiere a que “toda representación, todo objeto, es fenómeno, visibilidad, *objetividad*. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual y también de la totalidad: se manifiesta en toda fuerza natural que actúa ciegamente, como también en el obrar reflexivo del hombre; pues la gran diferencia entre ambos solo afecta al grado de la manifestación y no a la esencia de lo que se manifiesta”³⁴. El propio Schopenhauer reitera que

esa *cosa en sí* (quisiéramos mantener la expresión kantiana como fórmula consolidada) que en cuanto tal no es nunca objeto precisamente porque todo objeto es ya su mero fenómeno y no ella misma, para que pudiera ser pensada objetivamente tenía que tomar el nombre y un concepto de un objeto de algo que de alguna forma estuviera objetivamente dado, y por lo tanto de uno de sus fenómenos: mas ese fenómeno que sirviera de punto de partida de la comprensión no podía ser

³¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro II, § 18, p. 152

³² *Ibidem*.

³³ *Ibid.*, p. 153.

³⁴ *Ibid.*, § 21, pp. 162-163.

sino el más perfecto de todos, es decir, el más claro, el más desarrollado e iluminado inmediatamente por el conocimiento: y tal es precisamente la *voluntad* del hombre³⁵.

Al respecto, Crescenciano Grave afirma que “para Schopenhauer el ser humano es esencialmente lo mismo que el resto de la naturaleza; su diferencia radica en el mayor grado de conciencia que se presenta en él como objetivación específica de la esencia de aquélla. De este modo, el fenómeno hombre, en su voluntad, *es lo mismo* que todas las demás objetivaciones de la esencia única; sin embargo, su diferencia respecto al resto de la naturaleza estriba en que en él su voluntad se hace consciente”³⁶.

Este es el motivo que hace a Schopenhauer enorgullecerse de haber dado el nombre a la cosa en sí kantiana: la voluntad. Dicha noción es la única que no tiene su origen en la mera representación intuitiva, sino que procede del interior, nace de “la conciencia más inmediata de cada cual, donde uno conoce su propio individuo en su esencia, inmediatamente, sin forma alguna, ni siquiera la de sujeto y objeto, y a la vez es él mismo, ya que aquí el cognoscente y lo conocido coinciden”³⁷.

El hecho de que el sujeto cuente con ciertos motivos que le permitan tener una representación, supone la existencia de un querer, de una voluntad. Sin embargo, “el

³⁵ *Ibid.*, § 22, p. 163.

³⁶ C. Grave. *Verdad y belleza*, pp. 133-134.

³⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro II, § 22, p. 164. Schopenhauer reconoce el mérito de Kant al distinguir tres cosas: “1) la representación; 2) el objeto de la representación; 3) la cosa en sí. La primera es asunto de la sensibilidad que concibe en ella, junto con la sensación, también las formas puras de la intuición: el espacio y el tiempo. El segundo es asunto del entendimiento, que lo *piensa* añadiéndole sus doce categorías. La tercera se encuentra más allá de todo lo cognoscible”. A. Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*, p. 53. Esta última, es a la que Schopenhauer hace referencia con el término voluntad. Radindranath Tagore cuando se pregunta dónde está Dios, afirma que “no encontraremos al Señor en ninguna parte mientras busquemos fuera de nosotros mismos. Ningún sabio tendrá jamás acceso al núcleo último de un simple grano de arena, allí donde, secretamente, reside el Omnipresente”. R. Tagore, *La morada de la paz. Una guía poética y espiritual*. Traducción del francés por Rosa Alapont. Barcelona: Ediciones Oniro S.A., 1999, p. 185.

individuo, la persona, no es la voluntad como cosa en sí sino un *fenómeno* de la voluntad determinado ya como tal e introducido en la forma del fenómeno: el principio de razón”³⁸. La voluntad, al ser voluntad de algo expresa un querer, una voluntad de vivir, de conservación del ser. Ésta designará todo lo que constituye al ser en sí mismo, su esencia, el cual a su vez refleja el ser en sí de todas las cosas del mundo y el núcleo único de todos los fenómenos, en donde el conocimiento (racional e intuitivo), nace “de la voluntad y pertenece a la esencia del grado superior de su objetivación, en calidad de mera μηχανή, de medio para la conservación del individuo y la especie, como cualquier órgano del cuerpo”³⁹. Dicha voluntad será la representación en conjunto, la totalidad del mundo intuitivo, que según Schopenhauer no es otra cosa que el dolor, la miseria, el sufrimiento del mundo y del hombre⁴⁰.

Posteriormente, Schopenhauer afirma que la voluntad considerada en sí misma carece de conocimiento y no es más que “un afán ciego e incontenible tal y como lo vemos manifestarse en la naturaleza inorgánica y vegetal con sus leyes, así como en la parte vegetativa de nuestra propia vida”⁴¹. Las ideas no son la voluntad, sino el modo en que la voluntad se hace cognoscible, como un conocimiento que permite la liberación, es decir, la supresión de la voluntad. Dicho con otras palabras,

puesto que la voluntad es la cosa en sí, el contenido interno, lo esencial del mundo, pero la vida, el mundo visible o el fenómeno es el simple espejo de la voluntad, este

³⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro II, § 23, p. 166

³⁹ *Ibid.*, § 27, p. 207.

⁴⁰ Curiosamente, el filósofo que es considerado como el pesimista por excelencia, es quien brinda máximas o consejos para evitar el sufrimiento lo más que se pueda. Esta noción de minimización del dolor que se encuentra expuesta tan magistralmente en *El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida*. 3ª edición. Traducción y apéndices de Angela Ackermann Pilári. Texto establecido, prefacio y notas de Franco Volpi. Edición bilingüe alemán-español. Barcelona: Editorial Herder, S.A., 2000.

⁴¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro IV, § 54, p. 331

acompañará a la voluntad tan inseparablemente como al cuerpo su sombra: y donde haya voluntad habrá también vida y mundo. Así pues, la voluntad de vivir tiene asegurada la vida y mientras estemos llenos de voluntad de vivir no podemos estar preocupados por nuestra existencia, ni siquiera ante la visión de la muerte⁴².

Es importante resaltar tres aspectos de la voluntad. El primero de ellos se refiere a que

la voluntad, en cuanto cosa en sí, constituye la esencia íntima, verdadera e indestructible del hombre: pero en sí misma es inconsciente, ya que la conciencia está condicionada por el intelecto y este es un mero accidente de nuestra esencia; pues es una función del cerebro que, junto con los nervios y la médula espinal conectados a él, constituye un simple fruto, un producto y hasta un parásito del resto del organismo, en la medida en que no interviene en su engranaje interno sino que solo sirve al fin de la autoconservación regulando sus relaciones con el mundo exterior⁴³.

Como segundo punto, la voluntad es “lo primario y sustancial en todos los seres animales y [...] el *intelecto*, en cambio, es algo secundario, añadido, es incluso un mero instrumento al servicio de aquella”⁴⁴. Finalmente, como tercer punto, “la voluntad está presente completa y en su totalidad hasta en el más diminuto insecto: este quiere lo que quiere, tan decidida y completamente como el hombre. La diferencia radica únicamente en *lo que* quiere, es decir, en los motivos; pero éstos son cosa del intelecto”⁴⁵. La voluntad es lo eterno e indestructible en el hombre, es lo que forma en él el principio de vida, que según las *Upanishads*, no es otra cosa que el *ātmán*⁴⁶. Pero, antes de concluir este apartado, es necesario detenernos en la llamada voluntad de vivir.

Pilar López de Santa María sostiene que la voluntad de vivir es la naturaleza orgánica y es un fenómeno de la materia inerte, que “pone claramente de manifiesto cuál es

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro II, § 19, p. 239.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 243

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 244-245

⁴⁶ Cf. *La sabiduría del bosque*, 5.6, p. 82; 3.3, p. 121; 3.7.16, p. 245; 3.9.26, p. 254; 4.3.7 – 4.3.9, pp. 262-263, y, 4.4.5, pp. 268-269.

el fin último de la voluntad: la vida, en concreto, la vida de la especie a través de la generación y destrucción de los individuos”⁴⁷. Schopenhauer reitera que cuando se refiere a la voluntad de vivir, no se trata de ninguna categoría racional o de alguna palabra ambigua, sino que hace referencia al interior del sujeto. De esta manera, el querer humano refleja o manifiesta la voluntad de vivir, el conjunto de reacciones y respuestas a los estímulos o necesidades básicas del ser humano, a nuestros deseos e instintos; el querer que está presente en la vida del sujeto. Todas las demás cosas son conocidas de manera inmediata y juzgadas por su voluntad. Este mismo hecho se debe en el fondo a que “existe *solo un ser*: la ilusión de la pluralidad (Maya), derivada de las formas de la captación objetiva externa, no pudo penetrar hasta la simple conciencia interna: de ahí que esta siempre encuentre siempre un solo ser”⁴⁸. Pero, ¿cómo se dan la voluntad y la representación? Schopenhauer respondería que “el corazón denota siempre a la *voluntad* y todo lo que a ella pertenece: deseo, pasión, regocijo, dolor, bondad, maldad [...] Por el contrario la *cabeza* designa la *representación*, el conocimiento y todo cuanto tiene algo que ver con ello [...] cabeza y corazón vienen a constituir el hombre, por entero, al igual que la voluntad y representación”⁴⁹. Lo cual nos remite a comprender el lugar donde se manifiesta la voluntad representada: el cuerpo.

⁴⁷ Pilar López de Santa María, “Introducción”, en Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, p. 18. Recordemos que esta idea será retomada por Friedrich Nietzsche quien sostiene que siempre existe una voluntad de vivir.

⁴⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro II, § 25, p. 364. Tagore dice al respecto que el nombre que se dan a los aspectos que parecieran estar en Dios y fuera de él, “el Vedanta los denomina «Mâyâ», lo que implica que su realidad aparente no es la del Inefable. En ello radica la ilusión. Ahora bien, cuando el hombre se une al Absoluto, a sus ojos cada forma diferenciada se revela indisoluble del conjunto. Contemplada con la mirada espiritual, la más ínfima partícula, así como la propia Tierra, se integra en un todo insecable y sin límites, mientras que el corto alcance de nuestro pensamiento concibe cada objeto como en cerrado en sí mismo, perdido en la multitud, opuesto a otras facetas de la Creación por alguna de sus características intrínsecas. Por eso [...] a fin de aprender a fundirse en esa eternidad indiferenciada, otorga primacía a la vía del conocimiento”. R. Tagore, *La morada de la paz*, p. 225.

⁴⁹ A. Schopenhauer, *Manuscritos berlineses. Mamotreto I*, § 30, pp. 81-82.

*

Manuel Crespillo en la introducción a los *Parerga y Paralipomena* afirma que Schopenhauer brinda un papel filosófico al cuerpo, “el doble papel de servir a la individualidad (mi cuerpo en el tiempo y en el espacio, en la libre individuación) y a la voluntad, al mundo como voluntad”⁵⁰. Por su parte, Diego Sánchez sostiene que al sentir nuestro propio cuerpo tenemos conocimiento de sus afecciones y reacciones a los objetos externos, es decir, percibimos “directamente y desde dentro la esencia, el comportamiento, la actividad o pasividad de algo que, externamente, pertenece como fenómeno al mundo de la representación”⁵¹, y de esta manera, el hombre “percibe la voluntad como afirmación de la vida, como querer vivir. La prueba y a la vez la expresión más inmediata de esta identidad del cuerpo y la voluntad como afirmación de la vida la constituye el deseo sexual, que es lo que, a través de la reproducción, produce los cuerpos y los seres como objetivación de esa voluntad”⁵². De esta manera, el cuerpo será el receptor de todos aquellos impulsos, reacciones tanto externas como internas. Schopenhauer considera que el cuerpo es concebido como un objeto inmediato, es decir, como la representación que constituye el punto de partida del conocimiento del sujeto, en tanto que en

los meros cambios que los órganos sensoriales padecen de fuera a través de la acción específicamente adecuada a ellos, se pueden ya denominar representaciones en la medida en que esas acciones no suscitan dolor ni placer, es decir, no tienen significado inmediato para la voluntad y, sin embargo, son percibidas, o sea, no existen más que para el *conocimiento*: y en la medida, digo yo, en que el cuerpo es *conocido* inmediateamente, es *objeto inmediato*; sin embargo, el concepto de objeto no ha de tomarse aquí en su sentido más propio: pues mediante ese conocimiento

⁵⁰ Manuel Crespillo, “Introducción”, en Arthur Schopenhauer. *Parerga y Paralipomena I. Escritos filosóficos menores*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Permegiani sobre la versión y traducción de Edmundo González Blanco. Granada: Editorial Ágora, 2000, p. 16.

⁵¹ Diego Sánchez, “Introducción”, en A. Schopenhauer. *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*, p. 26.

⁵² *Ibid.*, pp. 29-30.

inmediato del cuerpo que precede a la aplicación del entendimiento y es mera afección sensorial, no existe el cuerpo propiamente como *objeto*, sino solamente los cuerpos que sobre él actúan; porque todo conocimiento de un verdadero objeto, es decir, una representación intuitiva en el espacio, existe solo por y para el entendimiento, o sea, no antes sino únicamente después de su aplicación⁵³.

El conocimiento que el ser humano tiene del cuerpo, muchas veces se da por medio de la experiencia, a través de los sentidos, por lo que la representación que tengamos de él, será crucial para la comprensión de nuestra existencia y de las obras de arte. La representación proviene del sujeto, de un cuerpo y de una afección particular. Detengámonos en este punto. Schopenhauer infiere que el cuerpo

al igual que todos los demás objetos, no es conocido como verdadero objeto, es decir, como representación intuitiva en el espacio, más que de forma mediata, en virtud de la aplicación de la ley de la causalidad a la acción de una de sus partes sobre las otras; es decir, solo en la medida en que el ojo ve al cuerpo o la mano lo palpa. Por consiguiente, no conocemos la forma de nuestro cuerpo por medio del mero sensorio común, sino solamente a través del conocimiento, solo en la representación, es decir, en el cerebro, se nos presenta el propio cuerpo como algo extenso, compuesto de miembros y orgánico⁵⁴.

Este sujeto que manifiesta la voluntad de vivir tendrá sus raíces en sí mismo. El conocimiento de sí mismo está mediado por un cuerpo, cuyas afecciones constituyen para el entendimiento el punto de partida de la intuición. A este respecto, Safranski afirma que la filosofía de Schopenhauer comienza con la experiencia de la propia corporalidad, en donde no será el yo pensante, sino el yo corporal el que posee “el poder clave para el misterio

⁵³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro I, § 6, p. 68. Por una parte, las *Upanishads* plantean el cuerpo como “lo mortal”, ya que está bajo el poder del placer, el dolor y la muerte, siendo a su vez el sustrato del *ātman* inmortal e incompleto. Cf. *La sabiduría del bosque*. 8.12.1ss. Por otra parte, Schopenhauer se cuestiona “¿Qué conoce cada cual de sí mismo? El cuerpo intuitivamente mediante los sentidos; luego, a través de la introspección, su querer, el cual, es captado como una ininterrumpida serie de actos volitivos” A. Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Mamotreto II*, § 161, p. 155. Al respecto, Grave considera que “la conciencia de sí mismo es la reflexión de la experiencia interna, o sea, de los impulsos de nuestro propio cuerpo dados inmediatamente a nuestra conciencia, y no un proceder meramente conceptual, es decir, el fundamento del pensamiento metafísico no reside en los conceptos puros sino en la experiencia”. C. Grave, *Op. Cit.*, p. 134.

⁵⁴ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Libro I, § 6, p. 68. Curiosamente, tanto las *Upanishads* como Schopenhauer plantan la salud del cuerpo y del *ātman*.

interior del mundo. Es cierto que el hombre también puede percibir el propio cuerpo desde fuera, como representación; pero hay todavía otro acceso: «desde dentro»⁵⁵. Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, explicó que el conocimiento que el sujeto tiene de su voluntad, no es separable del conocimiento de su cuerpo.

El individuo no conoce su voluntad en su conjunto como una unidad, ni en su esencia, sino exclusivamente en sus actos individuales, es decir, “en el tiempo, que es la forma del fenómeno de mi cuerpo como de cualquier objeto: por eso el cuerpo es condición del conocimiento de mi voluntad”⁵⁶. Dicho con otras palabras, mi cuerpo y mi voluntad son lo mismo. Lo que denomino mi cuerpo, desde una representación intuitiva se denomina voluntad, es decir, “mi cuerpo es la *objetividad* de mi voluntad – o: aparte de ser mi representación, mi cuerpo es también mi voluntad”⁵⁷.

Para Schopenhauer, la noción de cuerpo es crucial. Por medio del cuerpo o la representación intuitiva del mismo, uno puede acceder a la representación del conocimiento. Nuestro cuerpo es el primer dato empírico y real con el que nos enfrentamos y podemos conocerlo (es decir, acceder a una representación de lo que es el cuerpo) no sólo por los datos que nos ofrecen nuestros sentidos, sino por la conexión entre los miembros, órganos y funciones que se realizan en nuestro cuerpo y que comprendemos por medio de

⁵⁵ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, traducción de Raúl Gabás, 2ª edición. Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2002, p. 73.

⁵⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro II, § 18, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 155. Schopenhauer al leer a Kant, se percató que la verdad no está en el exterior, sino en nuestro interior. Él mismo afirma que “la doctrina de Kant da a conocer que el comienzo y fin del mundo no hay que buscarlos fuera sino en nosotros mismos”. A. Schopenhauer, *Crítica de la filosofía kantiana*, p. 31.

nuestra mente⁵⁸. Pero el cuerpo no es una simple representación, sino es también voluntad, ya que, voluntad y cuerpo para Schopenhauer son lo mismo, pues

el cuerpo se presenta además en la conciencia de otra forma *toto genere* distinta designada con la palabra *voluntad*, y que precisamente ese doble conocimiento que poseemos del propio cuerpo nos proporciona la explicación sobre él mismo, sobre su acción y su movimiento a partir de motivos como también sobre su padecimiento de los influjos externos; en una palabra, sobre aquello que es, no en cuanto representación sino también *en sí*; una explicación que no tenemos de forma inmediata respecto de la esencia, acción y pasión de todos los demás objetos reales⁵⁹.

Más adelante, Schopenhauer afirma que no solamente las acciones del cuerpo, sino también éste mismo es un fenómeno de la voluntad, una “voluntad objetivada, voluntad concreta: todo lo que en él sucede tiene que suceder por voluntad, si bien esa voluntad no está aquí guiada por el conocimiento, no se determina por motivos sino que actúa ciegamente por causas que en este caso se denominan *estímulos*”⁶⁰. Schopenhauer, en los *Complementos*, agrega que “todo *afecto (animi perturbatio)* nace precisamente porque una representación que actúa sobre nuestra voluntad se nos pone tan cerca que oculta todo lo demás y no podemos ver nada más que *ella*, con lo que por un instante nos volvemos incapaces de tomar en consideración los demás”⁶¹. Finalmente,

la materia es aquello mediante lo cual, la *voluntad*, que constituye la esencia interior de las cosas, irrumpe en el ámbito de lo perceptible, se hace intuitiva, *visible*. En este sentido, la materia es la mera *visibilidad* de la voluntad o el nexo de unión entre el mundo como voluntad y el mundo como representación. A *este* pertenece en la medida en que es el producto de las funciones del intelecto, a *aquel* en cuanto lo que se manifiesta en todos los seres materiales, es decir, en los fenómenos, es la

⁵⁸ Recordemos este lazo real-común (pre-ontológico) que según las *Upanishads* posibilita la trascendencia de la dualidad sujeto-objeto.

⁵⁹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro II, § 19, p. 155.

⁶⁰ *Ibid.*, § 23, p. 167

⁶¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Libro I, § 16, p. 186.

voluntad. Por eso todos los objetos son voluntad en cuanto cosa en sí y materia en cuanto fenómenos⁶².

El ser humano al tener experiencia de su propio cuerpo, puede realizar representaciones y expresar las afecciones de su organismo, que no son otra cosa que la manifestación de la voluntad. Schopenhauer, afirma que el cuerpo es la voluntad misma, y nos da la clave para entender el misterio y la esencia del mundo, no en el exterior, sino en nuestro interior. Nuestras expresiones, nuestros sentidos, los gestos y todo lo corporal, manifiestan la voluntad, que va desde el deseo sexual hasta las intenciones de los sujetos, los sufrimientos y alegrías del ser humano. Y al ser el cuerpo, la representación se convierte en la clave para interpretar el mundo, por lo que la encarnación de la voluntad, solamente se da a través de él. De esta forma comprendemos nuestra existencia y el sentido que le podemos otorgar. Safranski afirma que “partiendo de nuestro propio 'en-sí', es decir, de la voluntad vivenciada por dentro, podemos llegar al 'en-sí' del mundo”⁶³, en el que “el cuerpo, en cuanto voluntad encarnada, se convierte en el principio fundamental de toda una metafísica”⁶⁴. Razón por la que la interpretación filosófica del mundo quedará ligada a la experiencia única del propio cuerpo. Dicha noción, es sumamente importante porque será la que nos permita comprender los lienzos en cuestión del presente escrito y los *punctums* que darán significación no solo a la obra de arte sino posiblemente a nuestras propias vidas.

*

⁶² *Ibid.*, Libro II, § 24, p. 349.

⁶³ R. Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, p. 286

⁶⁴ *Ibid.*, p. 309. Y he aquí un posible punto para una futura reflexión: el *sí* al cuerpo, como punto de partida en la reflexión filosófica, noción anterior a la argumentación nietzscheana.

Iniciemos esta sección con una afirmación de Crescenciano Grave, quien considera que para Schopenhauer, “el arte consigue representar una serie de objetos no sometidos al principio de razón: las ideas que, a su vez, son los grados inmediatos de la objetivación de la voluntad, es decir, el arte nos lleva hasta el límite de lo representable. El arte no representa objetos individuales, sino la esencia específica que aparece en ellos”⁶⁵. Es decir, la manifestación artística y por ende, una contemplación auténtica de la misma, llevará al espectador a la comprensión de la esencia del objeto en cuestión, es decir, a aquel aspecto de la voluntad que solamente puede comprenderse y accederse desde la vivencia est-ética, desde la contemplación no-racional sino sensible, subjetiva y volitiva del sujeto.

Recordemos que Schopenhauer conocía a la perfección la teoría de Kant, el cual, en *La crítica del juicio* hacía referencia a dos posibilidades de comprender lo sublime (dinámico y matemático), a las clases de belleza (libre y adherente) y al juicio de gusto. Con dichas bases, Schopenhauer considera que el arte auténtico y verdadero no proviene del concepto, del conocimiento causal o de alguna abstracción, sino del conocimiento intuitivo. Es importante hacer una distinción entre conocimiento intuitivo de la representación y conocimiento intuitivo del arte. En la primera sección de este capítulo, se ha hecho mención del primero de ellos, y el segundo tiene que ver con la manera en que se objetivan las ideas. El arte es una especie de representación, pero es distinta al concepto o a la representación de ideas, ya que plasma una serie de nociones, sentimientos o diferentes representaciones de la voluntad, mediante las técnicas, medios o recursos artísticos. La

⁶⁵ C. Grave, *Op. Cit.*, p. 136. ¿Es posible sintetizar la magnífica obra y labor que Schopenhauer realizó en la reflexión sobre la estética del tercer libro de *El mundo como voluntad y representación* sin que dicho planteamiento nos aleje del objetivo de la presente investigación? Considero que en el presente texto, eso no es posible, por lo que se recomienda la lectura del texto de Grave, para que el lector pueda tener la precisión y comprensión de nociones que no se abordarán con el debido detalle y exactitud que éstas merecen.

principal diferencia entre ambos tipos de conocimiento intuitivo (de la representación y del arte), podríamos decir que el primero de ellos hace referencia a la mera forma, a la representación, a cómo aparece al espectador. En cambio, el segundo de ellos, es de suma importancia la intuición, tanto para el espectador como para el artista, ya que se toma como recurso su percepción, la manera en que intuye el genio para acceder a la Voluntad. Para llegar a dicho estado, es necesario, un previo abandono del principio de individuación, siempre de manera desinteresada para poder así contemplar *la* Voluntad. De esta manera, el sujeto se empapará de ella, para posteriormente compartir lo que contempló y vivió. Dicho compartir se da a partir de una objetivación de la Voluntad o Idea. Dicho con otras palabras, la transmisión de la filosofía mediante el conocimiento abstracto se da a través de conceptos y nociones, mientras que en el arte, esto se da a través del conocimiento meramente intuitivo, mismo que se produce ante la contemplación de la obra de arte.

Pero, ¿cuál es la razón por la que acudimos a la reflexión estética? Roberto Aramayo, sostiene que en la época de juventud del filósofo de Danzing, la única vía que él consideraba era la experiencia estética, que “nos absorbe de nuestros anclajes empíricos para trasladarnos a un universo intemporal donde queda eclipsada nuestra individualidad”⁶⁶, dando como resultado tres diferentes caminos: la santidad, la genialidad o el pensamiento, mismos que veremos más adelante.

Acudamos a la representación por excelencia del cuerpo: las bellas artes. El arte es el medio por el cual se trata de representar las infinitas posibilidades o atributos de lo que el cuerpo es, sea la danza, la escultura, pintura o fotografía su medio de expresión. En la

⁶⁶ Roberto R. Aramayo, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *Escritos inéditos de juventud II*, p. 13.

presente investigación nos centraremos en la pintura. Schopenhauer considera que todo el arte auténtico no tiene su origen en el ámbito conceptual, sino en el conocimiento intuitivo, ya que reproduce “las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo; y según sea la materia en la que las reproduce, será arte plástica, poesía o música”⁶⁷. Por medio del arte el sujeto puede percatarse de ciertos fenómenos, sucesos u objetos que cotidianamente les da cierta utilidad o que ve frecuentemente, *i. e.*, uno puede observar y contemplar girasoles, pero al ver *Los Girasoles* de Vincent Van Gogh, uno se percata de cada detalle y de lo que ellos representan para cada uno de nosotros. Dicho con otras palabras, el arte

arranca el objeto de su contemplación fuera, de la corriente del curso mundano y lo tiene aislado ante sí: y ese objeto individual, que era una parte diminuta de aquella corriente, se convierte en un representante del todo, en un equivalente de los infinitos que hay en el espacio y el tiempo: por eso se queda en ese ser individual: la rueda del tiempo se para: las relaciones desaparecen: sólo lo esencial, la idea es su objeto⁶⁸.

Pero, ¿qué es entonces el arte? Schopenhauer lo define como la forma de considerar “*las cosas independientemente del principio de razón*, en oposición a la consideración que sigue directamente ese principio, y que constituye la vía de la experiencia y la ciencia”⁶⁹. Pero, ¿quiénes son los que pueden hacer tal contemplación? Schopenhauer considera dos tipos de espectadores: i) el “vulgar” o “común” que debido al ritmo de vida en que se encuentra

⁶⁷ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 36, p. 239. Cabría complementar la cita anterior con un comentario de Crescenciano Grave, quien afirma que “para que la metafísica pueda surgir, es decir, para que la admiración se levante como filosofía, son imprescindibles, además de un cierto desarrollo de la razón, la conciencia de la muerte y la contemplación de los dolores y miserias de la vida”. C. Grave, *Op. Cit.*, p. 131, que dicho sea de paso, en la contemplación est-ética se llevaría a cabo dicha concientización y vivencia de la propia vida.

⁶⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 36, p. 239. A este respecto, Grave sostiene que “en la obra de arte, el artista consigue aprehender la idea del objeto sensible, representándola bajo una forma que la destaca bellamente, posibilitando así que los contempladores de la obra accedan a la verdad de la especie de objetos a la que pertenece el que propició la intuición estética del artista”. C. Grave, *Op. Cit.*, p. 188.

⁶⁹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 36, p. 239.

(mero sobre-vivir o “vivir al día”), no tiene el tiempo, ni la disposición de contemplar una obra de arte. ii) El hombre “no-vulgar” que es capaz de realizar una contemplación sosegada y desinteresada, de *la vida por la vida misma*, que le permitirá vivenciar la contemplación estética, y como veremos más adelante, accederá brevemente a la voluntad del mundo. Considero que la distinción entre el hombre vulgar y el no-vulgar reside en el asombro ante la obra de arte (e inclusive ante la vida misma). Como sabemos, desde Aristóteles, el asombro es uno de los requisitos o indicadores de una posible reflexión filosófica o meditación profunda sobre aquello que nos ha llamado la atención. Esto es debido a que dicho acontecimiento nos aleja de la cotidianidad y superficialidad de las cosas, y a su vez, nos muestra un misterio, algo desconocido, que no comprendemos. De igual manera, dicha contemplación que surge mediante el asombro y sin ninguna intencionalidad producirá que el sujeto no deje de observar y tratar de obtener la significación de la misma, a partir de la vivencia de lo contemplado. Podemos decir que una auténtica contemplación estética se da en el momento en que el sujeto, de manera sorpresiva contempló algo que lo sustrae por breves instantes del transcurrir de la vida cotidiana y lo lleva al silencio, así como también a contemplar de una manera sosegada y desinteresada a ese objeto, que provocó tal impacto y que muy probablemente, existirá una repercusión vivencial en su interior. Dicho con las palabras de Schopenhauer,

la genialidad es la capacidad de comportarse de puramente intuitiva, perderse en la intuición y sustraer el conocimiento, que en su origen existe solo para servir a la voluntad, a esa servidumbre; es decir, perder totalmente de vista su interés, su querer y sus fines, y luego desprenderse totalmente por un tiempo de la propia personalidad, para quedar como *puro sujeto cognoscente*, claro ojo del mundo: y ello, no instantáneamente sino de forma tan sostenida y con tanto discernimiento como sea necesario para reproducir lo captado a través de un arte reflexivo⁷⁰.

⁷⁰ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 36, p. 240.

Schopenhauer afirma que por medio de la obra de arte, el genio nos comunica y hace partícipes de la Idea, es decir, “a través de ella comunica a los demás la idea captada. Esta permanece siempre inalterada y la misma: de ahí que el placer estético sea esencialmente el mismo, al margen de que esté suscitado por una obra de arte o inmediatamente por la intuición de la naturaleza y la vida”⁷¹. El artista expresa una intuición, una de las tantas representaciones de la Idea, de la Voluntad del mundo. Dicho con sus propias palabras, en la contemplación estética “hemos hallado *dos elementos inseparables*: el conocimiento del objeto, no como cosa individual sino como *idea* platónica, como forma persistente de toda esa especie de cosas; y luego la autoconciencia del cognoscente, no como individuo, sino como *puro e involuntario sujeto del conocimiento*”⁷².

En una contemplación estética, tanto el espectador como el artista, abandonan momentáneamente su vida cotidiana para percibir la voluntad. Dicho con las palabras de Grave, “la contemplación estética es intuición, sin embargo, ésta no es aquí la ordenación espacio-temporal del objeto, sino precisamente su olvido; la intuición estética se sumerge en los objetos sensibles individuales para hacer emerger la idea presente en ellos”⁷³.

El artista como el espectador, guiados por su intuición, ante el asombro de algún acontecimiento u objeto, dejan de manera abrupta el mundo suprasensible, accediendo al mundo de las ideas, en donde se deleitan de la voluntad, comprendiendo así sus misterios y significaciones... Pero dicho estado contemplativo puro no es eterno... Cuando el sujeto, abandona paulatinamente dicho estado y regresa al mundo suprasensible, el artista trata de

⁷¹ *Ibid.*, § 37, p. 249.

⁷² *Ibid.*, § 38, pp. 249-250.

⁷³ C. Grave, *Op. Cit.*, p. 185.

compartir aquella vivencia con la obra de arte, en tanto que el espectador intenta retomar dicha experiencia y aplicarla en su vida. Schopenhauer en los *Complementos* afirma que la captación propiamente estética, es propia del genio, ya que al encontrarse en estado del conocimiento puro, totalmente involuntario ante la voluntad, podrá expresar de manera objetiva la vivencia adquirida. Por su parte, el espectador contempla las Ideas (en el sentido platónico), “o sea, las *formas* permanentes, inmutables e independientes de la existencia temporal de los seres individuales, las *species rerum* que constituyen el elemento puramente objetivo de los fenómenos”⁷⁴. ¿Y cómo se da esto en un sujeto común y corriente? Schopenhauer respondería que

para captar una idea, para que esta aparezca en nuestra conciencia, es preciso que se produzca en nosotros un cambio que podemos calificar de acto de autonegación; pues consiste en que el conocimiento se desprende totalmente de la propia voluntad, perdiendo completamente de vista la costosa prenda que se le ha confiado, y considera las cosas como si no le pudieran interesar en absoluto a la voluntad [...] toda auténtica obra de arte tiene que basarse en un conocimiento de esa condición como su origen⁷⁵.

Recordemos que el querer caracteriza al hombre y que es infinito. En el momento en que un sujeto contempla de una manera desinteresada y sosegada una obra de arte, deja de querer y sufrir por unos breves instantes, pues centra toda su atención en el objeto contemplado, percibiendo en alguno de los aspectos representados en dicha obra, lo que es la voluntad. Debido a que las ideas no son captadas de manera abstracta sino intuitiva, la esencia del genio se encuentra en el conocimiento intuitivo que transmite la obra de arte, revelando la esencia de las cosas. Para que sea transmitido dicho acontecimiento, es necesaria “la *fantasía* para completar, ordenar, pintar, fijar y repetir a discreción todas las imágenes

⁷⁴ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro III, § 29, p. 410.

⁷⁵ *Ibid.*, § 31, p. 413.

significativas de la vida, según lo requieran los fines de un conocimiento profundo y de una obra significativa que ha de transmitirlo”⁷⁶.

Schopenhauer, valiéndose de la teoría platónica, reitera que en la obra de arte, nos percatamos que la Idea al ser eterna e infinita, existirá a pesar de la desaparición del genio, del espectador o del sujeto, es decir, la esencia, la parte medular de la Idea permanece en el tiempo y es independiente del sujeto que contempla o que realizó dicho objeto artístico. Aquellas obras de arte que podríamos considerar o catalogar como auténticas, es decir, llenas de sentido, ricas en significación y que llevan al espectador a comprender su existencia, serán las que muestran al espectador la objetivación de la Idea, en este caso la voluntad o la noción de *lo bello*. Es por esta razón por la que en el momento en que un sujeto realiza una contemplación estética y se produce una suspensión momentánea de la propia individualidad es cuando accede a la vivencia de la voluntad a través de una obra de arte. Una obra con las características anteriormente citadas, sería el *Retablo de Issenheim* que veremos más adelante. Dicho con las palabras de Schopenhauer,

el que la *obra de arte* facilite tanto la captación de las ideas en la que consiste el placer estético, no se debe solo a que el arte presente las cosas de forma más clara y caracterizada al resaltar lo esencial y eliminar lo accidental; también es debido a que el total acallamiento de la voluntad que se precisa para la captación puramente objetiva de la esencia de las cosas, que se logra con la mayor seguridad si el objeto intuido no se halla en el ámbito de las cosas que pueden tener relación con la voluntad, puesto que no es real sino una simple imagen⁷⁷.

Grave aclara que la suspensión momentánea de la individualidad, lleva al sujeto “a concentrarse en la idea de los fenómenos convirtiéndose en «el ojo inmortal del mundo». La consecuencia individualizada, cargada –dice Schopenhauer- de más trabajos y más dolor

⁷⁶ *Ibid.*, p. 426.

⁷⁷ *Ibid.*, § 30, p. 416.

de los que puede soportar, se suspende y se admira de lo que esencialmente es, dando lugar al sujeto puro del conocimiento, el cual «es todas las cosas» al percibir las en su ser puramente objetivo”⁷⁸. De esta manera podríamos afirmar que uno de los elementos clave en la interpretación de la obra de arte sería aquella intuición que se encuentra condicionada por el silencio total de la voluntad que deja al hombre como puro sujeto de conocimiento. Dicho con otras palabras, al desaparecer la voluntad de la conciencia del espectador, se suprimirá tanto la individualidad como el sufrimiento y necesidad inmediata o personal⁷⁹.

Schopenhauer considera que todas las obras de arte, en mayor o menor grado, presentan la vida y las cosas tal y como son. El arte suprime las contingencias objetivas y subjetivas de nuestra existencia, pero lo hace de manera implícita ya que, el contenido o sabiduría está oculta en el objeto artístico. La filosofía muestra y explicita la vida a partir de la reflexión de la contemplación estética. Es en este orden de ideas que Schopenhauer propone una clasificación de las bellas artes, misma que es dada dependiendo del grado de sensibilización o de objetivación de la Idea que para fines de este escrito solamente enlistaremos. En primer lugar, estaría la música, al ser la expresión fidedigna de lo que *es* la voluntad. En segundo lugar la poesía, y finalmente, las artes plásticas (siendo la pintura religiosa, a diferencia de la pintura histórica, así como también la escultura y arquitectura)⁸⁰.

⁷⁸ C. Grave, *Op. Cit.*, p. 184.

⁷⁹ En la tradición hindú, encontramos bellas metáforas análogas al pensamiento de nuestro filósofo acerca de la liberación, tales como “la sal que se funde en el agua para dar una sola masa indiferenciada de agua salada, los ríos que pierden su identidad en el momento en que desembocan en el océano, los extractos de flores variadas de las que las abejas hacen una única miel, la arcilla o el hierro que constituye la materia y la única realidad de los recipientes de diferentes formas y denominaciones”. Cf. Madeleine Biardeau, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁰ En la tradición hindú, la literatura poética o dramática se encuentra en el centro de la “reflexión estética”. La danza y el teatro acompañan a la expresión literaria. En cambio, las artes plásticas se relacionan con la

Para Schopenhauer, el arte religioso, específicamente el proveniente de la iglesia católica, apostólica y romana, es la manifestación por excelencia del sufrimiento y de las miserias del hombre. Recordemos que la expresión y figura humana constituyen “el objeto más importante del arte figurativo, como la acción humana es el objeto más importante de la poesía”⁸¹, siendo el arte cristiano el que explota dicho recurso.

El *Retablo* de Grünewald, nos lleva al sentimiento de lo sublime, debido a “la determinación fundamental de ser un conocimiento puro e involuntario, y referirse a las ideas que están fuera de toda relación determinada por el principio de razón, distinguiéndose del sentimiento de lo bello únicamente por el añadido de ser una elevación sobre la relación conocidamente hostil del objeto contemplado con la voluntad”⁸². Será la contemplación estética la que lleve a la superación del propio individuo, a contemplar por breves instantes la voluntad del mundo, es decir, “la visión verdaderamente artística de los mismos [asuntos históricos], tanto en el pintor como en el espectador, nunca se dirige al elemento individual que constituye propiamente lo histórico, sino *a lo universal que ahí se expresa, a la idea*”⁸³. El arte no expresa simplemente un sentimiento o acontecimiento particular que vivió un artista o que sucedió en la historia. El arte auténtico es aquel que nos remite a lo sublime.

arquitectura y simplemente siguen ciertas disposiciones normativas de las que el espectador difícilmente de percata de ellas. Cf. Madeleine Biarreau, *op. cit.*, pp. 169ss.

⁸¹ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 41, p. 265.

⁸² *Ibid.*, § 39, p. 257.

⁸³ *Ibid.*, § 48, p. 286. Las cursivas son mías y serán claves para compartir una posible caracterización positiva de la historia en la argumentación schopenhaueriana.

Recordemos que la categoría de lo sublime es una de suma importancia para la estética, en la medida en que no se basa en una significación de un acontecimiento por el material empleado, la utilización del mismo o porque sea agradable o bello para el espectador. Lo sublime es aquello a lo que Sócrates se refería con lo que es “difícil de explicar”⁸⁴ o lo que Kant distinguió como lo sublime matemático (aquello que hace ver al sujeto como una pequeña porción del cosmos, que no es posible medir) o dinámico (que confronta al individuo, fundiéndose con el todo, ver a la Naturaleza como aquello que es inexpresable en tanto seres de una creación). Schopenhauer al referirse al sentimiento de lo sublime, supone “la parte subjetiva del placer estético –o sea, este placer en la medida en que es alegría del puro conocimiento intuitivo en cuanto tal”⁸⁵.

Lo sublime será aquella experiencia o impresión que surge de la contemplación de una obra de arte o de la misma naturaleza, y que lleva al espectador a percatarse de que aquello que está contemplando es mucho mayor que él, manifestando una amenaza y el peligro de aniquilarlo. Es importante reiterar que, pese a que en la contemplación de la obra de arte sea la voluntad misma lo que se está percibiendo (con toda su fuerza, su magnitud, dolores, sufrimientos y sin-sentidos) se produce una liberación de dichas cargas o tormentos. Un ejemplo de esto sería la pintura religiosa, en la que se percibe tanto el mayor sufrimiento posible como la redención de la misma voluntad. Schopenhauer sostiene que

⁸⁴ Platón, *Hippias mayor*. Traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledo Iñigo y C. García Gual. Introducción de Francisco Lisi. Madrid: Ed. Gredos, 2000.

⁸⁵ Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 39, p. 255. En la tradición hindú no existe el término estética, sino que lo más aproximado sería referirse a la “emoción estética”. Dicha noción evoca al “sabor que da el órgano del gusto, así como el jugo de las plantas que tienen este sabor”. M. Biarreau, *op. cit.*, p. 169. Y también, *Cf.* Immanuel Kant, *Crítica del juicio*. Traducción del alemán de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

al llamar una cosa *bella* expresamos que es objeto de nuestra consideración estética, la cual encierra en sí dos elementos: por un lado, que su visión nos hace *objetivos*, es decir, que al considerarla no tenemos ya conciencia de nosotros mismos como individuos sino como sujeto puro e involuntario; y, por otro lado, que en el objeto no conocemos ya la cosa individual sino una idea, lo cual solo puede ocurrir en la medida en que nuestra consideración del objeto no esté entregada al principio de razón, no se ocupe de su relación con algo ajeno a él (que al final siempre se conecta con las relaciones hacia nuestra propia voluntad) sino que descansa en el objeto mismo⁸⁶.

Y debido que las obras de arte auténticas han sido extraídas inmediatamente de la naturaleza, de la vida, se mantendrán siempre jóvenes y vigentes, ya que no pertenecen a ningún periodo histórico particular, por lo que no se puede cancelar la posibilidad a nuevas interpretaciones, sino que es un reflejo de lo que es la humanidad. Ante una contemplación estética, que en este texto compartimos y ejemplificamos con Grünewald, nos daremos cuenta de otras interpretaciones que de ella se derivan, las de Picasso y Bacon, de las cuales, suponemos que es posible acceder a una interpretación ética de las mismas. De esta forma, la est-ética considera “que el placer de todo lo bello, el consuelo que procura el arte, el entusiasmo del artista que le hace olvidar las fatigas de la vida [manifiesta ...] el en sí de la vida, la voluntad, la existencia misma es un continuo sufrimiento tan lamentable como terrible [...] en cuanto representación, intuido de forma pura o reproducido por el arte [...] libre de tormentos”⁸⁷.

Es posible que la misma contemplación estética pudiera ser terapéutica, pues al enfrentarnos de una manera mediada a la voluntad o acceder a ella por breves instantes, se abre una posibilidad “al desaparecer la voluntad de la conciencia se suprime también la

⁸⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III § 41, p. 264.

⁸⁷ *Ibid.*, § 52, p. 323.

individualidad y, con ella, su sufrimiento y necesidad”⁸⁸. Por lo anteriormente dicho, es importante resaltar que es necesario que el espectador colabore en la contemplación y vivencia de una obra de arte, por medio de su fantasía, ya que ésta se convierte en un requisito de las bellas artes y que se supone en la contemplación del objeto artístico, ya que “lo mejor que hay en el arte es demasiado espiritual para ser ofrecido directamente a los sentidos: tiene que nacer en la fantasía del espectador, pero ser generado por la obra de arte”⁸⁹.

Para finalizar este capítulo, es importante resaltar lo que Pilar López de Santa María, sostiene en referencia a la idea directriz de la estética schopenhaueriana, que consiste en “la consideración del arte como un conocimiento plenamente objetivo en el que el intelecto se desvincula totalmente del servicio de la voluntad”⁹⁰. Y en lo referente a la reflexión o al pensamiento, habría una clasificación, a saber,

la reflexión racional libera al hombre de las ataduras del presente y le proporciona la visión del pasado y el futuro. La reflexión del intelecto, por su parte, nace de un discernimiento, de una clarividencia que eleva al sujeto por encima de sus implicaciones en las cosas y le permite captar en mundo y su propio ser en sí mismos. En ese discernimiento encuentra Schopenhauer el origen del arte y de la filosofía. Tanto el uno como la otra trabajan en el fondo para resolver el problema de la existencia⁹¹.

Por su parte, Roberto Aramayo, refiriéndose a la música, pero aplicando dichos comentarios al arte, afirma que “la experiencia estética que nos produce una melodía musical o la contemplación de un cuadro nos transportan por un momento hacia otro

⁸⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Libro III, § 30, p. 417.

⁸⁹ *Ibid.*, § 34, p. 456.

⁹⁰ Pilar López de Santa María, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, p. 19.

⁹¹ *Ibidem*.

ámbito, situado más allá de las constricciones espacio-temporales, gracias a que nuestra fantasía depende directamente de la voluntad”⁹², en donde dicha experiencia estética, esa senda que nos transmite la genialidad de la obra de arte que nos lleva a la suspensión de nuestro juicio y nos hace intuir una verdad eterna. Con todo lo anteriormente dicho, ¿cómo se retomaría la est-ética? En la medida en que comprendamos al igual que Thomas Mann que

junto a su estética, Schopenhauer estableció su ética. La colocó por encima de aquella, como su coronación: pues la ética era la doctrina de la conversión de la voluntad, realizada en su objetivación más alta, el hombre; era la doctrina de la autonegación y de la autosupresión de la voluntad en virtud de la visión del error e indignidad horribles del mundo del sufrimiento, mundo que era obra y espejo de la voluntad; en virtud por tanto del autoconocimiento de la voluntad de vivir como algo que ha de ser negado de manera absoluta y definitiva⁹³.

⁹² Roberto Aramayo, *Para leer a Schopenhauer*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp. 57-58.

⁹³ Thomas Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. 2ª reimpresión de la 1ª edición. Traducción del alemán y nota preliminar de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2002, p. 41.

III. GRÜNEWALD Y EL RETABLO DE ISENHEIM.

*No tiene forma ni miembros,
No se percibe su putrefacción.
Antes de que el alma la carne abandone,
El corazón busca incendiar el cuerpo,
Alza y levanta el pecho,
Hasta casi tocar el espinazo;
El rostro está pálido y descolorido,
Y los ojos en la cabeza enrejados.
Las palabras le faltan,
Porque su lenguaje se pega al paladar.
El pulso tiembla y él jadea.
.....
.....
Los huesos por todas partes se dislocan;
No hay tendón que no se desgarre¹.*

Cuando utilizamos el término “crucifixión” nos referimos a un acontecimiento en particular: la muerte de Jesús en la cruz. Dicho suceso supone una serie de implicaciones religiosas, históricas, artísticas y sociales que dicho acontecimiento trajo consigo. Nos referiremos a un mismo personaje de dos formas distintas: en primer lugar a Jesús, que significa “salvador”, conocido como *Emmanuel* (Dios-con-nosotros) o bien, como Cristo, el Ungido, el Hijo de Dios. El primer nombre hace referencia a un dios hecho hombre, un ser histórico y humano. El segundo nombre hace referencia a Cristo, desde el ámbito de la fe, como el Hijo de Dios. No haremos una disertación sobre las diferencias entre Cristo y Jesús, o bien, ponderar la parte humana o divina del mismo sujeto, por lo que las referencias y visiones que se darán sobre este tema, provienen del seno de la Iglesia católica, apostólica y romana. Ni es de nuestro interés cuestionar la fe del lector, legitimar o cuestionar la existencia de Cristo o los datos históricos que fundamentan las “Escrituras”

¹ Citado en J. Huizinga, *Op. Cit.*, p. 196.

como fuentes, sino que hacemos referencia a dicho personaje, como nuestro objeto de estudio y de reflexión a partir de los relatos, iconos religiosos e imágenes simbólicas que se han producido a partir de la muerte de este personaje.

Para efectos de este capítulo, iniciaremos con la explicación del símbolo de la cruz, para posteriormente abordar el relato y explicación de la crucifixión, empleando el método propuesto por Erwin Panofsky, nos basaremos en el Evangelio de *Marcos* (que consideramos es el que rescata la narración más apegada a la historia de la persona real de Jesús, sin que esto nos lleve a rechazar a los demás Evangelistas “oficiales”, apócrifos o a Documentos como el *Q*), la obra de Mathias Grünewald y la mirada del autor de la presente investigación. A lo largo de estas secciones iremos explicando y clarificando el término de est-ética, así como también se perfilará la conexión entre la argumentación de Arthur Schopenhauer y los lienzos en cuestión.

*

Un símbolo es la manera en que el ser humano ha representado un objeto, acontecimiento, fuerza o significado último, de ciertos fenómenos que no tienen una explicación definitiva, o en el mejor de los casos, es una aproximación a la comprensión y significación de un acontecimiento especial. Sin embargo, existen infinidad de símbolos que no cumplen la condición anterior, tales como señales de tránsito, convenciones lingüísticas, *emoticons*, etc. Diego Lizarazo afirma que “el valor del signo está definido por su entorno, o en términos más radicales: no hay significación en el signo, sino en el entramado relacional

entre los signos, es decir, en los *textos*”², es decir, existen ciertos signos que se convierten en símbolos, en el momento en que éstos son percibidos desde una significación o sentido especial, mismo que es brindado por una cultura, por una tradición o por una convención. Algunos símbolos no pueden reducirse a una mera significación, ya que apelan a un ámbito más profundo, el de lo sagrado, en el que se encuentran elementos que permiten comprender la existencia del ser humano, siendo este tipo de símbolos los que serán analizados en la presente investigación.

En general, el símbolo nos acerca al tema de lo sagrado. Existen diversas propiedades del símbolo ante las imágenes sagradas, tales como son el contener un mito, revelar sentidos, mostrar un espacio y tiempo especial y significativo, referirse a sentidos cruciales y mencionar propiedades sagradas, lo cual produce explícita o implícitamente una experiencia icónica que “actualiza, instaura, redefine, se define, reprime, aflora un régimen, un cosmos de miradas”³. Es por este motivo que las imágenes sagradas no ofrecen ningún tipo de explicación, sino que suponen una construcción de sentido y significación que apela a la experiencia de lo contemplado, o en ocasiones a la vivencia de lo sagrado.

Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, cuando hace referencia a la manifestación de lo sagrado, es decir, de aquello que es lo indecible y que a su vez es vivificante, utiliza un término: “*hierofanía* (del griego *hieros* = sagrado y *phainomai* = manifestarse), [...] no expresa más que lo que está implícito en su contenido etimológico,

² D. Lizarazo. *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 214.

es decir, que *algo sagrado se nos muestra*”⁴. La hierofanía comunica lo sagrado y lo profano, mismos que “constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”⁵. Lo sagrado es aquello de lo cual no existen palabras para explicarlo mediante el lenguaje verbal o escrito, y lo profano, que es el que se encuentra en el ritmo cotidiano de la vida. Dicho con otras palabras, lo profano es lo convencional, en donde no existe una identificación, simpatía o interés en hacer las cosas y comprender lo que somos, pues se sigue una rutina. En cambio, lo sagrado es aquello que sólo es percibido por el corazón o proviene de nuestro interior, en donde las palabras son insuficientes y uno está delante de un misterio. El tiempo sagrado es aquello que rompe con la rutina o la homogeneidad del tiempo y con el espacio profano, que a su vez, puede ser terrible o producir angustia, como cuando Abraham escucha la voz de Dios como si fuera un trueno y le pide el sacrificio de su unigénito Isaac.

De esta manera, la hierofanía, es decir, la manifestación de lo sagrado, “fundamenta ontológicamente el mundo [...] revela un «punto fijo» absoluto, un «centro»”⁶. Lo sagrado nos muestra un molde o patrón que trata de englobar un conocimiento existencial de las vivencias, refleja y explica un mundo por medio de un lenguaje particular: el *arquetipo simbólico*, que es una forma, un modelo ordenado y ordenador que capta lo que el mundo es. Dichos símbolos son semejantes en diferentes culturas de diferentes épocas, a pesar de la distancia existente entre ellas, ya que expresan, el inconsciente colectivo, idea que

⁴ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Traducción del alemán, prólogo e introducción de Luis Gil Fernández. Apéndice y Glosario de Ramón Alfonso Díez de Aragón. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1998, pp. 14-15.

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 22.

curiosamente es muy parecida a la de Schopenhauer, cuando afirma que una sola idea es la que se manifiesta en diferentes momentos de la misma forma.

Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos* afirma que los símbolos, mitos e imágenes que produce una sociedad son el reflejo del espíritu de sí mismos, ya que “no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser”⁷, así como también pueden revelarnos “la condición humana en tanto que modo propio de existencia en el Universo”⁸. Todo símbolo está basado en la significación de una imagen. La imagen, “en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es *verdad*, y no *una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia*”⁹. Dichas imágenes confrontan al espectador o al creyente del símbolo en cuestión, debido a que revela “una situación-límite del hombre, y no solamente una situación histórica; situación-límite, es decir, aquella que el hombre descubre al tener conciencia de su lugar en el Universo”¹⁰.

El símbolo “siempre revela algo *más* que el aspecto de la vida cósmica que ha de representar [...] La función de un símbolo es justamente la de revelar una realidad total, inaccesible a los demás medios de conocimiento”¹¹. Ante la contemplación de un arquetipo simbólico, el hombre “está «abierto». Comunica con el mundo porque utiliza el mismo

⁷ Mircea Eliade. *Imágenes y símbolos*. Traducción del francés de Carmen Castro. Barcelona: Ed. Planeta-Agostini, 1994, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ *Ibid.*, p. 188.

lenguaje: el símbolo”¹². Eliade reitera que gracias a los símbolos, el mundo “se hace «transparente», susceptible de «mostrar» la trascendencia”¹³. Es así como un símbolo religioso transmite su mensaje a pesar de que “no se capte *conscientemente* en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, y no exclusivamente a su inteligencia”¹⁴.

Uno de esos símbolos es la cruz. La estructura cruciforme plasma los puntos cósmicos, los puntos cardinales, la división del ámbito terrestre y celestial, entre otros¹⁵. Pero detengámonos en el simbolismo de la cruz. La cruz no es un símbolo que pertenezca exclusivamente a la religión católica, sino que es un arquetipo simbólico, ya que en las culturas antiguas existió algún símbolo de la cruz, cargado de un poder religioso o de un sentido particular. Una cruz está compuesta por dos maderos, uno horizontal y otro vertical, mismos que tienen una significación de suma importancia, pues serían los principios pasivo y activo, respectivamente, en el que se relacionan dos ámbitos: el terrestre y el celestial, constituyendo un “eje del mundo”, entre el *axis mundi* y el *axis vertical*. De acuerdo a la hermenéutica simbólica¹⁶, la cruz tiene dos ejes, al estar constituida por dos líneas. Se considera que la línea vertical representa el principio activo, lo masculino, y la línea horizontal el principio pasivo o lo femenino. El primero de ellos, podría ser identificarse como el «macrocosmos», mientras que el segundo como un «microcosmos»¹⁷. Finalmente,

¹² Mircea Eliade. *Aspectos del mito*. Traducción del francés por Luis Gil Fernández. Revisión de Lluís Duch Álvarez. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A., 2000, p. 126.

¹³ M. Eliade. *Lo sagrado y lo profano*, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵ Cf. Ángel Alonso, *Para una hermenéutica de la Coatlicue: una mirada nietzscheana a la vida y a la muerte*. Tesis de Maestría. México: UNAM, FFyL, 2002 (inédita), p. 47 ss.

¹⁶ *El Círculo de Eranos*, es un grupo de investigadores de la talla de Mircea Eliade, George Dumezil, Patxi Lanceros, Blanca Solares, Luis Garagalza, etc., que se han dedicado a la investigación y reflexión de los símbolos, proponiendo un sentido y significación mediante un ejercicio de estudios comparados y hermenéutico.

¹⁷ En las *Upanisháds*, el *púrusa* (hombre) “es como un lugar de encuentro entre el macrocosmos y el microcosmos. Por un lado, es el principio que al llenarlo todo sobrepasa al todo, la trascendencia que supera

si acudimos a la interpretación religiosa, la cruz fue el instrumento de tortura con el que se castigó de manera ejemplar a Jesús, y que a su vez, fue el instrumento de redención. La cruz tiene así, una doble simbología: ser el instrumento de tortura con el que se castigó y dio muerte a Jesús de Nazareth y el instrumento por el cual se obtuvo la redención del pecado original.

*

El Evangelio en el que centraremos nuestra atención será el de *Marcos*, mismo que aparece en el epígrafe inicial de la investigación, debido al matiz de proximidad con la persona histórica que fue Jesús¹⁸. Veamos a detalle dicho pasaje. A la postre del juicio religioso

la suma de las partes; es decir, que supera al universo entero; por otro lado, es el hombre que mora en el interior”. *La sabiduría del bosque*, p. 53.

¹⁸ Recordemos lo dicho al iniciar este párrafo. Dicha elección no supone la defensa de una fe particular ni la existencia del personaje en cuestión, ya que es analizado como un arquetipo simbólico, por lo que no se deja de lado a los otros Evangelios. A pie de página aparecerá la explicación de los Sinópticos (*Mateo, Marcos y Lucas*) y de las diversas versiones de dicho pasaje bíblico. La cita es de *Mc. 15, 21-41*. Veamos a grandes rasgos lo que describen los otros Evangelios. Mateo, en su Evangelio (*Mt. 22, 32 ss*) hace una narración muy parecida a la de *Marcos*, salvo por el énfasis que pone en la salvación que ofrece Jesús. Los comentarios que acompañan este pasaje evangélico, afirman que “Jesús es Salvador porque es víctima. Jesús rompe el engranaje de la violencia porque ha soportado la violencia máxima sin ser violento. Jesús manifiesta la grandeza y la fuerza de Dios en su humillación [...] lleva sobre sí el pecado del mundo”. *Cf. Biblia Latinoamericana. Mt. (NT)*, p. 52, y que “en latín las letras I.N.R.I. (que leemos en estampas de la crucifixión) son las iniciales de Jesús-Nazareno-Rey de los-Judíos”. *Ibid*, p. 53. Por su parte, Lucas (*Lc. 23, 26 ss*) describe una actitud compasiva del pueblo, en especial con las mujeres, a lo largo del Viacrucis y en especial de la crucifixión. Además en este Evangelio, encontramos el diálogo que Jesús sostuvo con los dos ladrones. En cambio, Juan (*Jn. 19, 17 ss*) menciona que el letrero que aparece sobre la cruz estaba escrito en hebreo, latín y griego, así como de una posible rectificación del mismo (de “Rey de los Judíos” a “El que se dijo ser rey de los judíos”), poniendo énfasis en el diálogo entre María, la madre de Jesús, y Juan, el discípulo más amado. Esto es de suma importancia para la fe de los creyentes, debido a que con las palabras de Jesús en la cruz, María deja de ser *su* madre y se convierte en *la* Madre del creyente, la esposa de la Iglesia. María se convierte en el símbolo de la Iglesia, es decir, si en la caída del hombre, se encontraban Adán y Eva, en este momento, Juan y María, serían simbólicamente la segunda creación y la redención del pecado original proviene Jesús y María, en donde el creyente tomará a María y a Dios Padre como los modelos de la familia espiritual. Sin embargo, Geza Vermes, realiza un estudio sumamente interesante en el que cuestiona las fuentes evangélicas, en tanto que existen contradicciones, diferencias y semejanzas entre los textos bíblicos y que no aparecen respaldados por documentos o referencias históricas, por lo que cuestiona la legitimidad de los pasajes, la verosimilitud histórica y legal de la narración de la Pasión. Para dicho autor, el Evangelio de Juan es el de mayor connotación teológica y los Sinópticos tratan de apoyarse unos a otros para dar una

(ante el Sanedrín) y político (ante Pilatos) que recibe Jesús, inicia el camino de la cruz. *Marcos*, menciona el nombre de distintas personas que acompañan a Jesús a lo largo de “su calvario”. Sin embargo, es importante destacar que dicho texto evangélico no menciona la compañía de los discípulos ni de mujeres en el transcurso de la llamada Pasión, ya que solo en *Juan* se hace mención de María Madre de Jesús y del discípulo más amado, al pie de la cruz. Pero continuemos con el pasaje en cuestión, Carlos Bravo sostiene que el hecho de que hayan crucificado a Jesús “entre dos *lestai* (*asaltantes*) subraya la supuesta peligrosidad del rey de los judíos, destacada en el título de la cruz. No puede soslayarse la dimensión política que se atribuye a su práctica y a su condena”¹⁹. En el momento en que Jesús bebe del vino mezclado con mirra, se cumple lo que decían las escrituras del Antiguo Testamento: “da bebidas fuertes al que debe morir, y vino al corazón amargado: que beba, que olvide su desgracia, que no recuerde ya su pena”²⁰. Carlos Bravo, explica el escenario de la cruz a partir del siguiente esquema:

Primera burla: No puede destruir el Templo y salvarse (v. 29 s)

Segunda burla: No puede salvarse a sí mismo y bajar de la cruz (v. 31 s)

Primer juicio: El silencio de Dios (v. 34)

Tercera burla: Veamos si lo salva Elías (35-36)

Segundo juicio: El velo rasgado (38)

Tercer juicio: El comienzo de la fe (39)²¹

Para efectos de la presente investigación, nos detendremos en el primer juicio: el silencio de Dios. Las palabras de “Eloí, Eloí, ¿lamá sabactaní?”, que pueden ser entendidas desde

continuidad y fundamentación a la narración del acontecimiento. Cf. Geza Vermes, *La pasión. La verdad sobre el acontecimiento que cambió la historia de la humanidad*. Traducción de Lara Vilà. Barcelona: Ed. Ares y Mares, 2005. Ahora bien, el hecho de que la información que contiene este libro fuera cierta, no existe razón alguna para abandonar esta investigación, ya que al ser una reflexión filosófica y no una cuestión teológica o de la defensa de una fe, el ejercicio filosófico, reflexivo e interpretativo sobre pasajes que inspiraron ciertos lienzos, sigue siendo vigente.

¹⁹ Carlos Bravo, *Jesús hombre en conflicto. El relato de Marcos en América Latina*. 2ª ed., México: CRT, UIA, 1996, pp. 232-233.

²⁰ *Pro.* 31, 6-7.

²¹ C. Bravo, *Op. Cit.*, p. 233.

dos perspectivas. En la primera de ellas, Geza Vermes considera que dichas palabras atribuidas a Jesús “en arameo y no en el original hebreo, el lenguaje en el que los judíos recitaban habitualmente los Salmos en el Templo y en la sinagoga [...es] una especie de dicho proverbial que expresaba la incomprensión y el desconcierto religiosos”²². La segunda interpretación consiste en que dicha frase nos remite al *Salmo 22*²³ que hace referencia a la pasión de Cristo en la cruz. En dicho pasaje uno encuentra una serie de simbolismos: la analogía de la narración de los Sinópticos y esta oración de Cristo en la Cruz, expresada en el Salmo; la identificación de los animales con los enemigos de Jesús; las alusiones que da a la pasión y humillación que recibió Cristo a lo largo del camino al Calvario y, la expresión del dolor y significación del silencio de Dios Padre en la cruz, el cual pareciera que, inicia como un reproche y posteriormente, se percata Jesús de que su Padre está con él en la cruz. Carlos Bravo afirma que Jesús no hace ningún reclamo, “simplemente expresa su desconcierto ante algo que lo rebasa, que no comprende y que dolorosamente experimenta como abandono. Este mismo desconcierto parece estar detrás

²² G. Vermes, *op. cit.*, p. 119.

²³ ¡Oh Dios, mi Dios!, ¿por qué me abandonaste? ¡Las palabras que lanzo no me salvan!
¡Mi Dios!, de día llamo y no me atiendes, de noche, mas no encuentro mi reposo.
Tú, sin embargo, estás en el Santuario, y allí te alaba el pueblo de Israel.
En ti esperaron siempre nuestros padres, esperaron y tú los liberaste.
A ti clamaron, viéndose salvados; su espera puesta en ti no fue fallida.
Mas yo soy un gusano y ya no un hombre, vergüenza de los hombres y desprecio del pueblo.
Todos los que me ven, de mí se burlan, muecas hacen y mueven la cabeza.
«¡Confía en el Señor, pues que lo libre; que lo salve, si es cierto que es su amigo!»
Me has sacado del vientre de mi madre, me has confiado a sus senos maternos.
Me entregaron a ti, apenas nacido, tú eres mi Dios desde el seno materno.
No partas, que la angustia me rodea; quédate, pues no tengo quien me ayude.
Me rodean novillos numerosos y me cercan los toros de Basán.
Con sus bocas abiertas me amenazan, como el león rugiente que desgarrar.
Yo soy como el arroyo que se escurre, todos mis huesos se han descoyuntado. Mi corazón se ha vuelto como cera, dentro de mis entrañas se derrite.
Mi garganta está seca como teja, y al paladar, mi lengua está pegada. Me reduces al polvo de la muerte.
Como perros de presa me rodean, me acomete una banda de malvados. Mis manos y mis pies han traspasado.
Y contaron mis huesos uno a uno. Esta gente me marca y me vigila.
Reparten entre sí mis vestiduras y mi túnica se juegan a los dados.
Mas tú, Señor, de mí no te separes; auxilio mío, corre a socorrerme.
Libra tú de la espada mi existencia, de las garras del can salva mi vida. *Sal. 22, 2-21.*

de la manera como muere, lanzando un fuerte grito cuyo contenido desconocemos”²⁴. Dicho grito desgarrador que exclamó Jesús, tiene un detalle muy peculiar: “no le llamó *Abbá*, como era su costumbre [...] aceptando que no le competía conocer la razón de todo aquello, en medio de aquel tormento le llamó «*Mi Dios*». Se mantenía en oración a pesar de que la pregunta no tuviera más respuesta que el silencio del Padre”²⁵. Pasaron unos minutos después de dicha exclamación y Jesús expiró... Aquel grito mudo, “quedó resonando en el corazón de todos los que lo siguieron”²⁶, el Hijo de Dios murió en manos de los hombres. La creación de Dios mató a su unigénito... ¿Cuál es la significación de dicha muerte marcado por un abandono desgarrador, sin la compañía de sus discípulos y de esa forma tan cruenta? La respuesta, sin lugar a dudas, desde el ámbito de la fe es la redención del pecador, la expiación de las culpas de la humanidad, en donde la “muerte de Jesús fue su triunfo, porque quedaba al descubierto la maldad de los piadosos que dan más importancia a las leyes que al hombre y que, para defender supuestamente los derechos de Dios violan los derechos del hombre”²⁷.

*

Sobre la vida y obra del pintor alemán Mathias Gothart-Nithart, conocido como “Grünwald” no se poseen muchos datos. Desgraciadamente gran parte de su obra fue destruida, siendo el *Retablo de Isenheim* (pintado probablemente entre 1511 y 1516) una de

²⁴ C. Bravo, *Jesús hombre en conflicto*, p. 234.

²⁵ Carlos Bravo, *Galilea, año 30. Historia de un conflicto. Para leer el relato de Marcos*. 3ª ed., México: CRT, 1994, p. 159. La importancia del grito mudo lo veremos al analizar los lienzos de Francis Bacon.

²⁶ *Ibid.*, p. 160.

²⁷ *Ibid.* Schopenhauer coincide con la identificación de opuestos complementarios que hace el catolicismo, al situar a Adán como el causante de la caída (que sería el representante de la afirmación de la voluntad de vivir) y a Cristo como el enmendador del pecado original (el representante de la negación de la voluntad de vida).

las pocas obras que sobrevivieron la destrucción de las guerras, al llevarse dicha obra al Monasterio de San Antonio, hoy *Museo Unterlinden* en Colmar, Estrasburgo. El *Retablo* contiene muchas pinturas que sería interesante estudiar con detalle. Centraremos nuestra atención en el panel central, el cuadro de la *Crucifixión*. Es importante destacar que dicha obra sigue siendo paradigmática, pues se adelanta al realismo y al expresionismo contemporáneo, y plasma no sólo una ilusión y un relato bíblico, sino un sentimiento: la crueldad y el sufrimiento del hombre a manos del hombre. Juan Zocchi considera que Grünewald muestra en sus lienzos “un drama metafísico del hombre –cristiano de fe o simplemente de cultura-, que el arte no puede dar sino en el momento en que este pintor vive [...] ese drama entroncado en la mística de la Edad Media, época de numen cristiano por excelencia y participar de él, gracias a la validez viviente que le da al dramático lenguaje [...] que apunta directamente a nuestro drama de hoy a la vez que al drama de siempre”²⁸.

Es importante destacar que a pesar de que existen otras versiones de Grünewald sobre la *Crucifixión*²⁹, la que se encuentra en Colmar es la que manifiesta por excelencia su visión del mundo y el modelo de su lenguaje pictórico, en donde podemos comprender “lo que es la vida del hombre sobre la tierra, su carne vil, su espíritu terreno, podrido por las contradicciones y el dolor, sus vanos llantos”³⁰. El *Retablo de Isenheim* está compuesto por tres partes. En la primera sección está un Panel Central (en el que se encuentra la

²⁸ Juan Zocchi. *Grünewald (Vida y arte. Paralelos espirituales)*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1944, p. 53.

²⁹ *Estudio para una crucifixión*. Galería de Arte, Karlsruhe (1503, aproximadamente); *Crucifixión con las tres Marías, San Juan y Longinos* (1505-1508), Museo de Arte, Basilea; *Pequeña Crucifixión* (1511-1513). Colección de F. König, Haarlem y el *Altar de Tauberbischofsheim*. Galería de Arte de Baden, Karlsruhe (1525 aproximadamente).

³⁰ J. Zocchi, *Ibid.*, p. 128. Es importante resaltar que Zocchi considera al *Retablo de Isenheim* como la *Novena Sinfonía*, por la crudeza y reflejo tan intenso y real del lenguaje del sufrimiento en lo mostrado en el lienzo como en la época en la que se encontraba el pintor.

Crucifixión), al lado izquierdo se encuentra *San Sebastián* y al lado derecho *San Antonio*.

En la Predela, el *Entierro de Cristo*.



Lámina 1³¹

En la segunda sección, en el centro se encuentra la *Encarnación (Concierto de ángeles y Natividad)*, al lado izquierdo, la *Anunciación*, al lado derecho la *Resurrección* y en la Predela, continúa el *Entierro de Cristo*. Finalmente, en la tercera sección, en el centro se encuentra un Tallado con *San Agustín, San Antonio y San Jerónimo*, a la izquierda la *Visita de San Antonio a San Pablo*, a la derecha las *Tentaciones de San Antonio*, y la Predela tiene a *Cristo y los Apóstoles*.



Lámina 2³².

³¹ Primera sección. Imagen tomada de <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/84/1084-004-CF12660A.jpg> el día 8 de noviembre del 2008, a las 17:22 hrs.



Lámina 3³³.

Nos centraremos en el panel central de la primera sección, la parte en la que aparece la Pasión de Cristo en la cruz. Zocchi afirma que en la época de Grünewald, “el calvario de Jesucristo se había vuelto drama colectivo. ¿Y cómo no ver drama? Al pintar en la cruz el cuerpo flagelado del Justo, su cabeza ultrajada y por fin en el descanso de la muerte; al pintar sus pies, sus manos, ¿no eran la cabeza, los pies, las manos, los cuerpos torturados que se acababan de ver en la realidad, y que volverían a verse [...] en el trágico trance de su pueblo?”³⁴. Lo cual, nos remite a lo visto en capítulos anteriores del presente texto ver la ejemplificación de lo colectivo en un caso particular. Pero veamos la imagen principal del *Retablo de Isenheim*:

³² Segunda sección. Imagen tomada de <http://paralajes365.blogspot.com/2008/08/odyseeas-elytis-los-dos-parasos.html> el 8 de noviembre de 2008, a las 17:28 hrs.

³³ Tercera sección. Imagen tomada de <http://faculty.wartburg.edu/wilson/arhistory/images/23/23-03.jpg> el día 8 de noviembre de 2008 a las 21:39 hrs.

³⁴ J. Zocchi, *Ibid.*, p. 61.



Lámina 4³⁵.

La descripción del cuadro de Grünewald (Ver lámina 4) está basada en la argumentación de la historia y teoría del arte, con atención especial en la metodología propuesta por Erwin Panofsky, en la medida en que dicho autor nos brinda las herramientas para el análisis de un cuadro “clásico”, con un contenido altamente simbólico e iconográfico. Podríamos afirmar que, de acuerdo a la argumentación de Panofsky, la iconografía al ser una de las ramas de la historia del arte que se ocupa de la significación del producto artístico, brinda al

³⁵ Imagen tomada de <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/86/1086-004-80AD53E0.jpg> el día 8 de noviembre de 2008, a las 21:28 hrs. Es importante destacar la existencia de una Sinfonía compuesta en 1934 por Paul Hindemith en torno a dicho *Retablo*, titulada *Mathis der Maler*. Cf. Hindemith, Paul. *Symphony “Mathis der Maler” – Symphony etc.* Dirigida por Claudio Abbado. Berliner Philharmoniker. Hamburgo Deutsche Grammophon GMBH, 1995. O bien, Cf. Hindemith, Paul y Honegger Arthur. *Symphony “Mathis der Maler” – Symphony No. 3 “Liturgique”*. Dirigida por Milan Horvat. Berlín: Austrian Radio Symphony Orchestra, 1994. El primer movimiento, “Concierto Angelical” está inspirado en los paneles centrales de la obra de Grünewald. El segundo movimiento, “El entierro”, está basado en La Predela del cuadro de Colmar. Y finalmente, Las tentaciones de San Antonio, basadas en el panel derecho del *Retablo de Issenheim*.

espectador una serie de elementos para que se enfrente a la contemplación y búsqueda de significación de la obra de arte, motivo por el que propone tres niveles de análisis o de significación, a saber, el análisis pre-iconográfico, el iconográfico y el iconológico.

a) Análisis pre-iconográfico.

También llamado “significación primaria o elemental”, es aquella argumentación meramente descriptiva, en la que se enumeran las características de los elementos que constituyen el universo de los motivos artísticos o significaciones primarias (naturales). Panofsky afirma que este análisis “se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.”³⁶. El lienzo que nos atañe, es una obra bidimensional estática que mide 269 x 307 cm. Su función es artística. Al realizar un análisis pre-iconográfico desde una contra-lectura (de derecha a izquierda), veremos a un hombre de pie vestido con dos mantos, uno de ellos entre un color magenta o escarlata (que cubre gran parte de su cuerpo) y que termina con pelo de algún animal. El otro manto que lo cubre es de una tonalidad que va de lo blanco a lo gris, y que ciñe la vestimenta del sujeto. El hombre está de pie, señalando con la mano derecha hacia el centro del cuadro. Con su mano izquierda sostiene un libro que tiene ciertas inscripciones. Detrás de él aparecen unas letras (o caracteres) de color rojizo. El sujeto dirige su mirada hacia donde apunta su dedo, tiene cabello medianamente largo y una barba poblada, con algunas canas. Su cabello es de color castaño

³⁶ Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado en las artes visuales*. 2ª edición, versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

y sus ojos de color gris o de alguna tonalidad verde. Al lado de su pie derecho se encuentra un cordero blanco-grisáceo que sostiene con una de sus patas delanteras una cruz, de su cuerpo brota sangre que cae en una copa. El paisaje de esta sección es oscuro y se ven piedras y montañas en el primer plano y en el fondo. En el centro del lienzo se encuentra una persona clavada en una cruz de madera. Dicha cruz está compuesta por dos maderos, uno más ancho que otro y tiene un letrero con ciertas letras. El sujeto solamente posee un paño sucio y desgarrado que cubre su sexo. Tiene un matorral de espinas en su cabeza. Están sangrando su cabeza, pies, brazos y costado, y tiene clavadas en todo su cuerpo varias espinas y marcas de golpes. Su cabeza está inclinada hacia su derecha. Es de complexión delgada y se ve joven. La expresión de su cara es de abatimiento, posee una barba corta. Muestra sus dientes blancos que resaltan con sus labios morados. Las heridas que muestra son profundas y varían en una gama de colores de negro a violeta. Tanto sus manos como sus pies son detenidos por tres clavos negros que son bastante anchos y atraviesan el madero y sus extremidades superiores e inferiores. Las manos están en posición rígida y se marcan los tendones y cada una de sus uñas. Por el contrario sus pies rígidos, están sumamente golpeados y se muestran retorcidos y sangrando los dedos.

Finalmente, a la izquierda del cuadro se encuentran tres figuras. La primera de ellas es una mujer joven que está de rodillas. Cerca de ella se encuentra un frasco cerrado. Su vestimenta es semejante al color durazno con ciertas tonalidades verdes. Tiene un velo transparente que cubre parte de su rostro y su cabello. El cabello es ondulado y claro. Tiene una expresión fija en el hombre crucificado y parece que está rezando, pues tiene sus manos en “actitud de oración” con los dedos entrelazados. A su lado se encuentra un hombre joven de cabello castaño y que parece estar exclamando algo. Su vestimenta es roja y está

sosteniendo a una mujer que parece estar a punto de desmayarse. La vestimenta de dicha mujer adulta es negra y con un gran manto color perla. Sus manos están entrelazadas como si sujetara algo. Está a punto de caer y tiene los ojos cerrados y el color de su cara es blanco. El fondo de todo el panel central va de colores negros a verdes, y tiene muy poca luz en el fondo. Se alcanzan a ver varias colinas o montes, así como muchas piedras.

b) Análisis iconográfico.

A diferencia del análisis pre-iconográfico o meramente descriptivo, esta significación secundaria o convencional se caracteriza en *darle nombre* a las descripciones anteriores, es decir, saber el nombre de lo que el espectador está viendo, es decir, por el reconocimiento convencional de las imágenes, mismas que se encuentran plasmadas en la pintura, en donde el espectador establece “una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos”³⁷. Dicho con otras palabras, en este nivel de análisis y significación, el sujeto relaciona los nombres de los personajes o cada uno de los elementos que aprecia y reconoce en la obra de arte con imágenes, alegorías, acontecimientos religiosos, históricos, etc., lo que le permite acceder a una contextualización de lo que esté representado en la obra de arte y el conocimiento convencional del mismo. Es en este nivel de interpretación donde aparecen los *punctums* o los elementos clave de significación (aquellos motivos artísticos que son los que mayor atención producen al espectador), los cuales a mi juicio, serían:

³⁷ *Ibid.*, p. 48.

- Cristo crucificado. A comparación de otras representaciones de la crucifixión de Cristo, el propuesto por Grünewald es muy crudo y real. En ella se muestra la llamada “Pasión de Cristo” y convence al espectador por el manejo que le da al cuerpo de Cristo. De dicha representación, uno se percata que está moribundo, sufriendo, con llagas que continúan en hemorragia al igual que la corona de espinas en su cabeza –que no es corona, sino un matorral de espinas clavado a la fuerza- y que, en el trayecto al Calvario se le han encajado muchas espinas a lo largo de su cuerpo. Debido a los colores utilizados en cada uno de los golpes que recibió Cristo, pareciera que fueran reales. Además, la expresión de su cara manifiesta un completo abandono, sufrimiento y crueldad, sentimiento que se ve reforzado con el trato que le da tanto a sus pies (retorcidos por el dolor y por el hecho de tener incrustado un clavo) como de sus manos. Cristo, el Hijo de Dios, como sabemos es aquella persona que la religión católica, apostólica y romana, considera como el Salvador, el que redime al hombre del pecado original, ofreciendo su propia vida, siendo él mismo el cordero que se ofrece para la inmolación de los pecados de la humanidad. Dicho sacrificio, le permite al hombre recibir el perdón y reconciliarse con Dios Padre por las faltas cometidas. El papel de Cristo en la religión como en la historia es uno de los personajes de mayor importancia en el mundo occidental.
- El contraste de personas, actitudes e impresiones de los que acompañan a Cristo, así como los sentimientos y actitudes que cada uno manifiesta. Por un lado, el dolor de María, su madre, de Juan el apóstol y de María Magdalena, y por otro, la actitud fría de Juan Bautista, el cual está acompañado de un cordero, por lo que la frase que está a su lado adquiere un sentido simbólico, al igual que la aparición de dichos

personajes. Juan Bautista es un profeta: aquel que antecede al Hijo de Dios, el guía, el que indica el camino al Salvador, en este caso a Cristo, motivo por el que considera que no es digno de desabrocharle las sandalias. Es importante destacar que en el momento de la muerte de Cristo él ya había muerto (por decapitación), por lo que su aparición en este cuadro es de llamar la atención. María, la Virgen, es la que tiene la misión de ser la que engendra por gracia del Espíritu Santo al Salvador y en diversos pasajes bíblicos acompaña a su hijo en el Plan de Salvación. Juan Evangelista, el más joven de los apóstoles es a quien Cristo le pide que se quede con su madre y el que acompaña a las mujeres en el trayecto al Calvario. Y finalmente, María Magdalena, la que le unge los pies con aceite (tarro que tiene a su lado) a Jesús y que acompaña al Salvador hasta su muerte.

c) Análisis iconológico.

Este es el nivel más alto del análisis de una pintura, ya que se refiere a la significación intrínseca o al contenido. Panofsky afirma que “ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de un nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, analizada por una personalidad y condensada en una obra”³⁸. Es este tipo de descripción el de mayor interés para el espectador y el crítico del arte, ya que en las dos anteriores significaciones, solamente se había llegado al nivel iconográfico (una somera descripción y clasificación de las imágenes) y en el nivel iconológico se realiza una interpretación, una hermenéutica simbólica en la que se encuentra una interrelación entre lo representado en la obra de arte

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

con el contexto histórico y las corrientes filosóficas, religiosas o ideológicas que se encuentran de trasfondo en el lienzo en cuestión. Pero, más allá del análisis iconológico, el espectador, la persona que interpreta, reflexiona o es afectada por el cuadro, será quien otorgará la vivencia y significación del cuadro con su propia vida.

Al realizar el análisis iconológico, nos percataremos que el tamaño que Grünewald le da a Cristo es ligeramente más grande respecto de los demás sujetos. El impacto que quiere dar, lleva al pintor a darle un mayor realce a Cristo que a los demás personajes, por lo que tanto la luz como la mayoría de los detalles y gama de tonalidades de color se centran en él. Además se encuentran en el centro del panel central, por lo que al constituir el núcleo del *Retablo* le dedicará una mayor atención y cuidado en la representación de la muerte del Hijo de Dios, así como la Idea del sufrimiento. El formato tanto del *Retablo* como del panel central es cruciforme y de tamaño grande: debido a que el espectador es más chico que la obra, se produce una sensación de intimidación. Es importante destacar que el símbolo de la cruz es de suma importancia para la significación de la “crucifixión”, pues no podemos reducir la cruz a un mero instrumento de la pasión, sino que tiene un contenido simbólico de gran riqueza e importancia. René Guénon afirma que el signo de la cruz representa el modo en que el ser humano accede a la

realización mediante la comunión perfecta de la totalidad de los estados del ser, armónica y conformemente jerarquizados, en una expansión integral en los dos sentidos de la «amplitud» y la «exaltación» [...] Así, el sentido horizontal representa la «amplitud» o la extensión integral de la individualidad tomada como base de la realización, extensión que consiste en el desarrollo indefinido de un conjunto de posibilidades sometidas a ciertas condiciones especiales de manifestación [...] El sentido vertical representa la jerarquía, indefinida también y con mayor razón, de los estados múltiples, cada uno de los cuales, considerado asimismo en su integralidad, es

uno de esos conjuntos de posibilidades, referidas a otros tantos «mundos» o grados que están comprendidos en la síntesis total del «Hombre Universal»³⁹.

Dicho con otras palabras, la cruz como arquetipo simbólico y de fe, manifiesta el plano cósmico; la unión del cielo con la tierra; la convicción de que del mismo árbol en que se originó el pecado, fue elaborada la cruz en que se crucificó al Hijo de Dios: el sacrificio y redención del hombre.

El formato y soporte es de madera. El contenido es la plasmación de la Crucifixión de Cristo relatada en los Evangelios. Los colores utilizados por Grünewald ofrecen un contraste visual y son oscuros, fríos y saturados. La iluminación que tiene el cuadro la brinda el mismo Cristo. Está marcado plenamente el *axis mundi* y el *axis vertical* por la cruz (aunado a la connotación anteriormente descrita, encontramos en este símbolo el plano cósmico, la unión del cielo con la tierra –vertical- y con el horizonte o plano terrestre) y los personajes bíblicos. La composición es clásica (triangular) y la luz proviene tanto del cordero, como del dedo de Juan Bautista a Cristo, y de allí a la Virgen María. Uno de los paralelismos del cuadro es la significación del Cordero (el animal como el Hijo de Dios), en los que ambos ofrecen su cuerpo y su sangre. Además, las letras que aparecen “*Illum oportet crescere, me autem minui*”⁴⁰, es decir, “conviene que él crezca y que yo mengüe” marcan la división entre Antiguo y Nuevo Testamento, y termina de darle una significación mítico-religiosa al cuadro.

³⁹ R. Guénon. *El simbolismo de la cruz*, pp. 27-28.

⁴⁰ *Jn.* 3, 30. Dicha cita se conecta con la opinión de Kübler-Ross, referente a que “el sentido del sufrimiento es éste: todo sufrimiento genera crecimiento”. Elisabeth Kübler-Ross, *La muerte un amanecer*. 3a ed. Traducción de Paz Jáuregui. Madrid: Océano, 2004, p. 51.

Al acudir a la literatura sobre este lienzo, nos percataremos que detrás de esta representación de un acontecimiento bíblico se encuentra el *pathos* de una época, un sufrimiento de gran intensidad que es muy profundo, que pareciera salir de las entrañas de la condición humana, y que se ve reflejado en el rostro de Cristo (con los labios de color blanco, con ese grito ahogado o expiración; con las uñas moradas, los pies putrefactos y la piel seca). De igual manera, el cuidado y lenguaje que utiliza Grünewald en las manos es digno de llamar la atención, puede realizar una expresión grotesca y cruda en las manos de Cristo y en María madre transmitir la noción de piedad; en las de María Magdalena el perdón (que es acompañada en su caso con la vista); las de Juan apóstol fortaleza y resignación, y, las de Juan Bautista, indican el camino y actitud de discernimiento de la vida misma y de las Sagradas Escrituras. Una de las interpretaciones que es digna de mencionar y que permite comprender la significación intrínseca del cuadro es la de Pantxika Béguere, quien afirma que:

las cinco figuras aparecen en contraste con el fondo de oscuridad. A diferencia de la mayoría de las interpretaciones, en ésta no hay signos ni la presencia de verdugos o soldados. La multitud se ha dispersado. La crucifixión está centrada alrededor de la figura del Cristo muerto, con la Virgen María a la izquierda, y San Juan Bautista a la derecha. El artista hizo un gran esfuerzo para mostrar la carne del cuerpo de Cristo torturada, las espinas y los azotes recibidos, alrededor de las heridas sangrientas y putrefactas. A pesar de que el largo cuerpo no es desproporcionado, es lo que llama la atención a primera vista. La virgen está encubierta con un manto blanco, [...] –llama la atención su figura frágil, desfalleciendo en los brazos de San Juan. Su cabeza tirada hacia atrás, sus ojos salientes hacia su hijo, son puntos irresistibles y cortados tajantemente hacia la cruz. La atmósfera a la par de la desesperación que es emanada de la pintura, es reforzada por la tensión de las manos torcidas de María Magdalena, y la acción de la cual ella pareciera pasar por inadvertida. San Juan Bautista, vestido con la piel de cuero como un predicador del desierto, otorga un balance a la composición por su tamaño tan largo y la autoridad del dedo que señala. Su presencia, nos produce una sorpresa, ya que él había sido decapitado por Herodes en el siglo 29 a. C. y no pudo haber presenciado la crucifixión. Él realmente proviene de otro Reino. De su boca, provienen las palabras proféticas del Evangelio de Juan 3, 30 «illum oportet crecere, me autem minui» (conviene que él crezca y que yo mengüe). San Juan Baustista, el último profeta del Antiguo Testamento, señala a Jesucristo, el primer profeta del Nuevo Testamento. Así se realizó la conexión entre las antiguas y nuevas leyes. Otra teoría que ha sido aplicada es este episodio: En la

representación iconográfica Bizantina de Cristo, el hijo de Dios, entre la Virgen María y Juan Bautista es utilizada para simbolizar el Juicio Final. Un detalle de este panel es el importante dato de la obra en su conjunto. La decoración del frasco de María Magdalena ha sido interpretado como una fecha -1515- que Grünewald pudo haber incluido en su pintura⁴¹.

Como se dijo anteriormente, el hecho de que se acuda a la representación pictórica de la “Crucifixión de Cristo”, independientemente de la fundamentación o verisimilitud de los relatos, existencia histórica o religiosa, así como la creencia que el lector tenga ante dicho acontecimiento. La crucifixión no será tomada como un dato o una narración que en el esquema de Schopenhauer represente un hecho histórico, ya que como se percata Grave, “los hechos históricos; al ser llevados al lienzo, tienen el inconveniente de que su significado no se puede representar intuitivamente y, por lo tanto, hay que suplirlo con la información y el concepto”⁴², pues ni en la presente tesis ni en la contemplación estética de dichas obras existe la pretensión de comprender qué fue lo que efectivamente sucedió, ni si lo expresado por el autor se apega al relato original, pues esto socavaría a la misma contemplación estética al confrontarla con una serie de conceptos. Para Schopenhauer, la

⁴¹ “The five figures appear against a background of darkness. Like most interpretations, there are no signs of either executioner or soldiers. The crowd has dispersed. The crucifixion is centered around the figure of the dead Christ, with de Virgin Mary, St. John the Evangelist and Mary Magdalene on the left, and St. John the Baptist on the right. The artist has gone to the great lengths to show Christ’s tortured flesh, the thorns of the scourges sticking into it and the bloody, already festering wounds. Yet it is not this disproportion ally larger body which first draws our attention. The Virgin’s white cloak –[...] Attracts the beholder’s eye towards her frail figure, fainting in the arms of Saint John. Her thrown-back head, eyes raised to her son, points irresistibly to the roughly-hewn cross. The atmosphere of pain and despair emanating from the picture is reinforced by the tension of Mary Magdalene wringing her hands, an action which saves her from passing unnoticed. St. John the Baptist, clad in the Elaters skins of a desert preacher, balances the compositions by his large size and the authority of his pointing finger. His presence may seem surprising as he was decapitated at Herod’s command en 29 A.D., and so could not have witnessed the crucifixion. He really comes from the realm of de Dead. From his mouth come prophetic words from St. John’s gospel III, 30, «illum oportet crescere, me autem minui» (He must increase, but I Must decrease). St. John the Baptist, last prophet of the Old Testament, points to Jesus Christ, the first prophet of the New Testament. Thus the connection is made between the Old and New Laws. Another theory has been applied to this episode: in Byzantine iconography, Christ or God between John the Baptist and the Virgin Mary is used to symbolize the Last Judgment. A detail from this panel is important in dating the whole work. The decorations on Mary Magdalene’s vase have been interpreted as a date -1515- which Grünewald may have included in the painting”. Traducción del inglés por Ángel Alonso, en Pantxika Béguere. *Unterlinden. The Issenheim Altar*. Traducción del francés al inglés por Penélope Denu. Strasbourg: Editions La Nuée Bleue/DNA, 1991, pp. 17-18

⁴² C. Grave, *Op. Cit.*, p. 210.

pintura cristiana devela al espectador un aspecto más profundo y significativo, tanto del mundo como de la voluntad en sí. Dicho con las palabras de Grave, “la pintura cristiana es así la suprema compenetración entre la concepción de la idea de la vida humana por el genio y su plasmación en el lienzo [...] no tenemos una ilustración de conceptos teológicos, sino una plena representación de la conciencia intuitiva sobre la esencia del mundo y de la existencia humana”⁴³.

Cabe preguntarse si existe alguna referencia a la crucifixión por parte de nuestro autor. Para Schopenhauer, “la voluntad o la esencia íntima del mundo representa bien al redentor crucificado, bien a ese ladrón que crucificaron con él, a gusto de cada cual, y mi ética coincide con la cristiana en su significación más elevada e íntima, tanto como la doctrina védica y el budismo”⁴⁴. Además, también afirma que “el *redentor cristiano* constituye una figura eminente, cargada de verdad poética y plena del mayor significado, al no apostar por la virtud o la excelencia y situarse de lleno en el mayor padecimiento. Se trata de una imagen que viene a expresar con mucha fuerza cuanto son la vida y el mundo”⁴⁵. Schopenhauer afirma que son las pinturas religiosas las que manifiestan con toda claridad y distinción el sufrimiento del hombre. Considero que este cuadro es un ejemplo fehaciente de la concepción schopenhaueriana de la contemplación estética.

La experiencia personal que tuve al ver por primera vez este lienzo, fue el asombro, el silencio y la suspensión paulatina del principio de individuación. Recuerdo que en una clase nos estaban explicando el lienzo, y al ver las diapositivas, yo dejé de escuchar la voz

⁴³ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁴ A. Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Cuartas cuartillas*. § 112, p. 126.

⁴⁵ A. Schopenhauer. *Escritos inéditos de juventud II*, § 103, p. 71.

del expositor... Me perdí, suspendí mi juicio y simplemente veía transcurrir los detalles del lienzo en un complejo silencio y recogimiento interior. Hubo un momento en que sentía punzadas al ver las extremidades del crucificado, pero conforme fue transcurriendo el tiempo, me fui liberando de una carga y accedí a la contemplación del dolor... Pasaron algunos minutos y dejé de tener una perspectiva en conjunto y fui relacionando dicha imagen con fotografías de niños en la guerra de Irak, dolores y sufrimientos de mi infancia y volví al plano de la individuación. Al terminar dicha exposición, salí relajado y pensando en la manera en que podría dar a conocer dicha vivencia en un futuro. El interés por el cuadro, no quedo allí. Un año después, tuve la oportunidad de ver el *Retablo* con mis propios ojos. Desde el momento en que llegué a Colmar y accedí al Museo Unterlinden, una vibra o emoción indescriptible me invadió. El acceso fue por la tienda de souvenirs, ver el material, videos, posters, diapositivas y postales me fue produciendo un nudo en la garganta que se incrementó al ver el ticket con la imagen que tanto ansiaba contemplar. Darme cuenta que no era el único que iba a dicho lugar con la misma finalidad, y cuando entré por el pasillo y me encontré con el Retablo, la oportunidad de verlo a tres o cuatro metros de distancia; de sentarme a disfrutar de la vista, percibir la energía que irradiaba la obra de arte y contemplarlo con lujo de detalle; ver cada una de las extremidades del cuerpo allí plasmado, el escozor en mi piel, varias lágrimas derramadas y una especie de catarsis que se presentó... El tiempo transcurrió y no dejaba de contemplar anonadadamente dicho cuadro... Posteriormente, me dediqué a fotografiarlo y a recorrer el resto del Museo, pero ya no me llamaba la atención lo allí expuesto, pues seguía con la imagen grabada en mi mente y corazón, por lo que regresé a ver el lienzo de Grünewald... Es algo que difícilmente puedo expresar (a menos que sea aceptado el brillo en los ojos, el nudo en la

garganta y la emotividad al hablar de los recuerdos), pero que definitivamente quedó marcado en mi interior...

¿Qué puedo decir filosóficamente de dicha experiencia? Que con el lienzo de Grünewald se minimizaron mis sufrimientos; que pasé de la suspensión a la supresión momentánea del principio de individuación para acceder a la Voluntad; que lo que dijo Schopenhauer sobre la contemplación se “quedó corto” ante la vivencia est-ética de una obra como la de Grünewald; que el silencio, actitud de abandono y recogimiento percibidos no es posible expresarlos en un papel; que el lenguaje es insuficiente y se carecen de elementos para dar una breve pincelada de lo ocurrido en el *Museo Unterlinden* y, en especial, que ante la contemplación de dicha versión sobre la crucifixión de Jesús, me pude percatar de un misterio, de la manifestación de lo sagrado. Es importante destacar que desde la perspectiva católica, a pesar de que el sufrimiento y el dolor sean una constante en la crucifixión, éste acontecimiento *desde la fe* otorga otra faceta: la liberación de la injusticia, opresión y el advenimiento de un sentido, un porqué: la resurrección, la gracia y perdón de los pecados, así como la esperanza de una vida mejor.

Ahora bien, ¿existe la posibilidad de equiparar una lectura de un pasaje bíblico, con la contemplación y reflexión del lienzo, y a su vez, compartir dicha experiencia? Consideramos que sí es posible y que a pesar que se hablen de diferentes planos o contextos espacio-temporales, es posible comprender dicho cuadro. Esto supondría el hacer mención de la historia. En lo que respecta al arte, Gombrich nos advierte que “no debemos pasar por alto la dimensión histórica: debemos recordar que el arte, como sabemos, no comenzó su trayectoria como expresión personal, sino como una búsqueda de metáforas, que

merecieron la aprobación de quienes deseaban que los símbolos de su fe hicieran visible lo invisible, que buscaban en mensaje del misterio”⁴⁶, además de que “al contemplar una obra de arte siempre proyectamos alguna significación complementaria que en realidad no viene dada. Hasta es necesario que lo hagamos si la obra ha de decirnos algo”⁴⁷. Finalmente, es necesario resaltar que “abierto o cerrado, el políptico de Grünewald es una «máquina de vistas», operando en múltiples niveles de lectura y utilidad”⁴⁸, y dicho Retablo impactó de tal manera a Picasso y a Bacon que “la crucifixión les impone un arquetipo del tema del pintor y la víctima, como un principio de producción de imágenes y convicciones que probablemente chocan con los tormentos que afectan a ambos artistas”⁴⁹. Dicha caracterización sobre el término “historia” y sus implicaciones, serán el tema de nuestro siguiente apartado.

⁴⁶ E. Gombrich, *Op. Cit.*, p. 456.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 478.

⁴⁸ Anne Baldassari, *Bacon. The life of Images. Picasso*, p. 151. “Opened or closed, the Grünewald polyptych is a «machine for seeing» operating on multiple levels of reading and utterance”. Traducción de Ángel Alonso.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 162. “The crucifixion in poses the overarching theme of painter/victim at a principle for the production of Images a conviction that probably arises the formats that affected both artist”. Traducción de Ángel Alonso.

IV. PICASSO Y LA CRUCIFIXIÓN.

Conocía, desde luego, el retablo, patético como pocos. Pero de la atormentada escena del calvario no quedaban aquí más que algunos elementos identificables, algunas alusiones a la cruz, al cuerpo convulso por la agonía, a los protagonistas del drama... Picasso los había transfigurado completamente. La boca de María Magdalena se había convertido en una especie de embudo abierto; los dedos crispados de sus manos enlazadas, una estrella de mar... A veces, el dibujo se reducía a las líneas maestras, casi abstractas de la composición; otras se diría que Picasso se había entretenido en reconstruir el panel con la ayuda de pinzas y patas de crustáceos. Pocos rastros de emoción religiosa. Más bien una interpretación humorística: por ejemplo, ese gran imperdible que sujeta el paño de pureza, nuevo atributo de la Crucifixión.

Gilberte Brassai, *Conversaciones con Picasso*¹.

Generalmente se asume que Schopenhauer es un pensador que no hace referencia a la historia a lo largo de sus obras. Sin embargo, en el presente apartado, cuestionaremos dicha versión, mostrando desde la argumentación de Schopenhauer una posible pauta para sugerir una posible lectura a favor de la historia. Iniciemos con la lectura que estaría en contra de la historia.

Recordemos que el término historia, proviene del griego ἱστορία que significaría «conocimiento adquirido mediante la investigación», lo que en un sentido general, lleva a considerar a la historia como una recopilación de información, una narración o descripción de conocimientos provenientes de hechos o acontecimientos singulares, que tienen la

¹ Gilberte Brassai. *Conversaciones con Picasso*. Traducción de Tirso Echaendía. Prólogo de Rafael Argullol. Madrid: Turner, FCE, 2002, p. 48.

peculiaridad de ser relatados de una manera ordenada o cronológica. Y claro, no podemos dejar a un lado el profundo odio que Schopenhauer profesaba hacia Hegel y su “filosofía de la historia”. Con esto no pretendo decir, que el rechazo de Schopenhauer se deba única y exclusivamente a la competencia o rencillas que tuvo con el filósofo de Baviera, sino que como afirma Marco Parmeggiani en la introducción a los *Parerga y Paralipomena*, a los ojos de Schopenhauer, la historia es un problema secundario, ya que “el antihistoricismo de Schopenhauer no es un rechazo del pasado sin más. Al contrario, el antihistoricismo abre la posibilidad de una confrontación directa con los filósofos del pasado”². Una de las principales objeciones que Schopenhauer hace a la historia es el cuestionamiento al fundamento o presupuesto experimental de acontecimientos acaecidos, así como también al sujeto que los recolecta. Dicho con sus propias palabras: “en la historia universal no hay plan ni cohesión, como pretende la filosofía de los profesores, sino sólo en la vida del individuo. Los pueblos solamente existen *in abstracto*, los individuos son lo real. Por eso la historia universal carece de significación metafísica directa: sólo es propiamente una configuración fortuita”³.

Considero que Schopenhauer duda la veracidad de la historia, en tanto que ésta surge a partir de la recopilación de los datos o de la perspectiva que tenga el historiador, razón por la que no contamos con la garantía de que efectivamente las cosas hayan ocurrido de tal manera. Marco Parmeggiani, afirma que si seguimos dicho argumento, tendremos que “la historia se reduce a ser, entonces, la manifestación en el tiempo de la esencia íntima

² M. Parmeggiani, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena I*, p. 70.

³ Arthur Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena II. Escritos filosóficos menores*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Parmeggiani, sobre la versión y traducción de Edmundo González Blanco, Granada: Editorial Ágora, 2000, p. 97.

del mundo y del hombre, una esencia que existe ya 'antes' de toda la 'historia'. Luego en la historia del mundo y del hombre no puede aparecer como algo substancialmente nuevo, sino sólo nuevas apariencias, nuevas coloraciones, de una misma y única esencia”⁴. En este orden de ideas, la historia en el discurso filosófico y en la argumentación schopenhaueriana no tendría cabida, ya que no es posible una orientación teleológica, un progreso de la historia, ni un carácter “histórico” del ser humano, pues se estaría repitiendo de manera incesante el mismo fenómeno y siempre serán las mismas Ideas. Con esto sería válido decir que la miseria y el hambre en el mundo siempre han sido y serán las mismas, desde la aparición del hombre, en donde cambian los personajes, el escenario o la situación, pero siempre sucede lo mismo, en esencia *todo* sigue siendo igual. Pero, ¿necesariamente esto es así? ¿Se habrá precipitado o equivocado Schopenhauer con estas afirmaciones, o es posible –y necesario-, ofrecer una variante? Es importante resaltar que la historia no modifica las Ideas, sino sus modos de expresión, lo cual no debe llevarnos a alguna especie de relativismo histórico, sino a comprender que una idea puede ser expresada de diferentes maneras, con diversos elementos y decir lo mismo, con una serie de variantes o matices que enriquecen la comprensión de lo acontecido o de la repercusión de dicho acontecimiento.

Pilar López de Santa María en la introducción a los *Complementos* afirma que Schopenhauer había expresado “un claro menosprecio de la historia, declarando la superioridad de la poesía de cara al conocimiento de la esencia de la humanidad. Ahora [...], se ocupa de establecer algunas puntualizaciones acerca del valor de la historia [en el

⁴ M. Parmeggiani, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena I*, p. 73. Por su parte Clément Rosset en una entrevista afirma que “para Schopenhauer la historia no existe: no es futurición (paso de un pasado a un futuro), sino repetición de un presente eterno que posee los mismos avatares que en todo tiempo han salpicado y continuarán salpicando la historia de los hombres” Clément Rosset, *Escritos sobre Schopenhauer*. Versión castellana de Rafael del Hierro Oliva. Valencia: Pre-textos, 2005, p. 12.

que una vez que se ha], descartado el carácter científico y filosófico, le queda a la historia una función: ser la autoconciencia de la humanidad”⁵. Con lo anteriormente dicho, ¿pretendemos decir que nuestro autor se arrepintió o no fue consecuente con lo que afirmó? No. Considero que el haber hecho precisiones y rectificaciones no le resta méritos, sino que le da una mayor significación, fortaleciendo su obra y su propuesta filosófica. Y el hecho de mostrar una posible lectura a favor de la historia en la argumentación schopenhaueriana, permitiría a mi juicio, renovar y reactualizar su importancia en las argumentaciones y discusiones filosóficas, haciendo justicia a su legado, así como también, se posibilita el enriquecimiento de este autor, mostrando una vigencia de su pensamiento y una aplicación del mismo en este texto. Veamos las razones por las que consideramos que desde el propio Schopenhauer es posible encontrar un aspecto positivo de la historia, lo cual no iría contra su argumentación sino que le daría una mayor contundencia.

Schopenhauer en los *Complementos* le dedica un capítulo a la reflexión sobre la historia en el que afirma que ésta tiene que ver con “lo estrictamente particular e individual, que es inagotable por naturaleza, todo lo conoce sólo de manera imperfecta y a medias”⁶. De esta manera, en la historia la generalidad no realiza objetivaciones del concepto sino que hace al conocimiento subjetivo. Con esta caracterización, pareciera que la historia sigue siendo negativa, pero no es así, ya que a juicio de Schopenhauer, la labor de la historia es enseñar que en cada época ha existido algo diferente, mientras que la filosofía se esfuerza en hacer comprender al sujeto que en todas las épocas fue, es y será lo mismo. Manuel Cabada afirma que “si de algún modo se pudiera hablar de historia, sería en el sentido de la

⁵ P. López de Santa María, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, p. 20.

⁶ *Ibid.*, Libro III, § 38, p. 491.

historia de la verdad, es decir, de la verdad misma del propio sistema filosófico de Schopenhauer, del que éste si afirma [...] que «la verdad» tiene como «aliado» o como «dios protector» al «tiempo». Pero este tiempo no puede estar, en definitiva, sino en función de la comprensión de que la realidad, en la que está y de la que vive el hombre, está ya dada, necesariamente, desde siempre”⁷. Veamos tres posibles ventajas que pareciera que Schopenhauer otorga a la historia. La primera de ellas, consistiría en tener la confianza de que en la historia existen tres momentos distintos, a saber, el presente, el pasado y el futuro, ya que “para ella cada momento presente es solo un fragmento que ha de ser completado con el pasado, cuya longitud es infinita y con el que se enlaza a su vez un futuro infinito”⁸. La segunda, radica en mostrar a toda costa la misma costa desde diferentes posibilidades, “los capítulos de la historia de los pueblos se diferencian en el fondo solo por los nombres y las fechas: el contenido verdaderamente esencial es siempre el mismo”⁹. Y finalmente, otorga una lección al hombre: “lo que narra la historia no es de hecho más que el largo, difícil y confuso sueño de la humanidad”¹⁰. Ahora bien, hagamos la reconstrucción a favor de la argumentación histórica en los escritos schopenhauerianos a partir de las siguientes premisas.

1. Acudiendo a la teoría del lenguaje, recordemos que ningún uso de los conceptos puede dar acceso a una realidad trascendente, porque los conceptos sólo tienen sentido *dentro* de la experiencia y no fuera de ella.

⁷ Manuel Cabada, *Querer o no querer vivir: el debate entre Schopenhauer, Feuerbach, Wagner y Nietzsche sobre la existencia humana*. Barcelona: Herder, 1994, p. 70.

⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro III, § 38, p. 493.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 494.

2. De acuerdo a la argumentación schopenhaueriana el sentido de nuestra vida “tiene que 'hacérselo' uno mismo, en interacción permanente con los demás y el entorno, pero uno mismo por sí mismo. Tiene uno que construirlo a partir de la propia experiencia personal y del juicio propio, sin dejarse llevar por las palabras y las modas y las pretendidas autoridades del entorno”¹¹.
3. El hecho de que el mismo Schopenhauer afirme que la Idea es eterna e *infinita*, no implica que podamos decir que en una obra de arte en especial se incluya o estén reducidas todas las posibles interpretaciones, puntos de vista o aspectos de *un* acontecimiento. Cada representación nos lleva a la Idea de una idea que siempre es la misma (la tristeza, por ejemplo), pero existen infinitudes de posibilidades de representarla, las cuales, desde el contexto histórico en que se encuentra, brindarán un aspecto de la infinita gama de posibles objetivaciones, de la Idea no planteamos la supremacía de la historia en la argumentación de Schopenhauer, sino cierto lugar, en su mismo esquema argumentativo que enriquecería su propia obra, sin que ésta se desmorone. De esta forma, de acuerdo a Rosset, “la historia es historia de la repetición, que sufre las modificaciones de la representación necesarias para la reasunción, cada nueva época, de una nueva misma historia”¹². Cabe incluir una frase de Jorge Luis Borges que apoyaría esta visión, “la convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer –en su libro *Parerga und Paralipomena*- comparara la historia a un caleidoscopio, en el que cambian las

¹¹ M. Parmeggiani, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *Parerga y Paralipomena III. Escritos filosóficos menores*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Parmeggiani sobre la versión y traducción de Antonio Zozaya, p. 17. Anteriormente, se había remitido a las referencias históricas en las obras de arte. *Vid supra.*, p. 16.

¹² C. Rosset. *Op. Cit.*, p. 47.

figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en que cambian los papeles y las máscaras, pero no los actores”¹³.

4. Schopenhauer sostiene que ante el espectáculo del dolor y la miseria del mundo, es decir, el resultado de esa voluntad insaciable, existen tres posibilidades de minimizar, enfrentar e inclusive negar por unos instantes, ese “fluir” de la voluntad, a saber: el asceta –siendo el santo algo que sobrepasaría y cuestionaría al mismo Schopenhauer-, el artista o el filósofo. Dichas opciones no desaparecen la muerte o el sufrimiento, ya que éstos seguirán siendo una constante o en última instancia el lugar al que se arribará por el hecho de existir. Si existen tres diferentes caminos de negar la voluntad, entonces cabría la posibilidad de hacer excepciones particulares, en las que dependiendo de los medios y experiencias que tuviera cada uno de ellos, se enfrentarían o visualizarían *uno de innumerables* aspectos de la voluntad. Y como cada uno vería distintas perspectivas (el mismo Schopenhauer reconoce que muy pocos accederían a estas instancias), se comprendería de una manera más completa las objetivaciones (Ideas) de la voluntad. Dicho con otras palabras, dichas posibilidades, no se reducen a uno u otro concepto, o a una caracterización particular, sino que ofrecerían otro aspecto, una visión diferente que lleva al sujeto a una mayor comprensión del fenómeno (sin que esto lo lleve a una reducción o conocimiento completo)¹⁴.

¹³ Jorge Luis Borges. *Otras inquisiciones. Prosa completa*. Vol II. Barcelona: Bruñera, 1980, p. 187.

¹⁴ Esta perspectiva aquí ofrecida sobre Schopenhauer podría estar legitimada inclusive por el propio Thomas S. Khun. Recordemos que en la evolución de la ciencia normal o el desarrollo de cada paradigma, existe toda una tradición y educación de trasfondo, y a pesar de que existan periodos de crisis, transiciones o revoluciones científicas, y se posibilite un nuevo paradigma con todo lo que esto implica, solamente hay un avance de grado o de cantidad de conocimientos. Aunque se abandone un paradigma y se adopte uno nuevo, el objeto de estudio sigue siendo el mismo, *i. e.*, del modelo de Ptolomeo sobre las esferas celestes hasta el de Copérnico o Kepler, cambian los resultados, hay diversas perspectivas y hay notables implicaciones de resultados, enfoques o conocimientos, pero el objeto de estudio sigue siendo el mismo. Este “progreso” o avance es una

En este orden de ideas, podríamos concluir sobre la posible caracterización schopenhaueriana de la historia. Schopenhauer afirma que “una verdadera filosofía de la historia no debe [...] considerar lo que (hablando en lenguaje platónico) siempre *deviene* y nunca *es*, ni considerar que esa es la verdadera esencia de las cosas; antes bien, debe tener a la vista lo que siempre es y nunca deviene”¹⁵. La historia adquiere para Schopenhauer un valor, por lo que podemos decir que no es completamente antihistoricista, ya que se percata que es necesario hacer unos matices para una forma particular de concebir la filosofía de la historia, en donde

la verdadera filosofía de la historia consiste, en efecto, en entender que en medio de todas esas infinitas transformaciones y su barullo, siempre tenemos delante el mismo, igual e inmutable ser, que hoy actúa igual que ayer y que siempre: debe, pues, reconocer lo que es idéntico en todos los acontecimientos, antiguos como modernos, de Oriente como de Occidente y, pese a todo la diversidad de las circunstancias particulares, de las ropas y de las costumbres, ver en todas las partes la misma humanidad¹⁶.

A lo anteriormente dicho por Schopenhauer, sería necesario agregar una acotación: siempre y cuando, se reconozca que las Ideas son expresadas desde las distintas épocas y contextos. ¿Cómo se sostiene esta cláusula? El propio Schopenhauer afirma que en lo que respecta a la diversidad de tragedias, optando por las modernas (en su época, claro está) y que “el honor, según lo he experimentado hasta ahora en sus especies y principios, se encuentra en todos los pueblos y épocas como algo universalmente válido, si bien se pueden hallar algunas

elección por una perspectiva definitiva, pero todas las explicaciones son diversas formas de entender o interpretar un objeto, idea, sistema de creencias o la Voluntad. Cf. Thomas S. Khun, *La estructura de las revoluciones científicas*. 15ª reimp. de la 1ª edición. Traducción de Agustín Contín. México, DF: F.C.E., 1995.

¹⁵ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro III, § 38, p. 495.

¹⁶ *Ibidem*.

modificaciones locales y temporales en los principios del honor femenino”¹⁷. Dicho con otras palabras, en fines de una mayor comprensión de la obra de Schopenhauer, sería necesario contar con una cláusula de la importancia del contexto histórico en donde se produce, es decir, en el fondo se transmitiría la misma Idea, pero mostrada desde diferentes aspectos o tradiciones que enriquezcan la comprensión del mismo.

Todo lo anteriormente dicho tiene la finalidad de acceder a la representación artística de la Crucifixión. Pensemos en el *Cristo Crucificado* de Francisco de Zurbarán, en el *Cristo en la cruz* de Velázquez, la *Crucifixión blanca* de Chagall o el *Cristo o corpus hypercubus* de Dalí. Todos representan lo mismo: la crucifixión de Cristo, pero cada uno de ellos enriquece la comprensión del acontecimiento (en este caso la crucifixión) desde el contexto histórico o su tradición, lo que posibilita un enriquecimiento y significación de la Idea, pues cada una de dichas versiones brinda un contenido que le otorga vigencia y profundidad, pese a que siga siendo la representación del mismo acontecimiento.

También podemos pensar la historia en los escritos de Schopenhauer desde la hermenéutica, en tanto que, “la importancia del cambio o de la historia está en proporción inversa con la «necesidad» de las acciones humanas o –lo que es lo mismo- con la imposibilidad de una verdadera transformación. Supuesto esto último, la filosofía tampoco puede tener otra función sino la meramente hermenéutica: «la filosofía –escribe- en ninguna parte puede hacer otra cosa más que interpretar y explicar lo existente»”¹⁸. En este orden de ideas, podríamos afirmar al igual que Diego Sánchez, que la filosofía siempre ha

¹⁷ Arthur Schopenhauer. *Parerga y Paralipomena I*. Introducción, traducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2006, p. 386.

¹⁸ M. Cabada, *op. cit.*, p. 69.

partido de “la experiencia histórica y personal [... tomando] como instrumento de penetración de lo real, las experiencias que se hacen inmediatamente reveladoras de la vida que se expresa en las «ideas» (experiencia estética, ética) y de la vida en la que las ideas expresan (experiencia ordinaria en su dimensión exterior e interior)”¹⁹. Ahora bien, pasemos a la reflexión sobre la obra de Grünewald que nos ofrece Pablo Ruiz Picasso.

*

Hablar sobre la vida de Picasso, supondría sumergirnos a una serie de acontecimientos, mitos e historias que se han producido desde diversas versiones y objetivos, por lo que solamente se hará la descripción de los lienzos que tienen que ver con nuestra investigación y con aquellas referencias que nos permitan reflexionar sobre la obra de arte desde la argumentación schopenhaueriana y, la relación de estos lienzos con Grünewald y Bacon.

Picasso hizo varios lienzos con el tema de la Crucifixión. De hecho tiene un bosquejo o borrador, a pluma y tinta china, sobre papel que tituló *La crucifixión según Grünewald*, el cual se encuentra en los archivos del Museo Picasso de París. Para él, “no hay tema más bello que éste, el de la Crucifixión, porque por más de cientos de años, ha sido reproducido millones de veces”²⁰. Ahora bien, sería interesante preguntarse los motivos por los que un pintor que se declara ateo plasma dicho tema en sus lienzos. Picasso hacía una distinción “entre Dios y lo divino. Si bien siempre se declaró ateo, a menudo trata

¹⁹ Diego Sánchez, “Introducción”, en A. Schopenhauer, *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*, p. 42.

²⁰ A. Baldassari, *Op. Cit.*, p. 163. “There is no more beautiful there than that of the crucifixion because, for more than one thousand years, it has been depicted a million times”. Traducido por Ángel Alonso.

de temas religiosos en su obra”²¹. Y no es gratuito que el pintor español realice tantas referencias a esta obra. Dicho con sus palabras: “me gusta la pintura y he tratado de darle una interpretación. Pero, difícilmente podría empezar a dibujarla cuando lo he cambiado en algo completamente diferente”²², es entonces cuando surge el cuadro de *La crucifixión según Grünewald* (Ver lámina 5), en donde “la variación blanca y negra es la pluma y lavado, combina ciertamente elementos escenográficos de los dibujos de la Crucifixión de Picasso con elementos de la composición del Retablo [...] dichos dibujos garantizan la descomposición de varias estructuras de la Crucifixión de Isenheim”²³.



Lámina 5²⁴.

²¹ Widmaier Picasso, Olivier. *Picasso. Retratos de familia*. Traducción del francés de Tomás Onaindia. Madrid: Algaba Ediciones, 2003, p. 356.

²² Citado en A. Baldassari, *Op. Cit.*, p. 134. “«Do you know Mathias Grünewald’s Crucifixion, the central panel of the Isenheim altarpiece?» asked Pablo Picasso. «I like the painting and I tried to give an interpretation of it. But I’d hardly begun to draw it when it turned into something completely different»” Traducido por Ángel Alonso.

²³ A. Baldassari, *Op. Cit.*, p. 148. “This black-and-white variation in pen and wash combines certain stenographic elements from Picasso’s Crucifixion drawings with elements from the composition of the retablo [...] these drawings amount to a decomposition of the very structure of the Isenheim Crucifixion”. Traducido por Ángel Alonso.

²⁴ *La crucifixión (d’après Grünewald)*. Boisgeloup, 19 de septiembre de 1938. Pluma y tinta china sobre papel. 34.5 x 1.5 cm. Musée National Picasso. Paris. Imagen tomada de <http://espagnol.lgm.free.fr/travaux/2001-2002/picasso/texteleves/T14.htm> el 13 de marzo de 2003 a las 15:50 hrs.

Entre los años 1925 y 1940 podríamos afirmar que Picasso se dedicó intensamente a la composición plástica de formas de expresiones bidimensionales y tridimensionales, las cuales son fruto de una serie de tensiones originadas por la aflicción y la violencia. A partir de 1930, aparece “el tema cristiano de la crucifixión en numerosas variaciones, algunas de las cuales fueron inspiradas por el altar de Matthias Grünewald, en Isenheim, representado por Picasso en el año 1932 en toda una serie de dibujos a la aguada”²⁵. En el presente texto, analizaremos una de las primeras versiones que realizó Picasso.

La Crucifixión, conocida como *Le sacrifice* elaborada en 1930 por Pablo Ruiz Picasso, es un producto bidimensional estático, que tiene una dimensión de 0.500 x 0.655 cm., y se encuentra en el *Museo Picasso* de París. Es un producto visual con una función artística e informativa, ya que proporciona al espectador una visión moderna del acontecimiento histórico de la crucifixión. Combina algunos íconos del contexto histórico-social de España en el lienzo, con la narración que aparece en las Sagradas Escrituras, produciendo una reinterpretación o contextualización de determinados símbolos del imaginario religioso y artístico de la iglesia católica y la década de los 30's.

²⁵ Carsten-Peter Warncke, *Picasso*. Edición a cargo de Ingo F. Walter. Traducción de Pedro Guillermet. Slovenia: Tachsen, 2002, p. 369.



Lámina 6²⁶.

Al elaborar el análisis pre-iconográfico del cuadro, nos percataremos que es una pintura muy viva, con lo que podría ser un toque tropical o carnavalesco, saturada de colores e imágenes. Para llevar a cabo el análisis del lienzo, procederemos a realizar la descripción del lienzo por medio de cuadrantes, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, en orden ascendente, conforme vayamos haciendo referencia a las imágenes que aparecen y lo largo del cuadro. De esta forma, lo que aparece en primer lugar a la vista del espectador, es una especie de canal u orificio de un color azul turquesa o un poco verdoso, que en la esquina inferior izquierda pareciera sugerir una división, una profundidad que se extiende de manera paulatina a lo largo del primer tercio del cuadro, sugiriendo un paisaje, una apertura de un haz incandescente, semejante a si un sujeto se encontrara en medio de una espesa niebla y se disipara la falta de claridad con la entrada de un rayo de luz. También podría parecer que se abriera una brecha en la oscuridad por lo que las marcadas líneas rojas,

²⁶ Pablo Ruiz Picasso. *Crucifixión*. Musée National Picasso, Francia. Óleo sobre contrachapado, 51.5 x 66.5 cm., 1930. Imagen tomada de http://www.musee-picasso.fr/homes/home_id23985_u112.htm el día 9 de noviembre de 2008 a las 06:17 hrs.

sugerirían una especie de escalones, paredes o columnas por los cuales uno puede percibir la profundidad del cuadro. Las líneas gruesas de color rojo marcan dos posibles niveles.

El primero de ellos de color marrón sugiere la existencia de un pasillo o corredor que ocupa más de la mitad (de los cuadrantes inferiores izquierdo y derecho) del cuadro y que por momentos desciende de manera ondulada y que va en ascenso de manera lineal y triangular para finalmente decrecer hasta llegar a la esquina inferior derecha del lienzo en el que se están llevando a cabo ciertos actos. La línea roja, paulatinamente se convierte en color negro y posteriormente recupera su color rojizo hasta perderse en líneas o figuras amarillas. En cambio, el segundo nivel, de color amarillo no es tan extenso como el primero, sino que abarca menos de una tercera parte del cuadro. Entre los dos niveles, se alza una columna que pareciera ser un triángulo isósceles de color violeta y con bordes rojizos que se eleva a partir de la mitad del primer nivel y con una inclinación de aproximadamente 30°.

Veamos lo que aparece en el primer nivel. Inmediatamente de la franja azul descrita con antelación, aparecen las plantas de los pies de unas personas, los cuales se encuentran desnudos y cuyos miembros y extremidades parecieran estar cruzados entre sí. Ambos personajes son de diversas tonalidades de azul con amarillo y se encuentran recostados en el suelo, pareciera que uno está encima de otro o bien que hubiera un tumulto de personas entre las que ellas estuvieran escondidas o atrapadas. Dichos sujetos están entrelazados y no se distingue con claridad qué parte del cuerpo le pertenece a cada uno de ellos. El suelo es bicolor, ya que aparecen partes rojizas y marrones. Las extremidades superiores e inferiores son muy alargadas, y una de dichas manos, pareciera querer sujetar a una tercera persona.

Dicho sujeto, el de cabello de color café claro que está peinado hacia atrás, pareciera ser del sexo femenino y que está avanzando en posición de cuclillas o que lentamente se estuviera arrastrando hacia algún lugar. Su extremidad inferior izquierda es exageradamente grande, deforme y tosca, de color café y delineado por líneas azules y rojizas. En cambio, su extremidad inferior derecha, al igual que su cuello y rostro son de color hueso o grisáceo claro. Dicha extremidad, a comparación de la otra, es muy corta y el cuello es muy rígido, mostrando una boca exageradamente enorme como si estuviera gritando algo. Apenas se percibe su ojo y su pestaña. Dicha mujer, está sosteniendo (o se está sujetando de) una especie de tronco o de algún objeto con figura cilíndrica, la cual pareciera tener dos raíces o puntas. La primera de ellas, triangular, y la segunda con un cilindro mucho más delgado y corto, como si fuera una sonda o cable. Está sostenida por su brazo derecho que pareciera tener un abrigo rojo y se ve claramente su mano. El brazo izquierdo podría estar oculto por el tronco o servir como base o punto de equilibrio para que dicha mujer pudiera estar en esa posición o posiblemente, incorporarse de manera inmediata. Posteriormente, cerca del labio inferior de la mujer aparece un objeto que pareciera ser una especie de tambo o caja circular, parecida a las que producen ruido como un objeto musical. La superficie circular es amarilla y la base está dividida en tres triángulos de una gama de azules, respectivamente con líneas que lo cruzan horizontalmente y que a su vez también muestran líneas perpendiculares que forman más triángulos. Dichas líneas varían de tonalidades rojizas, amarillas y negras. Sobre dicho objeto han arrojado una especie de vaso con dos figuras cúbicas muy pequeñas, de colores blancos y negros, y con puntos en cada una de sus caras. Dichos objetos han sido arrojados por un sujeto del que se ve su pierna izquierda (de color verde agua, extremidad inferior completa, exageradamente grande, que va desde la punta del pie hasta su nalga y parte de la espalda, siendo desproporcionada y grotesca), así como

un minúsculo tronco, una deforme cabeza y cuello, y unas lánguidas extremidades superiores, a saber, la izquierda de color marrón y la derecha de color amarilla. Sobra decir que la cabeza y tronco son deformes y que parecen ser la imagen de un ciervo visto boca abajo. También se distingue otra pierna, la cual apenas se ve el pie, una especie de bota, así como una falda azul. Es posible que dicha extremidad pertenezca a una persona que aparece oculta por las imágenes anteriormente descritas. Finalmente, aparece una especie de tienda de campaña, sostenida por un tubo grisáceo y cuya carpa o lona sería bicolor, por el lado reverso de color azul y por el anverso de color verde. Pareciera que se ha puesto una especie de refugio, casa o lugar de reunión para protegerse de la intemperie. El interior de dicho objeto es amarillo y al final tiene una especie de antena.

Entre los cuerpos de los sujetos que inicialmente describimos que aparecían entrelazados, se encuentra un objeto muy grande, compuesto por dos tablas verticales y con veintitrés peldaños o tablas horizontales que ha servido para que un sujeto muy largo y de color rojizo pueda ascender hasta lo más alto de dicho objeto y pueda insertar una especie de hierro o incrustar un metal en el reverso de la palma de la mano derecha de un sujeto que describiremos a la brevedad. Toda la descripción anterior es lo que se encuentra en lo que llamamos el primer nivel de color marrón.

Ahora, veamos lo que sucede en el segundo nivel que es de color amarillo (de la franja azul, semejante a lo que marcaba profundidad, hasta el objeto compuesto por maderos y que sirven para ascender a las alturas). En dicha sección de la pintura, aparece el cuerpo de una persona, la cual es sumamente amorfa. Su pierna izquierda es muy delgada a comparación de la derecha, además de que ésta última tiene la característica de poseer el

pie rojizo y gran parte de esta extremidad, es cubierta por una especie de tela verde con líneas perpendiculares rojas y líneas horizontales azules, que asemejara ser una curva muy pronunciada en alguna carretera u otro hueco que manifiesta profundidad a la pintura. Dicho sujeto no posee manos, y solamente se ve la cara del mismo, en diferentes planos, como si observáramos al mismo tiempo diferentes perfiles o partes de su rostro. De esta forma, en un mismo momento contemplamos su perfil izquierdo y derecho, su rostro visto de frente y como si nos diera la espalda. Además se encuentra en una posición anterior a cuando uno hace una genuflexión, lo que marca una mayor incomprensión de lo observado. En lo que representaría su espalda, aparece una especie de ave o una figura compuesta por la conjunción de diversas líneas perpendiculares o de diversos triángulos rojizos que es acentuado por el haz de luz amarilla que pareciera producir una figura triangular más. Además, aparece flotando una especie de roca, asteroide o cuerpo celeste ovalado, con un lado áspero y poroso, con muchas abolladuras y posiblemente hueca. El paisaje azul se rompe a la mitad de dicha figura circular y se convierte en amarillo. Entre el personaje descrito anteriormente y el objeto de tablones por el que asciende el sujeto se encuentra un Caballero que podría pertenecer al periodo de la Edad Media montado en un caballo sosteniendo una gran lanza, misma que está dirigida o clavada en el pecho de un sujeto. Hemos hablado de éste último sujeto anteriormente, es al que le están clavando una pieza de metal en una de las palmas de sus manos. Dicho sujeto se encuentra sostenido por ambas extremidades superiores en un tablón horizontal, que a su vez forma una especie de figura de letra “T” minúscula con un madero vertical que está en medio del tablón horizontal, a una altura de tres cuartas partes de abajo hacia arriba. Dicho sujeto sostiene sus pies en el tablón vertical en una especie de base y apenas se distinguen sus brazos, piernas, cabeza y ojos. Está cubierto de una especie de tela o manto muy amplio, por lo que no se aprecia si

la lanza del Caballero la ha penetrado o apenas lo hará. Lo único que se distingue de dicho lienzo de tela son los dobleces en la parte inferior de la misma. Dicho sujeto es tapado por una figura enorme que pareciera ser de una mujer, la cual es muy alta y se ve una expresión de grito o dolor profundos. Se alcanza a ver un gran manto o velo que cubre gran parte de su cuerpo y se percibe el tronco, y piernas de dicha persona, (uno de ellos es azul). Cabe destacar que tanto la persona que está incrustada en los tablones como la que posee el velo, tienen la misma gama de colores grisáceos. Y el fondo en el que ambos se encuentran cambia de tonalidades negros a rojos, y, de grises a blancos.

A un costado de dicha mujer, se encuentra una persona más, ésta, es una mujer de la que percibimos el rostro (en dos caras o vistas) y el cabello, así como su cuerpo y piernas que son amarillas con un poco de rojo, dando la sensación de que fuera una flecha o una lanza que estuviera parada verticalmente. A un costado de dicha mujer aparece el rostro de una persona, semejante a la de un hongo con una especie de anteojos. El atuendo de dicha persona es una combinación de amarillos y rojos y en lo que sería su cabello, pareciera tener un fragmento de pasto verde y tupido, o bien unas llamas. Se alcanza a ver su mano izquierda y la tonalidad (naranja-marrón) de su mano es la misma que la que aparece atrás de él. Finalmente aparecen dos figuras abstractas, semejantes a dos trozos de latón o de hierro, que parecieran ser o la cola de una mofeta, o bien, dos sujetos. En este caso, uno de ellos está agachado y con sus dos brazos estuviera haciendo un alambre o una figura que pareciera ser un rayo de color amarillo, una especie de herrero que estuviera creando algún objeto punzo cortante y el sujeto que lo acompaña (ambos de colores azules y grises metálicos) lo estuviera auxiliando o proporcionando materiales u objetos, o bien sujetando a dos grandes extremidades superiores que aparecen, como si emergieran de la tienda de

campana. Semejantes a personas que estuvieran aplaudiendo o tratando de alcanzar el firmamento. Dichos brazos son amarillos y el fondo es azul, rojo y blanco.

En lo que respecta al análisis iconográfico, recordemos que Panofsky afirma que los punctums son los elementos que son claves para la comprensión del lienzo. En este caso, los punctums que podríamos destacar son:

1) Cristo y sus acompañantes. El personaje que se describió como incrustado, obviamente es Cristo. Considero que en este cuadro, el apóstol Juan estaría a su izquierda y María, la Madre, sería la que está al pie de la cruz. Esa sería la razón, por la que comparten el color de vestimenta y de tez de piel, y que curiosamente nos remite a lo que posteriormente sería la iconografía del *Guernica*. El color azul, del pie del personaje que está a un costado del madero, iconográficamente manifiestan la identidad de Maria la Virgen, es decir, su madre. Mientras que María Magdalena²⁷ sería la que está en cuclillas como arrastrándose y en lugar de tener un recipiente con el aceite, ahora tendría esa especie de tronco, el cual podría ser el madero del árbol prohibido, que es mencionado en el libro del *Génesis*, el del Bien y del Mal y la otra mujer (Martha o alguna de las Marías, hermanas de Lázaro) estarían atrás de la imagen. Pero ¿quién de ellas sería Marie-Therese Walter, o alguna de las mujeres de Picasso? Probablemente, la que está a un costado de la cruz, pues el rostro de dicha persona suele aparecer en los lienzos de ésta época del pintor de Málaga. El personaje descrito con cabeza de hongo, considero que es Herodes o Poncio Pilatos, este último fue el que se “lavó

²⁷ Ruth Kaufmann considera que Magdalena adquiere una forma inhumana, ya que la posición que tienen sus manos y su cabeza, podrían sugerir una simbolización de Magdalena como una mantis religiosa, lo que le daría un a connotación sexual y surrealista al lienzo de Picasso, mismo que sería interesante desarrollar en otro momento. Cf. R. Kaufmann, "La crucifixión de Picasso de 1930". En Combalia Dexeus, V. (Ed.) *Estudios sobre Picasso*. Barcelona: GG Arte. Ed. Gustavo Gili, 1981, pp. 163-172

las manos” al ofrecer al pueblo judío la condenación o liberación de Jesús de Nazareth. De esta forma, las vestimentas rojas y amarillas, serían *ad hoc* al de un emperador, y podrían interpretarse como las consecuencias que dicho acto produjo, a saber, que se rasguen las cortinas del templo, el revuelo por la muerte de Cristo, que se oscureciera todo a las 15:00 hrs., etc. Dichos recursos que empleó Picasso, aparecen en el *Guernica*, con todas las llamas e incendios que dicho acontecimiento produjo.

A diferencia del Retablo de Grünewald, en ésta versión de la Crucifixión, aparecen más personajes. Entre ellos está Herodes; los soldados que se echan suertes con los dados para repartir las vestiduras del prisionero, los que están elaborando lo que serían la corona de espinas (aquellas que se dijo que podrían ser mofetas), pues Cristo no trae la corona de espinas puesta en la cruz y la gente que observaba la crucifixión, que podría entenderse como diversas reacciones ante dicho acontecimiento. Por ejemplo, los que están tan apretados en el tumulto que no se distinguen los cuerpos; aquellos a los que les es indiferente el acontecimiento que presencian y tienen una relación sexual; el soldado que está clavando el clavo a la mano derecha de Cristo o de algún sujeto, o bien, los apóstoles que están escondidos entre la gente por miedo a ser identificados y crucificados. A este respecto Widmaier Picasso, considera que la declaración que aparece implícita en el lienzo (el sacrificio) es “bien fundada y conmovedora, un grito de protesta feroz, la expresión de una poderosa emoción que sin duda no excede las amplias fronteras del catolicismo”²⁸. Podríamos afirmar que en el *Guernica*, la mujer que se incendia y el Caballero Andante con una espada y una flor, constituyen una reminiscencia al *Retablo* de Isenheim, en donde más allá del acontecimiento real que sufrió el pueblo español, se vislumbra la esperanza. En este

²⁸ W. Picasso, *Op. Cit.*, p. 363.

periodo, Picasso “no produjo casi nada que tuviese un carácter religioso muy marcado hasta los dibujos de la *Crucifixión* (1927). Su extraño *Calvario* de 1930 y el dibujo de 1932, inspirado en el retablo de Isenheim. Luego, una vez más, el silencio, hasta las siluetas de Cristo en los grabados de los *combates* de toros (1959), cuando otros muchos pintores, ateos, agnósticos, judíos, difusamente cristianos o fervientes católicos, ejecutaban obras religiosas por encargo de la Iglesia”²⁹.

2) El Quijote. ¿Cuál habrá sido la intención de Picasso al poner al Caballero de la Triste Figura en lugar del soldado que le acerca la lanza al costado de Cristo? Don Quijote de la Mancha, es un caballero andante, fuera del contexto de la España del siglo XVI y la inclusión de dicho personaje en la historia de la Pasión no es gratuita. Sabemos que a lo largo de la historia del arte, los mecenas, personajes políticos o del clero aparecían como espectadores en algún pasaje bíblico. Pero nunca como partícipes del suceso. ¿Qué significado tendrá esto? Considero que la aparición de Alonso Quijano no debe entenderse solamente como una sátira, en la que en otra de sus peleas célebres confunde de nueva cuenta a un molino de viento con un gigante, o probablemente su incursión en la escena es para salvar a Cristo y ser quien paradójicamente, le propiciara el golpe mortal. Una estocada final... Otro aspecto típico del caló español y un motivo al que Picasso recurrió infinidad de veces. Si así fuera, la tradición española del catolicismo podría ser la que estuviera dando muerte a Cristo o al mensaje institucional del Clero. También cabe la posibilidad de que Sancho Panza fuera Herodes y que de esta forma se continuara con la tradición de sátira y parodia cómica de Miguel de Cervantes Saavedra. Pudiera ser que esas versiones fueran válidas, pero ¿no es curioso que en este lienzo, un personaje tan idealista

²⁹ *Ibid.*, pp. 362-363.

como Don Quijote sea quien dé muerte al “Mesías”, al “Hijo de Dios” del que tanto se estaba esperando su venida? Además, el hecho de que en una pintura que conserva algo del cubismo del Pintor de Málaga y que, agregara una inserción de un clásico de la literatura española en una de las clásicas representaciones del arte religioso, es un elemento característico del arte moderno y en este caso un pintor tan prolífico como lo fue Picasso estaría apuntando a esta combinación de imágenes y personajes.

Este punto es importante para nuestra investigación, ya que en la pintura se van intercalando diferentes aspectos o acontecimientos históricos para la narración de una misma historia. Como veremos más adelante, el hecho de que se repita una historia (representación de la Crucifixión) no significa que siempre sea lo mismo. Cada interpretación, enriquece al acontecimiento “original” y como surge desde un contexto histórico diferente, permite comprender mejor a la obra y acercarnos a la significación que reúna mayores perspectivas o interpretaciones de un acontecimiento como la crucifixión de Cristo. Françoise Gilot, en *Vida con Picasso*, afirma que “los pintores ya no viven dentro de una tradición y así cada uno de nosotros debe volver a crear todo un lenguaje completo. Cada pintor de nuestros tiempos está plenamente autorizado para crear ese lenguaje desde la A a la Z”³⁰.

Finalmente, vayamos al análisis icónico del lienzo. Recordemos que la *Crucifixión* mide 0.500 x 0.655 cm., es un lienzo pequeño, en el que el pintor pudo manejar la ubicación de cada uno de los personajes, produciendo un impacto por los colores y trazos

³⁰ Françoise Gilot. *Vida con Picasso*, Traducción de Jaime Piñeiro. Barcelona: Ediciones B, 1996, pp. 100-101.

utilizados a lo largo de la obra. El formato es rectangular, el cual facilita la lectura. Posee un marco límite. Las formas utilizadas como contenido y objeto son artificiales. Los colores utilizados en su mayoría son los básicos, ya que ocupan gran parte del cuadro (azul, rojo y amarillo) y considero que el sistema de trabajo es de color pigmento. Probablemente los criterios de selección del color por parte del autor fueron el contraste visual; el contenido simbólico y la influencia del contexto social (en este caso del cubismo) los conceptos asociados que destacan son fríos y calientes, saturados y desaturados, lo que produce una alegría, gusto o agrado, al ver tantos colores en el lienzo. En lo que se refiere a la iluminación no podría delimitarse con claridad, cuál fue el tipo de iluminación empleada, pues el uso de colores luminosos o ardientes en diferentes puntos del cuadro produciría una iluminación tan radiante que solamente manifestaría sombra en la parte donde aparecen Cristo y María, lo que podría significar que en el cuadro, algunos cuerpos o partes de la narración son los que producen la iluminación en picada, contrapicada, de manera difusa o dirigida hacia diversos lugares del mismo cuadro. Dicho detalle es bastante importante, pues rompe con los cánones de la iluminación en la obra de arte.

El material empleado es óleo sobre contrachapado. La composición gira en torno a elementos dinámicos, inconstantes, asimétricos, descentrados, oblicuos, ondulados, partidos y centrífugos. Es una obra que aunque no puede clasificarse como cubismo analítico o sintético, posee algunos rastros de dichos tipos de expresiones artísticas y que anuncian el estilo que está buscando Picasso, la sencillez del trazo. En el análisis retórico, entre las figuras utilizadas destacarían las siguientes:

1. Metáfora/ironía. Sustitución del soldado romano por Don Quijote de la Mancha.

2. Hipérbole. Muchas de las imágenes aumentan de manera exagerada sus dimensiones y el lugar que ocuparían en la historia original.

Pero en general, sería una especie de versión particular de la crucifixión con una serie de comparaciones y oposiciones de aspectos o personajes que aparecieron en la narración bíblica. Finalmente, al obtener el análisis del contexto, podemos percatarnos que la obra fue hecha en 1930 en París, momento en el que en Francia continuaba Poincaré como presidente y paulatinamente se daba la recuperación económica y políticamente por la Primera Guerra Mundial, recuperando el territorio de Alsacia y Lorena. En cambio, en España se da el fin de la dictadura de Primo de Rivera, incrementándose los conflictos sociales y regionales, lo que provocaría la Segunda República y el periodo de la Guerra Civil, acontecimientos que seguramente Picasso conocía, al pintar este lienzo.

Finalmente, recordemos que para Picasso, “el arte es el lenguaje de los signos”³¹, lo que anteriormente habíamos descrito con las nociones de símbolo y arquetipo simbólico. La versión del pintor de Málaga sobre el lienzo de Grünewald, “inauguró un tipo de crítica pictórica ayudado por el pincel, semejante a una crítica literaria exhaustiva, que pretende extraer la quintaesencia de una obra. Tanto en una como en otra, se trata de introducirse en la piel de un creador, de penetrar hasta el duro núcleo de su personalidad, de aclarar su singularidad, el misterio de su lenguaje. Los excesos de Picasso en sus amorosamente irreverentes pastiches, su facundia, su humor, su crudeza, son la lupa que desvela el «estilo que el pincel esconde»³².

³¹ G. Brassai, *Op. cit.*, p. 288.

³² *Ibid.*, pp. 48-49.

V. BACON Y SUS VERSIONES SOBRE LA CRUCIFIXIÓN.

En lo que a Bacon respecta, repitió en numerosas ocasiones que la Crucifixión no era más que un ejemplo de la conducta del hombre hacia el hombre; la forma de la Crucifixión le atraía porque elevaba la figura y le confería una importancia automática que le inspiraba imágenes actuales del cuerpo humano, que era su verdadero y prácticamente único objetivo [...] Bacon admitió que la Crucifixión era una estructura útil, una «armazón maravillosa en la que se podía colgar todo tipo de pensamientos y sentimientos».

Michael Peppiatt, *Francis Bacon*¹.

Ahora pasemos al análisis de las versiones que realizó Francis Bacon sobre el lienzo de Grünewald. ¿Existirá algún motivo en particular o simplemente fue un azar la creación de dichos lienzos? Dichos lienzos ¿qué elementos podrán brindar al lector, una vez que se han visto las versiones de Grünewald y Picasso sobre la Crucifixión? ¿Cómo deben “leerse” las obras de Bacon? Ernest Gombrich considera que existen dos posibilidades de comprender los lienzos, a saber, por medio de la teoría centrífuga y centrípeta. En la primera de ellas, se encuentra la “idea de retroalimentación con la expresión corporal [...] puesto que considera al artista un emisor que transmite sus propios sentimientos al espectador. En cambio, [...] la segunda] pone el acento en los efectos que la obra tienen sobre su propia respuesta del artista a las convenciones que actúa”². Es decir, un lienzo puede leerse a partir de un espectador que supone una serie de sentimientos o contenidos que percibe en la obra de arte, mediante la significación que considere está presente de manera explícita o implícita en los cuerpos allí plasmados. Sin embargo, también podemos interpretar la obra de arte a

¹ Michael Peppiatt, *Francis Bacon*. Traducción de Cristina Salmerón, Barcelona: Ed. Gedisa, 1999, p. 129.

² E. Gombrich, *Op. Cit.*, pp. 180-181.

través de las impresiones, sentimientos y sentidos que afloran en el espectador cuando está frente al lienzo.

Antes de empezar con la descripción de los lienzos de Bacon, es importante advertir un nuevo estilo artístico, muchas veces denominado “grotesco” que la mayoría de las veces caracteriza al arte moderno (en especial, al contemporáneo) y a la obra de Francis Bacon. Plasmar la “crucifixión”, un tema tan recurrente en el arte, no fue una tarea fácil para Bacon, que se enfrentaba al problema de “expresar un tema, que es siempre el mismo y que no se puede cambiar, pero buscando nuevas formas a la vez”³. Dicho con otras palabras, ¿Cómo hacer una nueva versión de la crucifixión, mostrando un acontecimiento único? Ahora bien, cualquier sujeto que contemple la obra de Francis Bacon, se enfrentará a algo desconocido, a un género artístico difícil de comprender y probablemente catalogará los lienzos como horriblos. Dicho con las palabras de Jorge Juanes, Bacon es un pintor que “encarna la vivencia convulsiva -cruda, íntima, desolada- de la condición humana en el mundo contemporáneo”⁴. Recordemos una observación que el mismo Bacon realizaba: “nunca he sabido por qué mis cuadros son considerados horribles. Siempre me etiquetan con la palabra horror, pero jamás pienso en él. El placer es otra cosa muy distinta. Y también el horror. ¿Podrías calificar el famoso altar de Isenheim como una obra horrorosa? Es una de las mejores pinturas de la Crucifixión, con el cuerpo tachonado de espigas como clavos, pero con una habilidad tal que eleva la forma y aleja de ella el horror. Sin embargo, ¿no es, al mismo tiempo, un gran horror en el sentido de que es algo tan real?”⁵.

³ Michel Archimbaud, *Francis Bacon. Entrevistas*. Traducción de Lily Berni. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999, p. 50.

⁴ Jorge Juanes. *Kandinsky/Bacon. Pintura del espíritu/Pintura de la carne*. México: Ed. Itaca. 2004, p. 55.

⁵ M. Peppiatt, *Op. Cit.*, p. 322.

La mayoría de las personas no comparte el gusto o predilección por la obra baconiana, sino que la mayoría de las veces les desagrada, incomoda o molesta su obra, no sólo por lo plasmado, sino por lo que esto pudiera significar. Esto nos lleva a plantear algunas preguntas, tales como ¿los cuadros de Bacon se leen a partir de la teoría centrípeta o centrífuga? ¿Es posible comprender una obra que en ocasiones nuestro interior repela o rechaza? O bien, ¿cómo encontrar la significación o el sentido del lienzo? Bacon siempre se negó a comprender sus obras a partir de acontecimientos o aspectos de su vida personal, y en el caso de sus lienzos, éstos carecían de un sentido lógico o explicación racional. Dicho con las palabras de Michael Peppiatt,

Bacon estaba convencido de que si una imagen podía ser explicada -es decir, aproximarse lo suficiente con palabras a su significado- no merecía la pena: carecía de la carga visual que hace que determinados cuadros sean tan irresistibles, en oposición a la debilidad de efecto de otros (la inmensa mayoría). Para Bacon, la prueba de que una imagen “funcionaba” (por citar el término empleado por el artista), era, en parte, su resistencia a cualquier explicación verbal lógica o coherente; todo aquello que no superara esta rigurosa prueba, quedaba encuadrado en la despreciativa categoría de “ilustración”. «Después de todo, si pudieras explicarlo –diría con maniática afabilidad- ¿para que te tomas la molestia de pintarlo?»⁶.

De esta manera, la impresión, sentimiento o inquietud que tiene cualquier espectador ante la obra de Bacon, de no saber qué es lo que ve, ni poder acceder a la significación del mismo, es un buen inicio para acceder a la comprensión del lienzo. Es por ese motivo que ante una obra de Bacon, encontramos imágenes que no sabemos a primera instancia qué significan. Dicho acontecimiento fue denominado como una «imagen exitosa», la cual “era por definición, indefinible y, en opinión del artista, la introducción de un elemento

⁶ *Ibid.*, p. 127.

narrativo era el modo más seguro de permitir esa definición”⁷. Es importante destacar que ante lo inexpresable de la obra de Bacon, todas las posibles alternativas de comprensión del lienzo, constituyen una forma de acercarse a la significación y sentido de las obras de arte. Sin embargo, debemos enfatizar en que nunca se encontrará una historia explícita, ya que sus obras no significan, plasman ni dicen nada.

Ahora bien, pasemos a la descripción de los lienzos, para posteriormente analizarlos desde la perspectiva de Panofsky y Deleuze. Es importante destacar, que el presente análisis o propuesta de significación, no es la única ni la última, sino una de las tantas posibles, que nos permitirán establecer una reflexión particular ante la experiencia de la contemplación de los lienzos y desde la argumentación schopenhaueriana. El tríptico *Tres estudios de figuras en la base de la crucifixión*⁸ de Francis Bacon (Ver lámina 7), se encuentra en la *Tate Gallery* de Londres. Cada panel mide 94 x 73.7 cm. y fue hecho en 1944, es un producto bidimensional estático y su función es artística.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Francis Bacon hizo una segunda versión de este tríptico en 1988 (ver lámina 8), el cual se conoce como *Second Version of Triptych 1944* (Ver Lámina 8). Cada panel mide 198 x 147.5 cm. Y también se encuentra en la *Tate Gallery* de Londres. Para evitar el repetir la descripción de esta versión, se pondrá a pie de página la información que varía entre la primera y la segunda versión. Bacon respetó casi todos los elementos en ambas versiones, aunque hizo algunas modificaciones.



Lámina 7.⁹

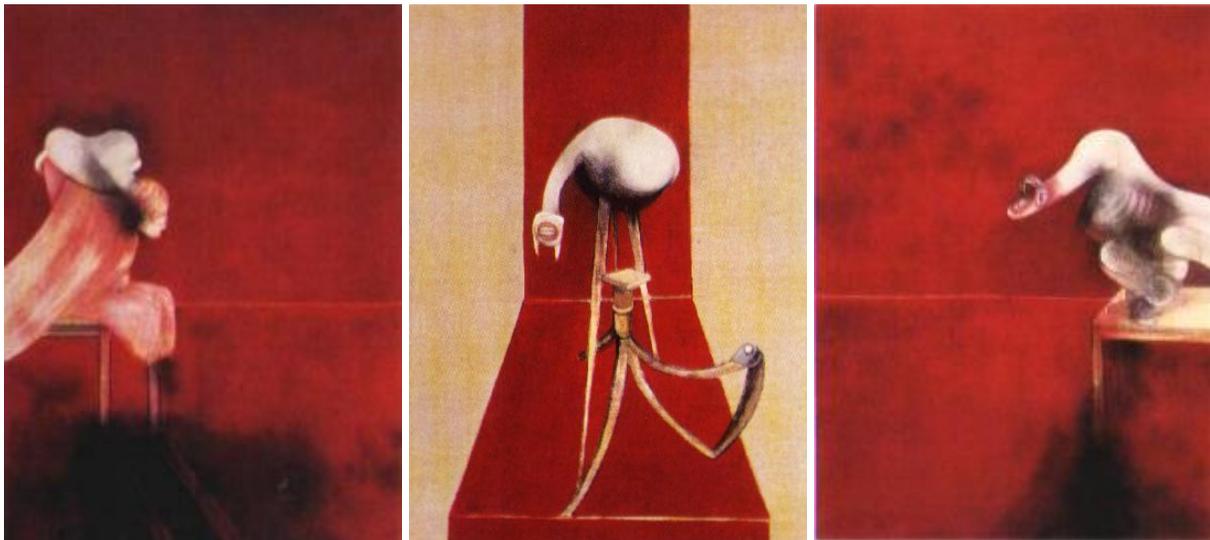


Lámina 8.¹⁰

Para realizar el análisis preiconográfico, iconográfico e iconológico de la lámina 7, procederemos a describir cada uno de los paneles, de izquierda a derecha.

⁹ Francis Bacon. *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* 1944. Oil and pastel on hard board. Each panel 145 x 128 cm. The Tate Gallery, London. Imagen tomada de http://francis-bacon.cx/triptychs/three_studies.html el día 9 de noviembre a las 06:48 hrs.

¹⁰ Francis Bacon, *Second Version of the Triptych* 1944, 1988. Oil on canvas. Each panel 78 x 58 inches. Collection of the Artist's Estate. Imagen tomada de <http://francis-bacon.cx/triptychs/second-version.html> el día 9 de noviembre de 2008 a las 06:59 hrs.

En los tres paneles observamos un fondo naranja muy intenso, con algunas líneas perpendiculares negras, que producen la sensación de enmarcar una situación o delimitar un espacio, algo semejante a un cuarto o corredizo muy lejano, lo que nos lleva a tener en primer plano al objeto que ocupa más de la mitad del panel¹¹. En el primer panel, el objeto se encuentra encima de una especie de base, pedestal o plataforma de metal, ya que se alcanzan a ver dos de las patas metálicas que sostienen dicha estructura, así como la base en la que se encuentra un objeto. Dicho objeto pareciera ser un “híbrido”, una combinación entre un humano y animal, que estuviera envuelto en una gran cobija o trozo de tela, y que a su vez, se encontrara de rodillas, con las manos hacia atrás y con la cabeza muy inclinada, lo que hace que su cuello, omóplato y espalda sean muy pronunciados y se alarguen dichos miembros de manera exagerada. Se alcanza a distinguir en la cara, una gran quijada, la nariz y un cabello rojizo, castaño muy abundante que cubre casi toda la cabeza. El color de la piel es una combinación entre blanco, gris y violeta. Lo que podría ser una frazada o una gran tela que envuelve al objeto tiene los colores rojo, rosa, anaranjado, blanco, violeta y gris. Uno de los extremos de la tela cuelga de la base de apoyo como si fuera una carpeta de adorno de algún mueble, mientras que el otro extremo está siendo jalado y aparece muy tensa o extendida la tela, como si fuera a romperse. También existe la posibilidad de que no sea un ser humano, sino una especie de animal, un ave de rapiña, con forma de ser humano, en la que podrían destacar unas garras, como si estuviera en espera de acechar o atacar al

¹¹ En la segunda versión se modifica el color del fondo. Ahora es de un rojo muy intenso, las imágenes de los seres reducen su tamaño y apenas ocupan una tercera parte del cuadro. El primer y tercer panel se encuentran en algún lugar de alguna habitación, ya no están enmarcados o señalados. En el segundo panel se resalta la alfombra roja (pasillo que se eleva del suelo a la pared) y el resto de la habitación es de un color beige claro.

que se encuentra en el siguiente panel. Si fuera un animal estaría envuelto con la especie de tela, al igual que el hombre descrito con antelación.¹²

En el segundo panel, el fondo se oscurece a comparación del primer panel. Y produce la sensación de que el objeto se encuentra en una esquina (por las líneas perpendiculares que lo enmarcan entre las paredes). En primer plano aparece un objeto muy extraño, semejante a una base de madera, como una columna o pedestal, con una base cilíndrica y en la parte superior una tabla cuadrangular. Dicha base tiene cuatro patas, mismas que no son rectas sino oblicuas. Dos de ellas tocan separadamente el suelo, lo que permite la estabilidad de la base y la sujeción al piso, mientras que las otras dos patas, son alargadas y se encuentran una con otra (o al menos eso aparentaría el reflejo o sombra de ambas patas) como si fueran las patas o la base de una silla en la que el sujeto pueda balancearse, pues las patas son medios círculos que se unen para que se pudiera balancear la base. Pero sobre dicha base no se encuentra nada. Atrás de ella se encuentra una especie de avestruz con tres patas muy largas y en forma de palillos o puntas de compás. Lo que destaca de dicha ave sería su gran cuerpo, que estaría de espaldas al espectador. El color de su piel sería gris y blanco. Tiene la cabeza boca abajo, como si fuera a enterrarla en la tierra, pero no se agacha, por lo que pareciera que está colgada boca abajo. Cabe destacar que dicho ser tiene amarrada una pañoleta blanca en lo que sería su cuello (si es que está boca abajo) o en sus ojos (si por medio de una contorsión nos viera de frente). Además se observa una gran boca, como si estuviera gritando o exclamando algo, con los labios muy

¹² Las imágenes que se encuentran en la segunda versión de este panel son más chicas, los colores del lienzo son ahora una gama de rojos claros y fuertes. En el primer panel, la figura allí plasmada tiene las siguientes características: el cabello y la piel son más claros, hay una sombra en su cuello y debajo de la base, misma que es ahora más pronunciada y con mayores detalles de precisión y simetría.

amplios y rojos, muestra todos los dientes que posee. También sería un híbrido, pues la fisonomía corporal sería la de un ave, mientras que las expresiones faciales (en este caso el de la boca con dientes en gesto de exclamación o grito) serían el de un ser humano, que está viendo hacia el espectador.¹³

En el tercer panel nos encontramos en lo que sería el pasillo de una habitación y se alcanza a distinguir un corredor o una alfombra, pero encima de ella se encuentra una especie de tapete peludo, como si fuera la sombra de un objeto (probablemente un árbol) que estuviera frente a un pasillo. Dicha sombra es de color amarilla combinada con gris y negro, dando la sensación que también pudiera ser un trozo de pasto al que lo estuviera agitando el aire, como si estuviera creciendo o bien secándose. Sobre dicho tapete o pastizal, se levanta la pata de un animal que no se percibe completamente en el cuadro, pues solo se percibe una extremidad delantera. Dicho animal estaría de pie y se alcanza a ver su abdomen y espalda, ambos con una severa deformidad, y se vislumbra una sombra por debajo de ella. Dicho abdomen estaría lampiño, pues se alcanzan a ver los músculos y lo que podrían ser unas costillas humanas. Al igual que las figuras anteriores, el cuello es exageradamente alargado y muy rígido. Se dirige hacia el segundo panel. Pareciera que se inclinó tanto, como si quisiera estirarse para alcanzar a gritar algo. La expresión de su cara es de dolor, se alcanza a ver su oreja y su amplio mentón, pero más de dos terceras partes de la cabeza, lo ocupa la boca que se encuentra abierta, como si estuviera exclamando algo,

¹³ El mueble o base que aparece cortado en la primera versión, se ve en la segunda versión de manera completa. Las patas que parecían ser de una mecedora aparecen aquí sujetadas por otra madera y se ve la pieza de metal y tornillo o clavo de los mismos. Los detalles de dicho objeto son expresados y hasta da la sensación de que algunas partes fueran nuevas o recién pulidas. En cambio, el ser con cuerpo de avestruz disminuye de tamaño, le implantan una lámina con dos especies de tornillos, como si fuera una bisagra entre el cuello y el tórax. La expresión de dolor aumenta y tiene una mayor pigmentación en la boca y en los dientes. El color del cuerpo se aclara y destaca más por los fondos. Se pierde el *zoom* del objeto que tenía la versión anterior.

se alcanzan a ver sus dientes superiores y su lengua, así como sus labios que están muy marcados por la expresión del grito que está gimiendo o expresando¹⁴.

Con el análisis iconográfico, nos percataremos que al tratarse de un tríptico se deben tomar cada uno de los paneles en un conjunto, como una misma obra. Los punctums que llaman nuestra atención son cada uno de los personajes o seres híbridos que aparecen en cada panel.

1) El ser que se encuentra ensimismado, contenido, encerrado en un mundo que sería su mismo cuerpo. El hecho de que esté envuelto y que dirija su mirada hacia abajo y el segundo panel, podría significar una especie de impotencia, de resignación, de un coraje o ensimismamiento por algún problema o dolor particular. Considero que es un ser híbrido, una persona, posiblemente una mujer (que a mi juicio sería el de María, la madre) con rasgos de animal o buitre “carroñero”. Dicho ser pareciera producir la sensación de aquellos momentos en los que está llegando la resignación a un individuo o cuando uno se enfrenta a la impotencia de no poder hacer algo ante una problemática específica (muerte, enfermedad, azar o accidente de algún ser querido), a pesar de que se quiera apoyar en algo, pero que no es posible hacer nada. Son el conjunto de sentimientos y momentos tan intensos y profundos que se manifiestan ante una mala o inevitable noticia. Este lienzo constituye una expresión plástica y artística de lo indecible, de ese sentimiento de

¹⁴ El ser del tercer panel de la primera versión, es desplazado hacia la izquierda y disminuye de tamaño en la segunda versión. Ahora el cuerpo del ser es más deforme, pareciera que hubiera un sujeto que está en cuclillas intentando levantar el cuerpo de una segunda persona que se encuentra acosada y encima de su espalda. Ahora se oscurecen las costillas o tórax de la persona que estuviera agachada y aparecen círculos y elementos que usualmente pone Bacon (esferas, sombras, manchas). Ya no aparece sobre una especie de tapete, sino encima de una mesa beige y proyecta una sombra hacia la parte baja del panel. La primera mitad del cuadro solamente muestra el color de la habitación y una línea divisoria entre la pared y el suelo.

abismarse y de ensimismamiento, que desconecta al sujeto de la realidad, que produce un conflicto en el interior, el cual pareciera encontrarse en nuestras entrañas y que produce todo tipo de sentimientos, tales como dolor, coraje, fruncir el ceño y la serie de sentimientos encontrados ante lo inexplicable o la impotencia de un acontecimiento. En dichos momentos, se produce un doble sufrimiento: por no poder hacer nada, cuando se quisiera hacer algo, y, por el acontecimiento o problemática particular que ha originado dicho malestar. Es por ese motivo que este ser, a mi juicio representaría el momento en que apenas el sujeto está comprendiendo o digiriendo lo que sucedió, así como la magnitud de dicho acontecimiento, que lo lleva a un profundo y duro ensimismamiento. De esta forma, la elección de Bacon de envolver al ser con las telas, dando la sensación que lo apretaba, que lo oprime, al grado que intenta liberarse estirando su cuello, el cual va muy pegado a su tronco, acentúa esta interioridad o ensimismamiento que otorga el sujeto. No se percibe su mirada, pues está perdida, estática, no se sabe qué hacer.

2) Del segundo personaje me intriga la pañoleta blanca que tiene amarrada. Si estuviera boca abajo, estaría en el cuello. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo para que se coloque dicha prenda? Si estuviera de frente, la tendría colocada en los ojos. Obviamente esta segunda opción supone una contorsión en el cuello para que pueda cambiar de posición y se dirija hacia el espectador, pero ¿por qué tendría cubiertos los ojos? En ambos casos, la expresión de la boca, de ese grito ahogado es clara. Considero que dicho personaje representaría a Cristo en el momento en que expiró, pero con violencia, arrojado un último grito, como cuando alguien exclama algo en un momento previo a desfallecer y cae de golpe. Además, las mismas líneas y ubicación del personaje, favorecen la identificación de dicho personaje con esta descripción.

3) El tercer personaje, que también pudiera ser un mueble o una persona amorfa que estuviera inclinada hacia abajo está gritando y tiene un dolor muy grande, que lo supera. La expresión del grito y dolor (que utiliza en distintas ocasiones Bacon) es muy pronunciada. Si hubiera una secuencia entre los tres paneles, diría que en el primero, es el que se refiere al impacto de una noticia o de un dolor, la impotencia, la incredulidad, el ensimismamiento (todo esto carente de palabras y meramente gestual o sensorial). El segundo de ellos sería cuando uno empieza a balbucear, a maldecir, a tratar de sacar el coraje o el dolor con respiraciones cortas e inmediatas, exhalaciones cargadas de emoción. O bien, cuando uno empieza a prepararse para llorar o gritar y, solamente se lanzan conjeturas, algunos gritos ahogados, cuando se abre la boca pero todavía no sale ningún sonido por el profundo dolor que se siente. En cambio, el tercer panel es cuando uno da rienda suelta al dolor, al grito, a la exclamación del dolor, surgen los lamentos, las lágrimas, el gritar y quejarse en voz alta, sería el desahogo, la expresión de todo el dolor mostrado y generado en este momento. En este caso, este tercer personaje, podría ser el apóstol Juan o María Magdalena, al expresar ese profundo dolor, ese vacío, la carencia de explicación ante la muerte del ser amado... Ambos paneles transmitirían un mismo punctum; el dolor y el sufrimiento humano en distintas facetas, graduaciones o niveles, a partir de cada uno de los personajes.

Al llevar a cabo el análisis icónico, nos percataremos que el hecho de que cada panel mida 94 x 73.7 cm., produce un impacto psicológico en el espectador, por las dimensiones del panel (y de cada uno de los personajes que ocupan gran parte en cada panel) y por lo que se encuentra plasmado, ya que produce una especie de conmoción, de dolor, de extrañamiento o desconocimiento de lo que está percibiendo. Además esta obra

produjo un impacto social en el momento de su creación y que a la fecha continúa impactando o marcando al espectador.

El tipo de formato es rectangular, y debido a que es un tríptico, le permite al autor tener una facilidad de lectura y posibilita la ubicación de personajes y de un discurso narrativo que estaría segmentado en tres diferentes momentos o secciones, con los marcos límites que emplean.

Las formas utilizadas tanto en el producto visual como en el contenido son artificiales. El color utilizado en gran proporción es el naranja, lo que produce un contraste visual con el color de los seres (blancos-grises) pero le permite destacar al personaje. Los conceptos asociados son el saturado/desaturado y caliente/frío, mismos que son percibidos por las tonalidades de los colores. La iluminación empleada es artificial y se da en las esquinas en claves altas o bajas, a favor de picada o contrapicada, pues la densidad de la luz es dirigida. Es importante resaltar que el tríptico clásico supone que el panel de en medio será el principal y que los otros estarían como testigos, propiciando una lectura normal del cuadro, es decir de izquierda a derecha. Pero Bacon rompe con dicha regla ya que el primer personaje no dirige su mirada hacia el personaje central, sino al suelo del panel inmediato o a la esquina de su panel. El segundo se contorsiona y dirige su atención hacia el espectador o hacia el infinito, por lo que no se comunicaría visualmente con ninguno de los paneles de su alrededor. El tercer personaje, sería el único que podría cumplir con la norma de dirigir su atención, cuerpo y mirada (en este caso grito o exclamación) hacia el panel central. La textura del material empleado es real, aunque a su vez es ficticia, pues no existen seres ni objetos como los que aquí aparecen plasmados.

¿Qué referencias del propio Bacon existen acerca de este lienzo? En primer lugar, debemos mencionar que existen más Crucifixiones que las aquí mostradas. La temática de la Crucifixión fue para Bacon de suma importancia, ya que “le permitía explorar todo tipo de aspectos emocionales y así poder expresar sus sentimientos más profundos y personales sobre la vida”¹⁵. Sin embargo, la elección de llevar al lienzo dicho tema en su época suponía una serie de problemas, que conllevaba pintar una crucifixión moderna, ya que dicho tema era uno de los más recurrentes en la historia del arte y el pintor tenía que utilizar toda su creatividad para mostrar un nuevo aspecto o sentido de un pasaje tan trillado y prejuiciado en esa época. En lo que se refiere a la cuestión de los motivos que llevaron a Bacon a recrear la crucifixión, comparto la opinión de Peppiatt, que resume dicha inquietud en una interrogante: “¿lo que intentaba comunicar era que su propia existencia parecía una crucifixión, que estaba destinado a sufrir y que sólo expresando el dolor de la forma más estrambótica posible podía transmitir lo que realmente pensaba de la vida humana?”¹⁶. Pareciera que efectivamente esto es así, pues cuando Bacon pintaba una crucifixión,

estaba expresando sus propios sentimientos y emociones. De hecho, una Crucifixión, llegaría a afirmar Bacon, «está muy próxima al autorretrato». Las implicaciones de esta admisión inusualmente, inesperada tienen un gran alcance. Esta observación llevada al extremo podría sugerir que Bacon se *identificaba* con Cristo en la cruz. Como mínimo, indica que él mismo padeció un sufrimiento tan intenso que la Crucifixión, con su compleja encarnación de la traición, el abandono y la expiación de los pecados de otros, era la imagen más apropiada para expresarlo¹⁷.

¹⁵ M. Peppiatt, *Op. Cit.*, p. 89.

¹⁶ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷ *Ibid.*, p. 129.

Además, gran parte de la obra de Bacon “giró en torno a dos poderosos emblemas de la fe cristiana: el cuerpo en la cruz y el Papa en su trono”¹⁸. Ahora bien, pasemos a las influencias que recibió Bacon al realizar los lienzos anteriormente descritos. Bacon recibió una fuerte influencia de Picasso y de Grünewald. Los dibujos y bocetos del pintor español se consideran “el primer y definitivo catalizador en su carrera como artista [...] La contemplación de la fluidez del trazo de Picasso y su inventiva inquieta en todas aquellas imágenes produjo en Bacon una marca indeleble”¹⁹. Las obras de Picasso que dejaron una mayor impresión en Bacon, fueron las que realizó entre 1927 y 1932, destacando la *Crucifixión* de 1930 en la que uno se percata de “la rabiosa energía que le conducía a distorsionar y desmembrar a sus figuras de forma tan incontenible [...] y a una serie de extraordinarios dibujos inspirados en la *Crucifixión* del retablo de Isenheim, obra de Grünewald, un trabajo que también Bacon admiró profundamente”²⁰. Dicho con sus propias palabras “en una determinada época de mi vida estuve muy influenciado por Picasso. De hecho «influencia» no es quizás la palabra exacta y, por otra parte, creo que Picasso no la hubiera empleado. Digamos que quizá Picasso me ayudó a ver, no es ni siquiera eso... Sea lo que sea, lo admiraba enormemente. Para mí el genio del siglo. Todo lo que veía de él en esos tiempos tenía una enorme repercusión en mí. Me cambió mucho”²¹.

Sabemos que en aquella época, el pintor tuvo la oportunidad de ver las crucifixiones de Picasso y Cimabue, y, que pudo contemplar el Retablo de Isenheim, admitiendo que

¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 57-58. Otros testimonios de la influencia de la obra de Picasso en Bacon pueden encontrarse en A. Baldassari, *Op. Cit.*, p. 34 ss.

²⁰ M. Peppiatt, *Op. Cit.*, pp. 86-87.

²¹ Michel Archimbaud. *Francis Bacon. Entrevistas*, p. 30.

“nunca vio el original de la Crucifixión de Picasso de 1930”²². En lo que se refiere a *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, podemos decir que “nada prepara al observador para la crudeza del tríptico cuando lanza su mirada furiosa desde mitad de siglo con el recuerdo de ofensas y la profecía de males venideros [...] Si a Bacon le hubieran pedido que encontrara su propia voz en estos paneles, habría señalado el grito silenciable del monstruo con la boca abierta de la derecha”²³. Baldassari sostiene que

Bacon confesó encontrar un gran ideal de belleza en estos dibujos [*Crucifixión* (1930) de Picasso] y una especial admiración en una pieza de ropa que podría ser vista arreglada en algún lugar, por lo que él la llamó el dolor de la salvación, «o algo semejante a eso» [...] Este objeto podría ser el apuntador del arquetipo simbólico entre Picasso y Bacon, la cual se dirige de manera inmediata al contexto de *Tres estudios de Figuras en la base de una crucifixión* de 1944²⁴.

Peppiatt por su parte, afirma que “Bacon absorbió el *Guernica* con la misma concentración con la que admiró las viejas obras del artista pertenecientes al periodo biomorfo. En cierto sentido, *Tres estudios* fue su *Guernica*, un salvaje arrebató y una proclamación decisiva,

²² *Ibidem*. Sobre la visita de Bacon a Colmar consulte Peppiatt, *Op. Cit.*, p. 367 ss.

²³ *Ibid.*, pp. 114-115. A este respecto, Martin Harrison sostiene que “la apropiación de los arquetipos cristianos, no son inconsistentes con el ateísmo de Bacon. Sus intervenciones dentro de los formatos e iconografías convencionales, el aprendizaje de del poder del arte -precedentes históricos que igualmente son entendidos como provocaciones- 'risueña y apocalíptica'. Su mayor obra giró en torno a la reinterpretación hecha por Picasso del Altar de Isenheim de Mathias Grünewald (1515), quien predicó las heridas y el declive gráfico de Cristo, pero él mostró la relevancia bíblica de las heridas, registrando la instancia metafórica del eterno sufrimiento del hombre”. Harrison, Martin. *In Camera. Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting*, p. 46. Traducción de Ángel Alonso Salas. “The appropriation of Christian archetypes is not, then, inconsistent with Bacon’s atheism. His interventions into conventional formats and iconographies acknowledge the power of art-historical precedent but are equally tenable as provocations –'laughter at the apocalypse' . His high regard for a work already sanctioned for reinterpretation by Picasso, Matthias Grünewald’s Isenheim altarpiece (1515), was predicated on Christ’s graphically depicted wounds, but the sidestepped the biblical relevance of the wounds, registering them instead as a metaphor for eternal human suffering”.

²⁴ A. Baldassari, *Op. Cit.*, p. 150. “Bacon confessed to finding a great of beauty in those drawings and to specially admiring one in which a piece of cloth could be seen fixed in place by what he called a safety pin, «or something like it». This object would be a pointer to the symbolic ascendance between Picasso and Bacon, which gives beyond the immediate context of *Three studies for Figures at the Base of Crucifixion* of 1944”. Traducido por Ángel Alonso. Si el lector desea conocer más opiniones acerca de este tríptico, consulte las páginas 163-165 del texto de la autora anteriormente citada.

aunque no provocada por un acontecimiento concreto, ni ligado a una causa política”²⁵. Sin embargo, una de las mayores influencias que probablemente llevaron a Bacon a pintar su cuadro en forma de tríptico, fue “su interés por Grünewald, probablemente provocado por los dibujos que Picasso realizó en 1932, inspirados por la Crucifixión del retablo de Isenheim”²⁶. Y finalmente, el tríptico *Crucifixión* de 1965, que es menos inquietante y abrumador, debido a que los colores son más fríos y es una composición más nítida. Pasemos al tríptico de *Three studies for a Crucifixión*, el cual

es uno de los cuadros más alarmantes y enigmáticos. El artista admitió en varias entrevistas que [...] no hay ninguna explicación racional para las dos figuras del panel de la izquierda [...] Los tres paneles se “leen” casi de forma natural de izquierda a derecha. El panel de la izquierda es una de esas raras ocasiones en que Bacon presenta dos figuras separadas de igual importancia compartiendo el mismo espacio pictórico [...] El panel central muestra un cuerpo horriblemente mutilado, que puede ser contemplado como un indicador de profundo dolor físico o psicológico [...] En el último panel, con su admitida alusión a Cimabue, cuyo Cristo en la Cruz Bacon tanto admiraba [...] puede ser contemplado como una sublimación del dolor personal a través del símbolo más universalmente reconocible del sufrimiento humano²⁷.

Con toda la información anterior, no podríamos catalogar el estilo de los lienzos como abstractos o impresionistas, sino “baconianos”, un estilo nuevo, diferente y que tiende al realismo y a la producción de sensaciones, por lo que las imágenes no están en constante reposo ni poseen una simetría completa. Es el lenguaje creado por Bacon para transmitir algo, aunque no tengan la pretensión de expresar algún sentido único. Realizar un análisis retórico de esta obra de Bacon supondría el comparar la mayoría de sus obras para explicar lo que éstas imágenes, recursos, o símbolos significan y de dónde provienen, lo cual nos

²⁵ M. Peppiatt, *Op. Cit.*, p. 115.

²⁶ *Ibid.*, p. 116. El vínculo entre Bacon, Picasso y Grünewald está plenamente sustentado y fundamentado. Seis meses después de la muerte de Bacon, se llevó a cabo en el Museo Picasso de París, en 1992 una retrospectiva llamada “El cuerpo en la Cruz”, en donde se sugería dicho vínculo y línea de investigación del pintor inglés con el pintor español.

²⁷ *Ibid.*, pp. 231-232.

alejara de nuestro objetivo. Sin embargo, explicaremos algunos elementos que serían claves para la comprensión de la obra de Bacon. Siendo el primero de ellos la significación del grito en los cuadros anteriormente nombrados. Podemos rastrear el recurso del “grito” en la obra de Bacon. Entre 1927 y 1930, Picasso se encuentra en la búsqueda de un nuevo estilo para plasmar la figura humana, lo cual lo lleva a producir “una de sus imágenes más inquietantes: la combinación de sexo y boca, o «vagina dentata» como la llamaban los surrealistas. Esta metáfora de confusión, rabia y miedo fascinó a Bacon inmediatamente, cuya obsesión por las bocas abiertas se remontaba a sus comienzos; durante dos décadas, su pintura se recrearía en variaciones de ellas”²⁸.

Gilles Deleuze en su obra *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, hace un análisis de las obras del pintor inglés Francis Bacon, y, a lo largo de dicho escrito, el filósofo francés nos comparte una experiencia de contemplación estética, en la que propone un nuevo enfoque para comprender la obra de Bacon y transmite una percepción, una reflexión y un análisis de los lienzos del pintor inglés, en especial, una serie de sensaciones que lo llevan a tomar conciencia y a meditar sobre la condición humana. En este escrito, nos centraremos en un detalle en particular, la expresión y plasmación del grito, su significación y sentido que éste tiene en nuestros días. No podemos pasar por alto que en la obra de Bacon, “el elemento del horror palidece junto a la inventiva visual, la belleza de la pintura y, por sobre todo, la sensación de una lucha transmitida con violencia para comunicar una verdad acerca de la condición humana”²⁹, mostrando una radiografía del tránsito del sufrimiento a la compasión en el arte, el cual implica en contadas ocasiones una

²⁸ M. Peppiatt, *Op. Cit.*, p. 85.

²⁹ *Ibid.*, p. 379.

postura ética ante la vida misma. Pero volvamos al significado del grito en los lienzos de Bacon.

Si acudimos a la raíz etimológica, el término 'grito' proviene de gritar, que a su vez, proviene del latín *quiritāre*, dar grandes voces, es decir, cuando un sujeto levanta la voz más de lo acostumbrado, se produce el grito. Pero con dicho término nos referimos al sonido agudo y estridente, emitido por una persona o animal, en el que se expulsa aire por la laringe con mucha fuerza, lo que puede ser entendido como expresión de alegría, exigencia, asombro, tristeza, dolor, impotencia, etc. ¿Cuál será su significación en los lienzos de Francis Bacon? Si acudimos a la historia del arte, la obra de Edvard Munch, sería uno de los referentes obligados, de la que conocemos el contexto y el análisis que ha surgido a partir de la reflexión que se ha elaborado sobre dicho lienzo, que nos indica una posible vía de interpretación o de significación del grito: expresión de soledad, vacío, maltrato injustificado a animales, dolor, sufrimiento, angustia o bien, de un caos interno o externo que sufre un individuo específico. Sin embargo, procederemos a analizar desde la argumentación de Deleuze los siguientes trípticos: *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* (1944), *Three Studies for a Crucifixion* (1962), *Crucifixion* (1965) y *Second Version of a Triptych 1944* (1988).

Iniciemos con algunos elementos que Deleuze considera que todo cuadro de Bacon trae consigo, a saber, una pista, un redondel y un hecho. La figura principal está aislada en el cuadro por un redondel o paralelepípedo, ya que esto permite que se niegue lo figurativo, ilustrativo o narrativo. Dicho con sus palabras, “la pintura no tiene ni modelo que

representar, ni historia que contar”³⁰. De esta forma, se llega a un *aislamiento*, es decir, se rompe de manera abrupta con la representación clásica de las obras de arte y se impide la ilustración para simplemente atenernos al hecho: una *crucifixión*. Sin embargo, en la obra de Bacon se distinguen tres elementos fundamentales, a saber, la estructura material, el redondel contorno y la imagen alzada, en la que encontramos imágenes que surgen de lo que Deleuze denomina “ríos de carne”. Dicho con las palabras de Bacon, “espero ser capaz de hacer figuras que surjan de su propia carne [...] hacer figuras tan punzantes como una «crucifixión»”³¹. En el documental *Francis Bacon*, en el que se realiza una entrevista con el artista inglés, el pintor afirma que “no se trata de ilustrar la realidad, sino crear imágenes que sean un concentrado de imágenes y una taquigrafía de sensación”³². Y eso es lo que sucede en el Tríptico *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, donde cada panel otorga un diferente ritmo: el activo, el pasivo y el testigo, mismos que pueden leerse desde la teoría centrípeta y centrífuga de Gombrich. Dichos ritmos se encuentran mezclados entre sí en cada panel, produciendo un intercambio de fuerzas y una tensión, que a su vez brindan una resonancia. Además se encuentra la estructura material, redondel o contorno, y figura alzada, que en este caso sería el ser amorfo que pareciera ser un avestruz; el redondel o contorno serían las líneas y objeto de madera que da la sensación de arrinconar a la imagen principal, la estructura material en la que se encuentra el punctum sería el objeto de madera y las paredes. De acuerdo a Hugo M. Davies, dicha crucifixión

³⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidoro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002, p.14.

³¹ Dicho comentario aparece en la nota a pie de página, número 5, *Ibid.*, p. 17.

³² *Francis Bacon*. Producido y dirigido por David Hinton, narrado por John Normington. México: CONACULTA, R. M. Arts, 1985.

ejemplifica “la inhumanidad del hombre, la decisión y habilidad de infligir sufrimiento en uno mismo”³³.

Obviamente, la sensación de aislamiento se da en el momento en que se enmarca al objeto (que no sabemos qué es y que rompe todo esquema de representación que tengamos con antelación) en una esquina de un cuarto... El concentrado de imágenes y la taquigrafía de sensaciones que se producen al ver el tríptico y el querer comprender lo que está allí plasmado, es el acontecimiento que le interesa mostrar a Bacon, y a su vez, analiza Deleuze. Analicemos los diversos tipos de ritmos propuestos en la argumentación de Deleuze. El primero de ellos “el «activo», con variación creciente o amplificación, otro «pasivo» con variación decreciente o eliminación, otro finalmente, «testigo». El ritmo dejaría de estar unido a una Figura y de depender de ella: *el ritmo mismo se convertiría en Figura, constituiría la Figura*”³⁴, mismas que aparecen a lo largo de la obra baconiana, en este caso, en los trípticos.

³³ Hugo M. Davies. *Francis Bacon. The Early and Middle years 1928-1958.*, p. 46. “Inhumanity to man, the desire and ability to inflict suffering on one’s peers”. Traducción de Ángel Alonso.

³⁴ G. Deleuze, *Lógica de la sensación*, pp. 76-77.



Lámina 9.³⁵

Si hacemos una lectura “occidental” del Tríptico *Three Studies for a Crucifixion*, es decir, leyendo las imágenes de izquierda a derecha, nos percataremos que Bacon rompe con la secuencia o relato de la historia que un espectador elaboraría, ya que lo que pareciera ser un mismo relato o cuadro, en un tríptico es fragmentado abruptamente por las imágenes. En el panel de la izquierda, vemos a dos entes espectrales que corren y se dirigen hacia el panel central, el cual muestra una disposición totalmente distinta a la de los paneles izquierdo y derecho, pues encontramos dos personajes recostados encima de una cama. Podríamos ofrecer una doble lectura de dichos objetos. Por una parte, estaría representando una lucha grecorromana y por otra parte, dos personas que tienen una relación sexual. Finalmente, el tercer panel muestra una especie de radiografía de un cerdo muerto y colgado boca abajo mostrando sus entrañas y huesos. Con la disposición de estos paneles, Bacon rompe con la

³⁵ Francis Bacon. *Three studies for a Crucifixion*. 1962. Oil on canvas. Each panel 197.2 x 147 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. Imagen tomada de http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_large_6.jpg el día 9 de noviembre de 2008 a las 07:08 hrs.

lectura tradicional y el uso canónico del tríptico, pues tanto las líneas, el fondo, los personajes y la no-secuencia de acontecimientos manifiesta una visión específica del pensamiento baconiano plasmado en el lienzo. La resonancia, manifestada a lo largo del cuadro, con los personajes que transitan de ser testigos, pasivos o activos, brinda movilidad al cuadro, es decir, un ritmo y genera consternación al espectador por no saber qué es lo que se está contemplando. Es importante destacar que dicho tríptico está inspirado en el poema *Dulce agonía* de T. S. Eliot, motivo por el cual podrían leerse cada uno de los paneles como ciertos momentos del poema en cuestión.

Pero, ¿qué es eso que ha aparecido en los cuadros? En primer lugar, una serie de imágenes, algunas con sentido o conectadas unas con otras, que manifiestan diferentes aspectos y formas de comprender la vida por medio de sensaciones. El misterio de la vida y la complejidad de la misma, que va de un matiz de felicidad plena hasta un inmenso dolor, que de manera codificada o por medio de una taquigrafía aparecen a lo largo de cada panel. Ciertamente, algunas imágenes son crudas y violentas, pero ¿no es así la vida? Bacon menciona en repetidas ocasiones que existe un cierto grado de violencia en la vida, el cual plasma la realidad misma. De esta forma, no se muestra el horror, sino la vida misma, tal y como la percibimos de manera cotidiana en nuestra sociedad.

Sin embargo, en los cuadros de Bacon existe algo más. En el primero de ellos, encontramos una “oposición *descenso-ascenso*: el tríptico de los monstruos de 1944, pone, a una y otra parte de la cabeza de la sonrisa horizontal, una cabeza que desciende y cuyos

cabellos caen, y una cabeza invertida cuya boca, que grita, está tensada hacia lo alto”³⁶. Dicho vaivén de líneas, emociones y de expresiones en cada uno de los paneles produce la sensación de espasmo, de pasar de una sensación a otra, de enfrentarnos con monstruos y cosas que no comprendemos y que parecieran desbordarnos, es decir, un ritmo que varía de panel a panel y que dependiendo del sujeto, producirá un impacto profundo e indeleble en el espectador. Pero, ¿por qué aparecen los gritos? En primer lugar, la imagen de la enfermera en la película de *El acorazado de Potemkin* de Sergei Eisenstein, al igual que el texto de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, son considerados por los críticos de arte, como referentes para la comprensión e interpretación de la obra de Francis Bacon.



Lámina 10³⁷.

La expresión de dolor, los gestos expresionistas que pasan en el clímax del filme impresionaron de tal forma a Bacon, que quiere de mostrar una re-presentación, una

³⁶G. Deleuze, *Op. Cit.*, p. 82. Recordemos que Bacon poseía en su estudio fotos de animales salvajes, sobre enfermedades bucales, lucha grecorromana, libros de Muybridge y de lienzos de Picasso, Velásquez, Van Gogh, Miguel Ángel, etc.

³⁷ Imagen tomada de <http://antero.atspace.com/fotos/inocenciox/4.jpg> el día 9 de noviembre de 2008 a las 07:11 hrs. Sergei Eisenstein, *El acorazado de Potemkin*. Rusia, 1925. Recordemos que anteriormente se hizo referencia al grito mudo de Cristo en la cruz. *Vid. supra.*, pp. 63-64.

sensación que le queda grabada al pintor y que es *ad hoc* a la realidad histórico-social en la que se encuentra. Sin embargo, la expresión del grito en la pintura de Bacon no es un simple capricho, ya que podemos ver en ella el binomio vida-muerte, la reflexión sobre la finitud y la experiencia ante la muerte en el lienzo. Deleuze considera que “la vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacíamos”³⁸. Una prueba de ello es el cuadro de *Estudio sobre la Crucifixión* en el que los espectadores y personajes que aparecen en los lienzos, inquietan a aquellos que contemplan la obra de arte con el aparente sin-sentido de la historia que podría narrar un tríptico y los motivos por los que los personajes aparecen de esa forma.

A este respecto, Francis Bacon considera que “la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son”³⁹, por lo que es necesario producir una especie de shock, semejante a la sensación de un grito ahogado o cuando uno tiene un asombro de tal magnitud que se queda con la boca abierta y su corazón comienza a palpar con mayor velocidad, los sonidos e interjecciones vocales y gestuales aparecen espontáneamente y el sujeto, devela un desconocimiento, una emoción de tal profundidad que pareciera “trabarse”, arribando a una emoción tan fuerte, como si fuera un espasmo o shock emocional que produce una tensión. Deleuze considera que es el grito el que manifiesta una tensión, la cual es de suma importancia. Es necesario que los cuadros de Bacon manifiesten una “tensión pictórica de la carne y de los huesos. Ahora bien,

³⁸ G. Deleuze, *Op. Cit.*, p. 68.

³⁹ *Ibid.*, p. 63.

precisamente la pieza de carne realiza esta tensión en la pintura, comprendida en ella a través del esplendor de los colores. La pieza de carne es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente. Igualmente la boca y los dientes, que son pequeños huesos. En la pieza de carne, se diría que la carne *desciende* de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne”⁴⁰.

Recordemos que en la época de Bacon, surgió la cámara fotográfica, por lo que el quehacer de la pintura comienza a cuestionarse. Bacon considera que el pintor deberá plasmar el movimiento, el trasfondo de las cosas, aquello que la cámara fotográfica es incapaz de capturar: la sensación, el dolor, el sufrimiento. Veamos el tríptico de *Crucifixión*, en donde la tensión producida por la oposición carne-hueso es una constante en cada uno de los paneles, ya sea por las imágenes que no logran distinguirse con claridad o por aquello que se encuentra plasmado en el panel central. Es importante aclarar que las imágenes parecen ser borrosas porque pretenden capturar el movimiento. Además, la imagen que no se distingue y que inquieta, es lo que Deleuze denomina el “arrancar la figura de lo figurativo”, o bien, la zona de indiscernibilidad, indecibilidad o de relación cabeza-pierna, en la que la tensión entre la carne y el hueso es producido por los colores que muestran una carne viva. Dicha tensión manifiesta una combinación entre ser hombre y ser bestia, entre la razón y el corazón, todo esto a partir de los trazos y elementos empleados en cada lienzo.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.



Lámina 11.⁴¹.

De esta manera, cada uno de los colores, líneas, marcas libres involuntarias, testigos y acontecimientos o hechos que aparecen en los cuadros de Bacon muestran un acontecimiento coincidente: el sufrimiento del ser humano. Pero ¿a qué nos referimos con sufrimiento? Consideramos el sufrimiento y el dolor, no solo como una aflicción espiritual o corporal, un sentimiento o una sensación efímera que surge por alguna causa, accidente o situación, sino que, el sujeto, a partir de la reflexión o atención en sí mismo, proyecta en ocasiones o se constituye como un estado de ánimo, una forma de *ser en el mundo* o un estado de afección de nuestro interior o alma. De esta manera, la plasmación estética de dichas nociones posibilita el realizar una reflexión filosófica de las mismas. Reiteramos que los dolores y sufrimientos “reales” de la vida cotidiana, son mucho más complejos e inquietantes que el aquí plasmado pictórica o verbalmente. Sin embargo, proponemos

⁴¹ Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965 Oil on canvas. Each panel 197.2 x 147 cm. Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. Imagen tomada de http://francis-bacon.cx/crucifixions/triptych_1965.html el día 9 de Noviembre a las 07:14 hrs.

compartir una perspectiva sobre dichas problemáticas, en el que el sufrimiento posibilita una actitud ética. Apelando a todo lo que se ha argumentado con antelación, existe la posibilidad de que ante la contemplación (en este caso, una contemplación estética) del sufrimiento del otro, se desprenda, desencadene o brote (en contadas ocasiones) la compasión. En este orden de ideas, se muestra que la obra de Bacon, refleja una radiografía de nuestro tiempo, compartiendo una reflexión acerca de lo que sucede en el tránsito del sufrimiento a la compasión, como una de las posibles vías de acceder a una argumentación ética y estética de nuestra época. Finalmente, esto nos permite reivindicar el papel de la ética como fruto de una reflexión ante una obra de arte o contemplación estética, es decir, toda estética lleva implícitamente una ética, la *est-ética*. Ahora bien, uno de los elementos clave para la interpretación de la obra baconiana desde la óptica de Deleuze sería el comprender el aislamiento y ensimismamiento que pareciera tener cada personaje en los cuadros de Bacon. Veamos el tríptico de *Second Version of the triptych 1944*. En dicha imagen podemos percatarnos de la “extrema soledad de las Figuras, extremo encierro de los cuerpos que excluyen cualquier espectador: la Figura no viene a serlo sino por ese movimiento en que se encierra y que la encierra”⁴².

Es así como los trazos de carne allí plasmados, tensionados entre el hueso y la carne, con los colores y sensaciones producidas, parecieran tener la pretensión de mostrar algo más, que sería el lenguaje del cuerpo. Para Deleuze, “el cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por... En una palabra, un espasmo: el cuerpo

⁴² G. Deleuze, *Op. Cit.*, p. 25.

como plexo y su esfuerzo o su espera de un espasmo”⁴³. Es así como “el grito de Bacon, es la operación por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca”⁴⁴, manifestando el sufrimiento del ser humano. De esta forma, el grito es una expresión del dolor, del sufrimiento, de lo que somos como especie y, el arte por su parte, es expresado con la finalidad de mostrar una radiografía de nuestro tiempo, la cual, no está alejada de nuestro contexto ni de su intención que creemos original del artista. La expresión artística del grito es algo que se convierte en limítrofe con el misterio y lo sagrado. ¿Qué podemos concluir con lo anteriormente dicho? Sencillamente que la plasmación estética del grito que realiza Bacon trata de mostrar aquello que es indecible en la expresión verbal, pero que sentimentalmente está presente, siendo la expresión gesticular el medio por el cual se comparte una vivencia y una expresión sentimental que permite acceder a la comprensión del otro y de sí mismo. Las obras de Bacon que describimos, nos permiten ejemplificar el lenguaje y significación que tendría el grito en la obra de arte y en la vida cotidiana y en especial para acceder a la significación y sentido de la obra baconiana del tema de la “Crucifixión”. Pasemos ahora a la significación de los términos “sufrimiento” y “compasión”, que se han utilizado con antelación y veamos la manera en que dichas actitudes éticas pueden surgir de la contemplación estética de los cuadros anteriores o de cualquier otra imagen.

*

Retomemos la explicación y descripción del *Retablo de Isenheim*, la versión del Retablo de Grünewald de Picasso o alguno de los lienzos de Francis Bacon descritos anteriormente. Si

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

la contemplación de alguna de las obras de arte mencionadas con anterioridad, provocó al espectador una reacción o impresión semejante a “¡qué cuadro tan bello!”, “¡qué obra tan repugnante!” o “¡no sé qué es lo que estoy viendo!”, no es posible tomar al lienzo como objeto de contemplación estética, pues dicho sentimiento de repugnancia, desconocimiento o belleza, perturba nuestra contemplación, ya que el sujeto otorga una referencia inmediata a lo que está observando mediante un sentimiento específico. Es importante reiterar, que Schopenhauer considera que en el momento en que un espectador, se encuentra ante una obra de arte y, accede a una contemplación auténtica, se romperá el principio de individuación y por algunos instantes se accederá a la contemplación de la voluntad, es decir, nos abstraemos de nuestra realidad y contexto, para percatarnos de la Idea. Dicho con otras palabras, si hubiera un sujeto que más allá de “sufrir” inmediatamente por la desagradable vista de los pies, cuerpo o manos; que no se quedará en la incompreensión de aquellas figuras o de esos gritos ahogados de los personajes, plasmados en el lienzo, o bien, que no se quede con la sensación de tener erizada la piel por lo observado, ni situarse de manera hipotética en cómo le dolerían los pies si fuera él quien estuviera en la cruz, entonces sería posible que a partir de la contemplación estética, se acceda a la Voluntad. El sujeto dejaría de pensar en el dolor que sentiría de manera personal y accedería a la noción del dolor y al sufrimiento, es decir, se da una vivencia est-ética. Dicha vivencia se da en la medida en que supera lo que sería “mi dolor” y comprendo “*el dolor*”. Es por esta razón que

cuando los animales y los hombres son el objeto de la contemplación o representación estética, el placer consiste más en la captación objetiva de esas ideas que son las más claras revelaciones de la voluntad; porque ellas presentan la máxima variedad de formas, una riqueza y profunda significatividad de los fenómenos, y nos revelan a la mayor perfección la esencia de la voluntad, bien sea en su vehemencia, horror, satisfacción, o en su quebrantamiento (esto último en las representaciones

trágicas) o, finalmente, en su conversión y autosuperación, que constituye en especial el tema de la pintura cristiana, al igual que, en general la pintura histórica y el drama tienen por objeto la idea de la voluntad iluminada por un pleno conocimiento⁴⁵.

Considero que las obras aquí vistas de Grünewald, Picasso y Bacon, no solo impactan al sujeto, sino que lo posibilitan a suprimir de manera momentánea su principio de individuación, es cuando es posible conocer, compartir y vivir la Idea del sufrimiento, es decir, el mundo como dolor, la Voluntad. Un fruto de la contemplación estética de estas obras sería una posible encarnación (por breves instantes) del dolor, el sufrimiento y la agonía de la crucifixión... ¡qué paradójico! Se dice que *él* es el que cargó con nuestras culpas y cuando uno está delante de esos cuadros, es uno mismo el que carga sus penas, el que se enfrenta a esta voluntad del mundo: el dolor y el sufrimiento. Por tal motivo, cuando hemos afirmado que las obras de Grünewald, Picasso o Bacon son ejemplificaciones de la est-ética, en la que accedemos a la contemplación momentánea de la voluntad, estamos accediendo de manera vivencial (mediante las sensaciones producidas por el lienzo) a *lo que es* el sufrimiento del hombre por el mismo hombre, lo cual, implica que a partir de la contemplación del crucificado, sea posible cuestionarse no sólo la significación del dolor, sino que se origina la posibilidad de compartir dicho sentimiento. En el momento en que el sujeto empatiza con el dolor expresado, accede a la idea del sufrimiento, es decir, encarna el papel del crucificado: Cristo como símbolo de la humanidad. Dicho con otras palabras, del sufrimiento (fruto de la contemplación estética) puedo llegar a la compasión (actitud ética por excelencia).

⁴⁵ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro III, § 42, p. 267.

Es importante destacar que ante la contemplación de este cuadro, la reflexión sobre la finitud de nuestras vidas es inevitable, y el miedo a la muerte, no es por el sufrimiento o el dolor que éste trae consigo, sino por lo que implica: la aniquilación de uno mismo, de nuestro ser. Por lo que impedimos el adentrarnos a nuestros abismos y luchar con los monstruos de nuestro interior. Es por eso, que al percatarnos del sufrimiento y la tortura que ha tenido el cuerpo de Cristo, uno se siente ligado a él, como si compartiera sus dolores e identificara el dolor de su interior con el del que está en el *Retablo*. Schopenhauer afirma que la doctrina cristiana considera

a cada individuo como idéntico a Adán, el representante de la afirmación de la vida, y en esa medida como caído en el pecado (pecado original), el sufrimiento y la muerte: por otro lado, el conocimiento de la idea le muestra también cada individuo como idéntico al Redentor, el representante de la negación de la voluntad de vivir, y en esa medida como partícipe de su auto-inmolación, redimido por sus méritos y salvado de los lazos del pecado y de la muerte, es decir, del mundo⁴⁶.

Pero, antes de continuar, es necesario ahondar un poco más en la noción de sufrimiento. Si acudimos a la definición etimológica, sufrimiento proviene del latín *sufferre*, que significa percibir o sentir un daño o dolor (ya sea física o espiritualmente), pero no podemos hacer tal reducción de dicho término. Como vimos en el segundo capítulo, el hecho de que el ser humano se caracterice por ser “volitivo”, y que cada querer implique un sufrimiento (ya sea porque carece de lo que quiere o debido a que evita perder aquello que obtuvo), lleva a Schopenhauer a inferir que el sufrimiento no solo es natural, sino que es una percepción inmediata que está en el fundamento y razón última de la voluntad (y del mundo, dicho sea de paso)⁴⁷. Ya que tanto la naturaleza como el ser humano tienen un ciclo “natural” que se

⁴⁶ *Ibid.*, Libro IV, § 60, p. 388.

⁴⁷ En la tradición budista existen cuatro nobles verdades sobre el sufrimiento. 1) La verdad del sufrimiento, es un diagnóstico o tipificación del sufrimiento: nacimiento, vejez, enfermedad, muerte, estar unido a lo que no se ama, estar separado de lo que se ama y no obtener aquello que se desea. 2) El origen del sufrimiento,

podría reducir en “nacer, crecer, multiplicarse y morir”, y los seres humanos, al poseer una “conciencia” se percatan de su finitud, que todas las cosas se repiten de la existencia del dolor y sufrimiento, y sobre todo, que toda volición manifiesta una carencia, un sufrimiento. En este orden de ideas, el sufrimiento es una experiencia que puede encontrarse en el interior o exterior del sujeto, lo cual manifiesta algún dolor a corto, mediano o largo plazo, el cual según Schopenhauer, tiene su raíz en el querer. Dicha sensación es una percepción de un límite, de un vacío, de una carencia u obstáculo que tiene el sujeto, ante el cual no puede hacer nada, que ha sido y seguirá siendo una constante en el mundo. Además, debido a que todo querer nace de una necesidad, y éste a su vez de una carencia, entonces existe una fuerte noción de la implicación del sufrimiento. Schopenhauer afirma que

lo que tememos en la muerte no es en modo alguno el dolor: pues, por una parte, este se halla claramente del lado de acá de la muerte; además, con ella huimos del dolor y, a la inversa, a veces asumimos los dolores más espantosos simplemente para escapar durante un tiempo de una muerte que sería rápida y leve [...] lo que tememos en la muerte es de hecho el ocaso del individuo, forma en la que ella se anuncia con franqueza; y puesto que el individuo es la voluntad de vivir misma en su objetivación particular, todo su ser se resiste a la muerte⁴⁸.

consiste en que ningún sufrimiento es impuesto por algo o alguien, sino que es fruto de nuestras propias acciones, que se manifiesta en la sed del ser humano por satisfacer sus propias pasiones y placeres. 3) La cesación del sufrimiento (*nirvana*) ocurre cuando se apacigua, abandona, renuncia y se desprende esa sed por las pasiones. 4) La verdad de la vía sobre la justicia, es decir, tener una conducta “ética” (no inflingir daño a terceras personas, no robar, no mentir, no hablar en vano, no injuriar, no matar, etc.) y acceder al conocimiento superior que consiste en renunciar a cualquier tipo de egoísmo y brindar amor hacia todos los seres. Años más tarde, Max Scheler escribió un texto titulado *El sentido del sufrimiento*, en el que hace una fuerte crítica a su tiempo, ya que el hecho de que la sociedad acceda a un nivel óptimo de vida, al *confort*, supone la disminución del sufrimiento, sino que la tecnología tiende a incrementarlo. Por tal motivo, desarrolla cuatro tipos de sufrimiento: las sensaciones como el dolor o el placer; los sentimientos vitales como el agotamiento, tensión o miedo; lo anímico que me remite a un conflicto con mi yo, y, los meramente espirituales, como la desolación, recogimiento e intranquilidad espiritual. Cf. Max Scheler. *El sentido del sufrimiento*. Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Oscar Caero. Buenos Aires: Ed. y Librería Goncourt, 1979.

⁴⁸ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*. Libro IV § 54, pp. 339-340. Más adelante, Schopenhauer hará mención del aburrimiento y el hastío, que serían una modalidad de dejar de querer, misma que lo llevará a conclusiones tan fuertes y radicales como el que la vida oscila entre el dolor y el aburrimiento.

Schopenhauer supone que el ser humano es por naturaleza egoísta e individualista, y al manifestar sus actos o deseos volitivos, refleja cierto grado de sufrimiento. Claro está, que existen ocasiones en las que por determinadas circunstancias, nuestro cuerpo es el receptor de algún daño o agravio, el cual nos lleva a un estado de afección interno o externo: el sufrimiento. Podríamos afirmar que querer es vivir, y éste a su vez es sufrir. Aunado a esto, Schopenhauer afirma que la experiencia “nos enseña que la felicidad y el placer son puras quimeras que se nos muestran a lo lejos como una imagen engañosa, mientras que el sufrimiento y el dolor son reales, se manifiestan inmediatamente por sí mismos sin necesitar la ilusión o la expectación. Si aprendemos de su enseñanza, dejamos de perseguir la felicidad y el placer y sólo procuramos evitar en lo posible el dolor y el sufrimiento”⁴⁹.

En este orden de ideas, la muerte sería la que cesaría el sufrimiento humano (del individuo en cuestión) y es por esa razón, que la mayoría de las veces, el difunto es el único que tiene el semblante tranquilo, en paz. Esto nos llevaría a pensar que lo mejor que nos pueda suceder es morir a la brevedad posible. Pero, ¿esto no nos remite a la argumentación de la Verdad de Sileno expuesta por Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia*? Recordemos que en *La tercera consideración intempestiva o Schopenhauer como educador*, Nietzsche reconoce la deuda que éste tiene con el filósofo de Danzig por enseñarle una gran lección: “lee el libro de tu propia vida y comprende así los jeroglíficos de la vida general”⁵⁰. Podríamos sugerir que la narración simbólica de Sileno y las ilusiones nobles que aparecen en *El Nacimiento de la tragedia*, tendrían su origen en Schopenhauer, lo cual nos llevaría a pensar en un aspecto vitalista, y no solo pesimista o fatalista de la

⁴⁹ A. Schopenhauer, *El arte de ser feliz*. Regla 16, p. 51.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer como educador (Tercera consideración intempestiva)*. Edición, traducción y notas de Jacobo Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 46.

argumentación schopenhaueriana. Dicha posibilidad podría inferirse de las tres posibles alternativas⁵¹ para minimizar el dolor o medios para enfrentarse al sufrimiento (que dicho sea de paso, otorgaría un aspecto terapéutico a sus escritos), los cuales serían:

- a) Asceta: Aquella persona que se percata que la raíz del sufrimiento (o gran parte del mismo) reside en las cosas materiales y opta por alejarse de ellas, o acudir lo mínimo e indispensable a ellas. Es decir, en la práctica lleva a cabo el alejarse del sufrimiento. Un claro ejemplo de esto serían los monjes que se encuentran en el Tibet o los auténticos franciscanos.
- b) Artista: Aquel sujeto que tiene tal sensibilidad que es capaz de percatarse por breves instantes lo que es la voluntad, y tiene la capacidad para explicitar y compartir aquello que vivió o vio. Es decir, cuando leemos un poema o escuchamos una canción y el espectador percibe *lo* que es *el* amor, *el* odio u otro sentimiento, se puede acceder de una manera mediada a la voluntad. El artista, en la creación artística, o bien, se redime ante el sufrimiento, o bien, lo minimiza, como podrían ser los casos de Grünewald, Picasso o Bacon.
- c) Filósofo: Éste por medio del pensamiento se enfrenta cara a cara con el sufrimiento, se percata de lo que éste implica o bien aprende a controlarlo y encausarlo. El mismo Schopenhauer es un ejemplo de esto, en la medida en que de tanto reflexionar sobre la muerte y el sufrimiento redacta sus máximas en una Eudemonología.

⁵¹ El Santo es una figura que resulta incómoda para el sistema filosófico schopenhaueriano, pues éste niega la voluntad, ya que al ser compasivo y al renunciar a lo más preciado de sí: su vida, rompe con todo el esquema idealista propuesto por nuestro filósofo.

Schopenhauer considera que este tipo de personas al manifestar una voluntad de “seres superiores”, se alejarán paulatinamente del sufrimiento y serán capaces de minimizarlo. Dicho con otras palabras, no evaden o suprimen el sufrimiento, sino que lo enfrentan y lo resisten. Es claro el estoicismo schopenhaueriano aquí propuesto, que podría resumirse a la siguiente idea: mientras más sufrimiento sea uno capaz de resistir, mayores sufrimientos o cargas se podrán soportar, y así se podrá minimizar el sufrimiento.

Ahora es el turno del término de la compasión. Éste proviene del latín *compassiō-nis*, que hace referencia a un sentimiento de conmiseración que se tiene hacia sí mismo o quienes sufren alguna desgracia. Se refiere al compadecer (del latín *compāti*) que es compartir, percibir o sentirse afectado por una desgracia ajena. Reiteramos que nos referimos a la compasión en tanto afín al *pathos* griego, que nos remite a las nociones de piedad, clemencia y misericordia, pero en específico en *la participación en el dolor ajeno como si esa dolencia fuera propia*. En Schopenhauer, la compasión lleva a la negación de la voluntad de vivir⁵², suponiendo la identidad del sujeto con todos los seres, en tanto que el dolor producido por la voluntad no es exclusivo del que lo padece, sino a todo ser. Para

⁵² Que como hemos visto en las notas a pie de página anteriores, esto es lo que hace el Brahmán y toda la tradición mística que encontramos en las *Upanishads*. Schopenhauer es conocedor de la significación de la compasión en otras culturas. Al referirse al sufismo, nuestro autor se percató que “en todo hombre se hallan la *envidia* y la *compasión*, ambas nacen de la comparación del propio estado en el ajeno y se contrarrestan mutuamente, haciendo caer uno de los platillos de la balanza de la felicidad, bien el de la propia dicha o el de la del otro. La envidia constituye un sólido muro entre el tú y el yo; la compasión adelgaza ese muro y lo hace transparentarse, difuminando la diferencia entre el yo y el no-yo [...] Los *chinos* mencionan cinco virtudes cardinales (*Tschang*): la *compasión* (*Sin*), la justicia (*i*), la cortesía (*li*), la ciencia (*tshi*) y la sinceridad (*sin*) [...] las virtudes cardinales o teologales del cristianismo son fe, amor, esperanza (¿y obediencia?)”. A. Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Mamotreto II*, § 179, pp. 168-169. En la tradición budista, la compasión (como actitud altruista) posee cuatro partes o cuatro ilimitados: ecuanimidad, amor, compasión y gozo. La compasión supone ayudar de manera efectiva a quien sufre. Para que el meditante se identifique con el “sufriente”, tiene que visualizar un ser en una situación de extremo sufrimiento. Cuando la compasión y el deseo de venir en su ayuda han sido engendrados, extiende su meditación a otros seres menos cercanos y a la postre, a personas que le resultan indiferentes.

Schopenhauer, una de las manifestaciones de la compasión es el llanto, y ésta a su vez, “es la base de la justicia y la caridad, *caritas*”⁵³.

La importancia del cuerpo es fundamental en la argumentación de Schopenhauer, y en las *Crucifixiones* de Grünewald, Picasso y Bacon, uno de los punctums es el cuerpo golpeado y sufriente que llevan al espectador a sentir interna y mentalmente lo que está sintiendo Cristo. No cabe duda alguna que él es el que está sufriendo y que el dolor es inmenso. Antes de ver el cuadro (*i. e.*, el de Grünewald) seguramente el sujeto tuvo alguna experiencia en la que su cuerpo sufrió o conoció la sensación de un golpe o del fluir de la sangre. Es por eso que le incomoda observar el cuerpo pintado con ese realismo tan crudo. Schopenhauer afirma que “sólo en los *hechos* llega cada uno a conocerse empíricamente tanto a sí mismo como a los demás, y sólo *ellos* gravan la *conciencia moral*”⁵⁴. En el momento en que el sujeto, a través de la contemplación estética percibe la Idea del sufrimiento y accede a la voluntad del mundo, suprimirá momentáneamente su juicio e individualidad y quedará enmudecido (como los espectadores de la crucifixión o emitiendo los gritos plasmados por Bacon). Cuando logra recuperar el aliento y vuelve a la representación de la Idea, uno no vuelve a ver el cuadro con los mismos ojos, sino con una actitud compasiva. Pero, ¿cómo sucede esto? Schopenhauer se cuestiona

¿cómo es en absoluto posible que el placer y el dolor *de otro* muevan mi voluntad inmediatamente, es decir, exactamente igual que en otro caso sólo lo hacen los míos? [...] Está claro que sólo convirtiéndose el otro en *el fin último* de mi voluntad, igual que lo soy yo mismo en otro caso: o sea, queriendo yo inmediatamente *su* placer [*Wohl*] y no queriendo *su* dolor [*Wehe*], tan inmediatamente como hago en los demás casos con el *mío*. Pero eso supone necesariamente que yo com-padezca [*mit leide*]

⁵³ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Libro IV, § 47, p. 658.

⁵⁴ Arthur Schopenhauer. *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1993, p. 197.

directamente en *su* dolor como tal, que sienta *su* dolor en otro caso sólo siento el mío y que, por lo tanto, quiera inmediatamente su placer como en otro caso sólo el mío⁵⁵.

Dicho con otras palabras, aquellas diferencias existentes entre el Otro y uno mismo, la relación sujeto-objeto, permiten que en el momento de acceder a una auténtica contemplación estética (que no necesariamente debe ser por medio de una obra de arte, sino también por la contemplación de la Naturaleza) se posibilite el planteamiento del sufrimiento que el sujeto tendría si estuviera en su lugar, es decir, a la postre de una identificación con el Otro, se suprimen las diferencias anteriores y se busca el minimizar o evitar el dolor que aquél está recibiendo. Es importante resaltar que “dado que no me hallo *en la piel* del otro, sólo a través del *conocimiento* que tengo de él, es decir, de su representación en mi cabeza, puedo identificarme con él hasta el punto de que mi hecho manifieste la supresión de aquella diferencia”⁵⁶. Y como probablemente diría Schopenhauer, ante la contemplación de la *Crucifixión* de Grünewald

a cada momento nos queda claro y presente que él es el que sufre, y no *nosotros*: y es directamente *en su* persona, no en la nuestra donde sentimos el sufrimiento para aflicción nuestra. Sufrimos *con* él, o sea, *en* él: sentimos su dolor como *suyo* y no imaginamos que sea el nuestro: incluso, cuando más feliz es nuestro estado y más contrasta así nuestra conciencia del mismo con la situación del otro, tanto más receptivos somos para la compasión⁵⁷.

Podríamos afirmar que la compasión para los griegos es una especie de virtud o una actitud ética, mientras que para el cristianismo, sería una de las virtudes cardinales, un don. De esta manera, la compasión es el único momento en el que el individualismo y egoísmo que

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 236. En la tradición hindú, “el espectáculo conmovedor suspende el curso del tiempo, suprime las circunstancias concretas de la representación como recuerdos despertados. Es [... la] universalización de la emoción: el goce estético procurado por la palabra poética es también, por tanto, un caso de desposesión de sí, en el que el yo se olvida en la contemplación de las emociones y de los sentimientos representados en la escena o en el poema”. Madeleine Biarreau, *op. cit.*, p. 173.

define al ser humano desaparecen y cuando se muestra la compasión. Y ante el sufrimiento, el Otro, el individuo hace todo lo que esté a su alcance para que el Otro deje de estar sufriendo, pues “aunque ese sufrimiento se me dé como algo exterior a través de la mera intuición o la noticia externa, sin embargo lo *con-siento* [*mitempfinde*] lo siento como mío, pero no *en mí*, sino *en otro*”⁵⁸. Y ese dolor, que siento en el Otro, es lo que me lleva a ser compasivo con él, a una actitud altruista, en la que abandono mi egoísmo e individualismo y pongo todo lo que esté a mi alcance, inclusive mi propia vida por minimizar el dolor del Otro, por buscar la aplicación de la justicia ante él y por llevarlo a que goce en lugar de que sufra, lo cual, según Schopenhauer, nos hace bienaventurados y virtuosos⁵⁹. De esta manera, se borran las fronteras y diferencias con el Otro, siendo posible acceder a contados momentos éticos que son auténticos y que manifiestan la bondad que tiene el ser humano. Es por este motivo que, ante el sufrimiento deberíamos poner atención, reflexionar sobre lo que está sucediendo y lo que uno puede hacer, para evitar el dejarse arrastrar por un mero sentimentalismo. Y si se diera el caso que uno quisiera cargar con los sufrimientos del Otro, es decir, que se quisiera de manera auténtica el contribuir a quitar el sufrimiento al Otro, entonces se accedería a la compasión y a una actitud de compromiso ético ante el Otro. Si esto se llevara a cabo, es decir, que a partir de una contemplación estética (en este caso alguna de las Crucifixiones aquí mencionadas) surgiera un impulso y convicción por compartir el sufrimiento del Otro, entonces surgió una actitud ética, la compasión. De esta forma, la contemplación est-ética, nos permitió acceder a un fruto: del sufrimiento se deriva la compasión.

⁵⁸ A. Schopenhauer, *Los dos problemas fundamentales de la ética*, p. 253.

⁵⁹ Cf. A. Schopenhauer. *Escritos inéditos de juventud*, § 123, p. 80. Manuel Cabada considera que para Schopenhauer “un amor que no tenga como constitutivo o presupuesto previo la compasión no es verdadero amor: «todo amor (ágape, caritas) es compasión». M. Cabada, *op. cit.*, p. 56.

Es necesario reiterar, que para Schopenhauer la única posibilidad de referirse a la ética es por medio de la compasión, la cual nos lleva a la *caridad* y a su vez a la mística⁶⁰. Diego Sánchez Meca afirma que “la moral, para Schopenhauer, no se funda en un conjunto de imperativos o de principios racionales, sino en la experiencia concreta del amor al prójimo y del sentimiento de la compasión para con los demás seres con quienes compartimos un mismo destino y con los que, en el plano de la voluntad como cosa en sí del mundo, estamos unidos en la identidad de una única voluntad que nos opone los unos a los otros en el mundo de la representación”⁶¹. Por su parte, Safranski, elabora una reconstrucción muy acertada sobre la compasión en la argumentación schopenhaueriana, de la que podríamos mencionar los dos aspectos más importantes: 1) No es una exigencia moral, sino una experiencia o sentimiento que a veces se produce en las personas, es decir, “*es una autoexperiencia de la voluntad que se produce sin que ésta afirme la individualidad [...] Es la facultad para desplegar, en determinados instantes, la propia experiencia corporal de la voluntad, más allá de las propias fronteras del cuerpo*”⁶². 2) El fundamento de la moral es la compasión, es un suceso que se produce “en la esfera de la voluntad misma y no en el de la reflexión. En la compasión, el «velo de Maya» queda rasgado; a la vista del sufrimiento ajeno puedo vivenciar «la supresión momentánea de los

⁶⁰ Cf. A. Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Cuartas cuartillas*, § 129 y § 136, pp. 135 y 137, respectivamente. En el terreno de la mística no es posible argumentar mediante los conceptos, sino con la mera *vivencia y contemplación del acontecimiento de lo sagrado*, lo cual nos lleva a retomar las nociones del silencio, lo sagrado y el símbolo. Además, Schopenhauer reconoce que la mística, las *Upanishads* y la tradición sufí son un excelente complemento de su filosofía, mismas que “aportan lo positivo donde mi filosofía sólo puede proporcionar algo negativo”. A. Schopenhauer. *Manuscritos Berlineses. Mamotreto II*, § 182, p. 171.

⁶¹ A. Schopenhauer, *El dolor del mundo y el consuelo de la religión*, p. 36.

⁶² R. Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, p. 323.

límites entre el yo y el no-yo»; puedo sufrir con el otro su sufrimiento de manera idéntica a la que «siento mi dolor»⁶³.

De esta manera, la ética de Schopenhauer se fundamenta en “el 'a pesar de'; sin la cobertura y la justificación de una filosofía de la historia, y sobre el fondo de una metafísica desolada, aboga por esa espontaneidad que, al menos, aspira a mitigar el dolor permanente. Alienta a la lucha contra el sufrimiento y explica, al mismo tiempo, que no hay ninguna posibilidad de eliminarlo”⁶⁴. Y como vimos en el capítulo anterior, la posibilidad de incluir alguna variación de un mismo acontecimiento, fruto del contexto histórico (como son las crucifixiones aquí expuestas), permite comprender un “a pesar de” la obra o contexto, así como también se abre la puerta para mitigar el sufrimiento y el dolor. De esta manera, Schopenhauer reconoce que la contemplación del sufrimiento ajeno suscita, en contadas ocasiones hombres distintos, en los que puede producirse una compasión ilimitada o una malicia con el regocijo del mal ajeno. Ambas opciones, la compasión o la envidia están implicadas con el principio de individuación, mostrándonos a otro ser como totalmente extraño y opuesto, como uno semejante a nosotros, respectivamente. El caso que es de nuestro interés, la compasión, nos remite a otro modo de conocimiento que Schopenhauer, basándose en las *Upanishads* identifica como el *tat tuan asi* (eso eres tú) que “nos muestra a todos los seres como idénticos en nuestro yo, por lo que su mirada nos suscita compasión y afecto [...] ante la contemplación del sufrimiento ajeno, podemos identificarnos con ellos”⁶⁵.

⁶³ *Ibid.*, p. 438.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 439.

⁶⁵ A. Schopenhauer, *Manuscritos Berlineses. Mamotreto II*, § 189, p. 178. Cuando se describe la reabsorción del individuo (empírico) en la indiferenciación del Todo (en este caso la supresión del individuo, en la

El hilo conductor del presente texto es la manera en que el sufrimiento posibilita la compasión, una actitud ética, que tiene como modelo ejemplar la crucifixión de Cristo. ¿Por qué? Por la noción de sacrificio que se encuentra implícita en dichas secciones y acontecimiento. Max Scheler afirma que “sólo en la medida en que el hecho del dolor y del sufrimiento cae bajo la luz de la idea del *sacrificio* [...] realizado en Cristo con la mayor intensidad histórica, sólo entonces es –quizá– posible acercarse más a una más profunda teodicea del sufrimiento”⁶⁶. El sacrificio surge cuando una persona es capaz de ofrecer algo que posee o de sí mismo por el Otro o lo Otro. La mayoría de las veces, es espontáneo y debido a que el motivo que lo origina es un profundo amor o identificación con el que sufre, la persona que lo contempla es capaz de entregar todo, hasta su vida para disminuir el sufrimiento ajeno o “cargar con su cruz”. Los sacrificios que hace el ser humano por el otro están llenos de significación y valor, y comienzan a surgir con el acto del compartir, *i. e.* desde convidar los alimentos, hasta la madre que deja de comer o de tener un bien material para ofrecérselo a sus hijos, pues son quienes más lo necesitan. Es claro, que el mayor sacrificio es el que brinda un sujeto al dar su vida por el otro (sea una madre, un hermano o Cristo). Pero el sacrificio es paradójico, pues supone dos sentimientos opuestos, “la *alegría* del amor y el *dolor* de dar la vida por lo que se ama”⁶⁷.

Según la historia de la Iglesia, Jesús al ofrecer su vida en la cruz por los hombres no sólo se convierte en la víctima de inmolación, en el Cordero que produce la vida a partir de

voluntad), la fórmula *tat tuam sí* nos muestra la manera en que “el padre enseña a su hijo su identidad con el Todo”. M. Biarreau, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁶ M. Scheler, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

la muerte, sino que es la ejemplificación por excelencia del sacrificio, del sufrimiento y compasión. Ahora bien, dicho acontecimiento histórico o de fe, se convirtió en el arquetipo simbólico de la humanidad. El ser humano, en la mayoría de las ocasiones, al tener un dolor o sufrimiento interno (o externo), al contemplar una crucifixión de Cristo, recibe un consuelo, percibe y vive una identificación con Jesús, se *compadece*. Dicha empatía entre el sufriente y Cristo, le otorga fortaleza y esperanza, para seguir soportando dolores y sufrimientos (minimizando paulatinamente *el* sufrimiento, esa Voluntad schopenhaueriana) en su vida cotidiana. Es una vivencia llena de sentido, significación, regocijo y tranquilidad; es saber que uno está seguro en los brazos del ser amado; la garantía de que uno no está solo, sino acompañado en este sufrir o padecer... Es una vivencia est-ética, indecible e inexpresable, una sensación interna de paz, regocijo, de descarga de ruidos o pesos que uno tenía en lo más profundo de su ser; una lección de vida que fortifica y reanima mi espíritu y mi ser...

Ejemplos de dicha vivencia est-ética son los lienzos anteriormente analizados e innumerables formas de representar a un pueblo crucificado, tratados, modos alternativos de vivir la fe⁶⁸, que reflejan un espectro, una radiografía de la humanidad sufriente y doliente que espera acceder a la compasión de sí mismo y de los demás.

⁶⁸ El *Documento de Puebla* afirma que “Jesús tiene claro que no sólo se trata de liberar a los hombres del pecado y sus diversas consecuencias. El sabe bien lo que hoy tanto se calla en América Latina: que se debe liberar el dolor por el dolor, esto es, asumiendo la Cruz y convirtiéndola en fuente de vida pascual”. *III Conferencia General de Episcopado Latinoamericano. Documento de Puebla, 1979*. México: Librería Parroquial de Clavería, 1993, § 278, p. 121. Otro claro ejemplo sería la “Teología de la Liberación”, que identifica a Cristo con América Latina, en tanto que ambas sufren, son calumniados, maltratados, humillados, etc., en las innumerables cruces que cargamos en nuestras vidas y situaciones históricas. Dicha visión, para algunos radical o incómoda de la Iglesia, propone una relectura de los Evangelios desde los contextos latinoamericanos, siendo la opción preferencial del pobre, para el pobre y desde el pobre, con la finalidad de encontrar un consuelo, una alternativa y una vivencia de mayor riqueza y significación en los creyentes latinos. Para Jon Sobrino, “el tradicional Cristo sufriente ha sido visto no ya sólo como símbolo de sufrimiento con el cual poder identificarse, sino también y específicamente como símbolo de protesta contra

¿Y cuál sería el posible fruto de lo hecho hasta aquí, a saber, la lectura de la pasión de Cristo desde la óptica de Schopenhauer y la tradición oriental, a la luz de los lienzos de Grünewald, Picasso y Bacon? En primer lugar, la aplicación del aparato argumentativo y crítico de Schopenhauer para la comprensión de la obra de arte, en este caso, el lienzo de Grünewald y las versiones que Picasso y Bacon hicieron al *Retablo de Issenheim*. En segundo lugar, ofrecer una lectura distinta de la pasión de Cristo, otra posible forma de comprender la crucifixión a partir de la contemplación estética y de la reflexión. Y finalmente, comprender que el sufrimiento posibilita la compasión, es decir, proponer el sufrimiento del ser humano como algo consustancial al hombre. Schopenhauer afirma que “a nuestro *carácter moral el sufrimiento* le es tan necesario como a nuestro cuerpo la presión del aire. Sin ésta los cuerpos estallarían; sin el sufrimiento nuestro carácter se hundiría en toda suerte de caprichos y anhelos”⁶⁹. ¿Quiere decir esto que la visión que proponemos de la vida tiene un tinte masoquista? No, sino que la reflexión sobre el sufrimiento (y en ocasiones el sufrimiento real) implica un crecimiento y madurez personal. Dicho con las palabras de Elisabeth Kübler-Ross, “*todo el mundo sufre contratiempos en la vida. Cuanto más numerosos son más aprendemos y maduramos*”⁷⁰. Todo sufrimiento tiene una razón y una finalidad, es cuestión de que el ser humano aprenda a discernir el motivo, enseñanza y camino que deberá tomar. Dicho con otras palabras, detrás del dolor podría estar presupuesta la felicidad. Cualquier sacrificio, pena, dolor o sufrimiento que padezcamos nos hace valorar aquello que teníamos y que no habíamos contemplado (salud,

su sufrimiento, y sobre todo, como símbolo de liberación”. Jon Sobrino. *Jesucristo liberador. Lectura histórica-teológica de Jesús de Nazaret*. México: UIA-CRT, 1994, p. 20.

⁶⁹ A. Schopenhauer, *Escritos inéditos de juventud*, § 37, p. 40.

⁷⁰ Elisabeth Kübler-Ross, *La rueda de la vida*, p. 18.

algún objeto, sentimiento, etc.), así como también las cosas que no son obtenidas de manera fácil, sino que “cuestan”, al ser fruto de un sufrimiento, son las que “más saben” y de mayor aprecio o valor. Dolor (sufrimiento) y felicidad (amor) son opuestos complementarios, uno me lleva al otro y viceversa. Tagore afirma que “la felicidad tiende a trocarse en dolor con el paso del tiempo, y el dolor en felicidad”⁷¹. Finalmente, no podemos pasar por alto, una observación que hace Manuel Cabada: “el vocablo «compasión» viene a ser frecuentemente sinónimo de «humanidad»”⁷², siendo el sufrimiento el que nos conduce al amor (*ágape, caritas*), pues “todo auténtico *amor* es compasión; y todo amor que no sea compasión es *egoísmo*”⁷³.

De esta forma, podemos concluir que el tránsito del sufrimiento a la compasión nos habla de una actitud urgente y emergente, tanto en el ámbito de la ética como en las diversas plasmaciones estéticas de dicho acontecimiento. Y por otra parte, una radiografía de momentos en los que prevalece una marcada situación de sufrimiento y una carencia de compasión, lo que en el fondo manifiesta una radiografía de nuestro tiempo.

⁷¹ Tagore, *La morada de la paz*, pp. 224-225.

⁷² M. Cabada, *op. cit.*, p. 54.

⁷³ Schopenhauer. *Escritos inéditos de juventud*, § 175, p. 122.

CONCLUSIÓN.

A pesar de que el tema del sufrimiento había sido estudiado por diversos filósofos y reflexionado en distintas tradiciones, Schopenhauer volvió a reflexionar dicha temática y realizó importantes contribuciones a la historia de la filosofía, destacando la caracterización del sufrimiento como algo propio e inherente al ser humano. Aramayo, afirma que una de las implicaciones y virtudes del pensamiento de Schopenhauer es la noción referente a que “somos voluntad, luego no dejamos de ser máquinas deseantes. El deseo engendra menesterosidad y su no satisfacción da lugar al sufrimiento. Esta es la radiografía del mundo que le rodea”¹.

Como vimos en los capítulos anteriores, del sufrimiento se deriva la compasión. Y a lo largo de los lienzos anteriormente analizados, nos acercamos a una posible ejemplificación de la teoría schopenhaueriana. Es importante resaltar que, a partir de esa volición que caracteriza al ser humano y del sufrimiento implícito que trae consigo, uno puede captar la radiografía de nuestra época: un mundo doliente y sufriente, pero a su vez, asombroso, lleno de vida y oportunidades. Una serie de costumbres, valores, patrones de conducta y estereotipos que transmiten los *mass media* y todo tipo de estructuras o núcleos sociales, culturales, religiosos, políticos, nacionales, educativos, etc., la mayoría de las veces, de manera omnipresente en la sociedad en la que nos encontramos. En la presente investigación tratamos de mostrar dicho hilo conductor a partir de *El Retablo de Isenheim*, reflexionando en torno a la significación del mismo, no sólo de manera teórica con los

¹ R. Aramayo, *op. cit.*, p. 99

escritos de Arthur Schopenhauer, sino a partir de las obras artísticas que mencionamos con antelación, sugiriendo posibles pautas de interpretación o recontextualización de un arquetipo simbólico como la “crucifixión” con la teoría filosófica y su plasmación estética en ciertos lienzos.

Sin embargo, en el título de la tesis se hace mención a una radiografía de nuestro tiempo, y al finalizar este texto sería válida la elaboración de al menos dos preguntas. La primera de ellas sería, ¿en nuestras sociedades contemporáneas, continúa la re-actualización de la “Crucifixión”? La respuesta a dicha pregunta es afirmativa. Basta ver la manera en que la Liturgia Popular se vive en diferentes lugares de nuestro país y del mundo cuando llegamos al periodo de “Semana Santa”, donde la representación de la Crucifixión que se lleva a cabo en Iztapalapa, las Procesiones del Silencio que se realizan en San Luis Potosí, Guanajuato, Madrid, y diversas ciudades del mundo, así como la recreación del pasaje bíblico en obras como *La última tentación de Cristo* de Nikos Kazantzakis, que fue llevada al cine por Martin Scorssese, *El evangelio según San Mateo* de Saramago o la película de *La pasión de Cristo* que dirigió Mel Gibson, son a mi parecer pruebas de que se siguen dando y seguirán existiendo nuevas versiones sobre este arquetipo simbólico y pasaje bíblico.

Una segunda pregunta que podríamos elaborar consistiría en que el último cuadro del que se hizo mención en la presente investigación, fue elaborado en 1965. ¿Existe alguna obra que pudiera ubicarse en nuestro contexto o que fuera más reciente, para apoyar lo anteriormente descrito? Dicha respuesta, nuevamente sería afirmativa. Para concluir, nos acercaremos a la obra de Andrés Serrano, que ha generado gran polémica debido a los

materiales utilizados y por la crítica social que implícita o explícitamente manifiesta. Dicha obra es *Piss Christ*, en el que encontramos un Cristo crucificado en una alberca llena de orina del autor. ¿Qué significado tendrá dicha obra?



Lámina 12.²

Piss Christ (ver lámina 12), fue elaborada en 1989, es un producto bidimensional estático (pues en este momento sólo contamos con fotografías de una obra que fue fugaz, su duración fue el tiempo que duró la instalación), es un producto visual cuya función es artística y denunciativa. Si realizamos un análisis pre-iconográfico nos percataremos que en el centro se encuentran dos tabloncillos, uno de ellos vertical que parece dividir la piscina y que va de un color amarillo-rojizo a ámbar y se desvanece hasta dar una tonalidad de rojo

² Imagen tomada del texto de Andrés Serrano. *Body and soul*. Edited by Brian Wallis. Hong Kong: Takarajima Books, 1995.

claro. Este tablón vertical es atravesado por otro tablón horizontal, muy pequeño en el que en uno de sus extremos uno puede ver la mano de un sujeto que pareciera estar recargado o encima de ambos tablonces. El cuerpo de dicho sujeto está levemente delineado por algunas sombras y colores, al igual que los tablonces, comparten colores semejantes, aunque el sujeto posee mayor luz y tonalidades más oscuras que hacen que éste resalte. Alrededor de estos cuerpos se encuentra una gran tonalidad de rojos y amarillos.

Al realizar el análisis iconográfico, sin lugar a dudas el punctum que resalta es la de Cristo crucificado. Dicho Cristo a pesar de que únicamente están delineadas algunas partes de su cuerpo, tales como un brazo, un pie, su tronco y la cabeza, podemos observar desde el clavo que tiene incrustado en su mano izquierda y la silueta que forma su cuerpo es semejante a la de cualquier Cristo tradicional. La cruz, como vimos anteriormente, es un símbolo y un arquetipo religioso sumamente importante, pues en su conjunto (cruz y Cristo) se representa al dios de la tradición judeo-cristiana entregando su vida, siendo un cordero (Cristo) que se sacrifica por toda la humanidad, y su muerte en la cruz trae la redención del hombre.

Piss Christ no es una crucifixión más, puesto que esta obra produce un impacto psicológico, pues el rechazo o cuestionamiento de la obra provienen del hecho de que Cristo esté sumergido en la orina del propio autor. La imagen de la crucifixión de Cristo se encuentra en el centro de la obra, y el impacto social y político –como veremos más adelante- producido es sumamente rico en significado y de gran intensidad. El tamaño a mi juicio es adecuado, el formato utilizado es rectangular y considero que el motivo de selección es para facilitar la lectura de la obra y, para llevarnos a la reflexión simbólica. Las

formas utilizadas como contenido por una parte son artificiales (la cruz y el cuerpo del sujeto) y orgánicas (la orina y sustancias en las que éstas se encuentran sumergidas). Los colores utilizados son dos de los primarios: el rojo y el amarillo, pero con la finalidad de realizar un contraste visual que por una parte brinda una similitud con los fluidos corporales reales y con una pretensión altamente simbólica, motivo por el que acude a la combinación de colores que van de lo saturado a desaturado y de oscuro a luminoso. La iluminación empleada es a favor de una contra-lectura, de vista lateral y con una profundidad marcada. Dicha iluminación proviene del cuerpo de Cristo e irradia al resto de la obra. El tipo de material empleado son texturas reales, por lo que la impresión visual es demoledora.



Lámina 13.³

³ Imagen tomada de <http://www.artnet.com/Magazine/news/barone/Images/barone7-2-5.jpg> el día 9 de noviembre a las 19:23 hrs.

Por otra parte, *Blood Cross* (Cibachrone, 104 x 156 cm, 1985. Ver lámina 13) es un producto visual bidimensional estático, cuya función es artística. Si realizamos un análisis pre-iconográfico, nos percataremos que en el centro aparece una estructura cruciforme rojo magenta que ocupa la mayoría del espacio con ciertos orificios y está delineada por algunas líneas amarillas y blancas. En el fondo se encuentran una especie de nubes que van desde colores negros, hasta tonalidades amarillas, violetas y rojizas. El punctum es una cruz que pareciera estar encima de nosotros, la fotografía es frontal lateral, aunque produce una sensación intimidatoria, pues pareciera que la obra es más grande que el espectador. El formato es rectangular y el impacto simbólico social es claro: el reflexionar sobre la sangre, ya que la forma utilizada como objeto es orgánica, pues es sangre real y aparecen pequeñas gotas que dan la sensación que van a escurrir en cualquier momento. Los colores utilizados en el centro son de rojo escarlata, otorgado por la pigmentación de la sangre humana y en el fondo se ven ciertas nubosidades de colores oscuros y fríos que contrastan con la cruz que a la vez es iluminada por colores amarillos y claros que producen una especie de iluminación trasera, como si de las tinieblas surgieran estos rayos luminosos pero que dan la sensación de arrojar la cruz al espectador. La iluminación proviene del fondo del cuadro, desde el interior y hace distinguir a las tinieblas y hace resaltar la cruz. Son texturas reales (sangre) y a la vez ficticias, pues es una especie de fotomontaje.

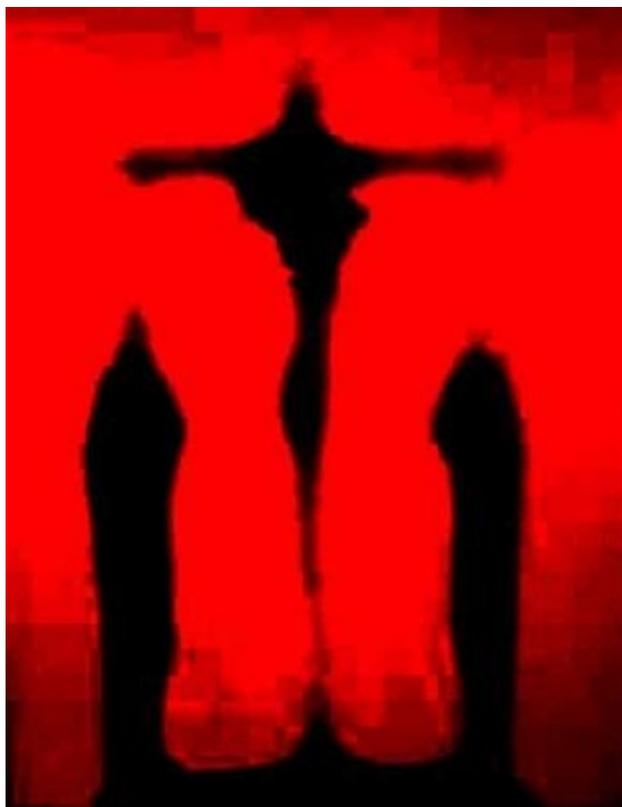


Lámina 14.⁴

En cambio, *Crucifixión* (1987) es un producto bidimensional estático (ver lámina 14), cuya función es artística y simbólica. Un análisis pre-iconográfico arrojará que en el centro del cuadro se encuentran levantados dos maderos que sostienen una especie de bulto, que pudiera ser el cuerpo de una persona. A cada costado se encuentran las siluetas de dos personas, todas ellas sobre una especie de montículo. El punctum, al igual que *Piss Christ* es el Cristo crucificado, pero a diferencia de éste, Cristo no está sólo, sino que está acompañado de los que pudieran ser Juan y María; María Magdalena y María o Juan Apóstol y Juan Bautista. Únicamente se ven las sombras y no es visible alguno de los atributos o alegorías que dichos personajes bíblicos utilizan. El montículo en el que se

⁴ Imagen tomada de http://stalker.hautetfort.com/images/medium_serrano.jpg el día 9 de noviembre de 2008 a las 19:28 hrs.

encuentran, seguramente es el Calvario, lugar en el que se crucifica a Cristo. El tamaño que utiliza le permite a Serrano manejar y ubicar el espacio. Todas las figuras son de un tamaño más o menos proporcionados y manifiestan cierto equilibrio. La forma utilizada en el producto visual, una vez más es orgánica. Los colores son negros y rojos, lo que produce una especie de contraste visual y son colores fríos. La iluminación surge del contraste visual entre el fondo magenta y los cuerpos y objetos negros. Pero, no podemos reducir la interpretación y reflexión de una obra artística a meras descripciones, veamos el contenido a partir de una reflexión de la argumentación schopenhaueriana. En las obras de Andrés Serrano, encontramos muchas temáticas que van desde representaciones religiosas hasta imágenes del Ku Kux Klan, en los que uno encuentra opuestos complementarios que van de la vida a la muerte, lo sagrado a lo profano y de la belleza al horror. Dichos opuestos son los que Schopenhauer llamaría polos puestos del fenómeno total de la vida. Serrano quiere compartir con el espectador la interpretación que tiene de un símbolo religioso, en este caso la Crucifixión. Ofrece una relectura, una posibilidad de entender un arquetipo simbólico y una recontextualización simbólica, valiéndose del propio cuerpo, en este caso de los fluidos corporales. Para Serrano, la orina, la sangre y la “leche materna” no presentan únicamente colores, sino que son una especie de filtros que colorean al mundo y le otorgan sentido a la existencia humana. Dicho con otras palabras, quiere llevar lo cotidiano –escatológico- al ámbito del arte, pues quiere mostrar una realidad contemporánea, el sufrimiento, los opuestos, el dolor, los excluidos y marginados, llevando al espectador a una especie de shock, al ver la contraposición de elementos (joven-viejo, masculino-femenino, etc.) con la finalidad de que tome una postura ante temáticas tan polémicas como son el aborto, las personas sin techo, las discriminación racial, el SIDA, por poner algunos ejemplos.

Recordemos que Schopenhauer afirma que el medio para acceder a la Voluntad es el cuerpo. Considero que la comprensión de la obra de Serrano se enriquecería en la medida en que la veamos desde la argumentación del filósofo alemán. Habría una superación o aplicación de las nociones de *El mundo como voluntad y representación*, pues ya no basta el partir de la experiencia de los sentidos y funciones del cuerpo del ser humano, sino que desde los fluidos corporales del mismo, el mecanismo, funciones, y producciones vitales por excelencia del cuerpo humano, son los medios que nos conectan con la Voluntad. ¿Esto sugiere que la Voluntad es algo tan escatológico como la orina o el semen? No necesariamente, sino que a partir de dichos líquidos que son vistos de una manera impura, escatológica y “fuera de lugar”, podríamos acceder a la pulsión de vivir e inclusive al dolor, pues ellos también son manifestaciones de la Voluntad. Por tal motivo, a partir de la sangre, orina y semen, por poner algunos ejemplos, conocemos la forma –y producto- del cuerpo, es decir la representación, algo que nos conecta con la Voluntad, pues cada uno de los órganos se encuentra la esencia del mundo, esta Voluntad e impulso a la vida. Así como Schopenhauer habla de que cada exhalación e inhalación de aire en nuestro organismo es el ejemplo por excelencia de la lucha entre vida y muerte y de los polos opuestos del fenómeno total de la vida, cada fluido corporal representaría también dicha Voluntad y la experiencia y conocimiento provendrían del cuerpo, en este caso del fluido corporal.

Como vimos anteriormente, uno de los punctums y medios que utiliza Serrano son los fluidos corporales. Analicemos uno de ellos: la sangre (que encontramos en las tres obras aquí estudiadas). A nivel mítico y cultural, en todas las sociedades se le ha dado una especie de poder a la sangre, ya sea la que se ofrece en sacrificio o el líquido precioso con el cual es posible mantener la vida del ser humano o del cosmos. Bell Hooks considera que,

Serrano acude a la noción de sangre debido a que “el hombre usurpó el poder de la sangre y lo reivindicó como masculino. La sangre de la mujer llegó a ser un signo de muerte y de peligro. Ella debía ser separada y castigada para sangrar, y con la vista de su sangre se hicieron tabúes”⁵. La sangre dejó de ser mal vista y se convirtió en el símbolo del sacrificio de Cristo y la clave para la Institución de la Eucaristía, ya que la sangre del hijo de Dios es redentora y permite la reconciliación del hombre con la divinidad. Es así como la sangre manifiesta un cambio de vida y de estado, pues “la sangre de la menstruación de la adolescente como la de Cristo, son un signo de transición, una indicación de que el viejo ser ha muerto y el nuevo ser ha nacido”⁶. Esta reinterpretación y revalorización de la sangre que ofrece Serrano no puede reducirse únicamente al ámbito de las prácticas religiosas, sino que toma este símbolo sacro y lo traslada al arte, para hacer obras que despierten la conciencia del individuo, que lo lleven a cuestionarse sobre lo que observa y la realidad en la que se encuentra. Para Serrano,

lo sagrado está presente en todas las dimensiones de la vida ordinaria del hombre, en sus funciones corporales, la orina y la sangre son sus señales. A través del reconocimiento de las experiencias cotidianas de la vida –en contraste con el elitismo y separatismo impuesto por el sistema de dominación que refuerza los poderes de la Iglesia y del Estado- con los que los individuos pueden vivir en armonía, sin engendrar violencia contra sí mismo y los demás. Contrario a las enseñanzas de la Iglesia, el individuo debe ser capaz y aceptarse a sí mismo (a) con la finalidad de vivir pacíficamente con los otros⁷.

⁵ Bell Hooks, en Andrés Serrano, *Body and soul*, edited by Brian Wallis, “Men usurped the power of blood and claimed it as masculine. Woman’s blood became a sign of death and danger. She must be punished for bleeding, set apart, the sight of her blood made taboo”. Hong Kong: Takarajima Books, 1995, p. 3. Traducción de Ángel Alonso.

⁶ *Ibid.*, “her blood [young menstruation girl], like of Christ, is a sign of transition, an indication that an old self has died and a new self has been born”. Traducción de Ángel Alonso.

⁷ *Ibid.*, “that sacredness is present in the ordinary dimensions of human life, in our bodily functions, the urine and blood that mark us. It is only through recognition of the commonness of human experience –in contrast to the elitism and separatism imposed by systems of domination that reinforce the powers of church and state- that individuals can live in harmony, without engendering violence against themselves and others. Contrary to the teachings of the organized church, the individuals must be able to accept himself or herself in order to live in peace with others”, p. 6. Traducción de Ángel Alonso.

Acudamos ahora a Schopenhauer para reflexionar esta revalorización de la sangre, pues Serrano lleva el ámbito de lo sagrado a lo profano. Como vimos anteriormente, para Schopenhauer, el arte religioso manifiesta la objetivación de la Voluntad, el dolor del mundo. Y en el momento en que un individuo se encuentra en una contemplación estética ante un cuadro religioso –que para efectos de este escrito sería cualquiera de los anteriormente mencionados de Serrano–, puede acceder a la Voluntad. Cuando el sujeto suprime su individualidad y se percata de la Voluntad del mundo, en este caso del dolor objetivará la idea del sufrimiento, del sidoso al ser excluido o marginado por la misma sociedad. Será el genio, el artista el que puede plasmar o decodificar dicha representación de la Voluntad, la idea, su objetivación.

Es así como aquella supuesta profanación de lo sagrado en la obra de Serrano es algo insostenible, pues realiza una especie de transvaloración de valores, donde lo sagrado no está en el templo, sino en lo profano. No en las alturas sino en lo cotidiano, en el cuerpo mismo del hombre. De tal manera, “Serrano transpone la noción de sacramento al mundo del arte práctico donde el artista debe realizar su visión expresiva por medio de un proceso de autorrealización”⁸. Y acude a la sangre no sólo por su simbolismo, sino para hacer una crítica a la sociedad, a la postre de la equiparación entre un fluido corporal con lo sacro. Bell Hooks considera que “para entregarnos lo que anteriormente era la sangre como una fuerza vital, como un contador de imágenes culturales de sangre peligrosa (asociado con la

⁸ *Ibid.*, “Serrano transposes this notion of sacrament to a world of art practices where the individual artist must realize his or her expressive vision via a process of self-realization”. Traducción de Ángel Alonso.

crisis del SIDA), la obra de Serrano nos impulsa a deleitarnos al éxtasis del rojo”⁹. Es por este motivo que la Crucifixión constituye una reinterpretación de la pasión de Cristo por y para los marginados y pobres (en este caso los sidosos u otro tipo de excluidos socialmente). Una identificación de Dios con el pueblo sufriente, con los que han sido despreciados y marginados por los mismos “hijos de Dios”, siendo estas imágenes subversivas y cuestionadoras.

Bruce Ferguson nos recuerda la polémica que produjo *Piss Christ*, pues “según la mayoría, el Senador Alphonse D’Amato provocó la guerra de las culturas, cuando rasgó una copia de la fotografía *Orina Cristo* de Serrano en la Cámara del Senado de los Estados Unidos el 18 de mayo de 1989. La batalla ideológica que siguió fue el resultado de un atentado sistemático de los políticos republicanos conservadores, intelectuales neo-conservadores, y fundamentalistas religiosos a fines de los 80’s por el control de expresión en la cultura americana”¹⁰. Serrano a partir de la fotografía (que sería una superación u otra forma de expresión de la pintura religiosa al arte contemporáneo) tratará de expresar una nueva forma de entender a la sociedad y al ser humano, así como también hará una crítica a su tiempo, y será el lenguaje de los fluidos corporales los portavoces de las demandas y exigencias sociales del pueblo norteamericano, enfocándose en los excluidos, en los marginados, en los rechazados socialmente por la incomprensión del hombre hacia ellos o bien, por su falta de compromiso e interés hacia dichos estratos sociales.

⁹ *Ibid.* “to bring us back to blood as a life force, to counter the cultural images of dangerous blood (associated with the AIDS crisis), Serrano’s work urged us to luxuriate in the ecstasy of red”. Traducción de Ángel Alonso.

¹⁰ Bruce Ferguson, en *op. cit.*, “by all accounts, Sen. Alphonse D’Amato launched the culture wars when he ripped up a copy of Serrano’s photograph *Piss Christ* in the chambers of the U.S. Senate on May 18, 1989. The ideological battle that followed was the result of a systematic attempt by conservative Republican politicians, neoconservative intellectuals, and religious fundamentalist in the latte 1980s to control expression in American culture”, p. 9. Traducción de Ángel Alonso.

¿Cuáles son los motivos por los que la obra de Serrano incomoda y molesta? Porque nos confronta contra sufrimientos, cuerpos y muertes que no son vistas con buenos ojos en nuestra sociedad, con eventos y dolores contemporáneos de nuestra sociedad que son escondidos, callados y marginados como ciertos sectores de la población. Serrano tratará de mostrar dichas problemáticas y distintas formas de expresarlas a partir de las obras de arte, presentándonos una objetivación de este dolor del mundo. El conflicto latente entre la vida y la muerte en una sociedad que apuesta por la prolongación de la vida por medio de la tecnología y la medicina. De sus obras, sin lugar a dudas *Piss Christ* es la que más revuelo y polémica causó, ya que como dice Amelia Arenas,

los trabajos de Serrano están entre las imágenes más impactantes del arte contemporáneo. Pero ellas están solamente entre las más tradicionales. Ellas nos recuerdan el impacto que las últimas metáforas del arte cristiano había tenido en sus imaginación y las ideas sobre la vida y la muerte. Más allá de que las imágenes de putrefacción inesperada, de trozos de carne en los apetitos primitivos están al acecho detrás de esos viejos símbolos¹¹.

Podríamos decir que Serrano trata de mostrar que a pesar de que la Voluntad es sufrimiento y la aniquilación del individuo, el hombre aspira a encontrar un sentido a su vida, a minimizar el sufrimiento. Por tal motivo, “las imágenes de Serrano provocan en el espectador una avalancha de asociaciones, una escala de disgusto total y un atávico regreso al temor a Dios”¹². Se ofrece una posibilidad de reconciliar lo sacro y lo profano, desde lo

¹¹ Amelia Arenas, en *op. cit.*, “Serrano’s works are among the most shocking images in contemporary art. But they are also among the most traditional. They remind us of the lasting impact metaphors or Christian art have had on our imagination and ideas about life and death. Beyond that, these images of petrifying flesh tug unexpectedly at the primitive appetites lurking behind those old symbols”, p. 117. Traducción de Ángel Alonso.

¹² *Ibid.*, “Serrano’s images provoke in the viewer an avalanche of associations, ranging from utter disgust to an atavistic return of the fear of God”, p. 118. Traducción de Ángel Alonso.

profano, y “en sus últimos trabajos –distintas series en las que el fotografió fluidos corporales como la orina, semen y sangre- la representación de la mortalidad cambia a ser meramente una manipulación de imágenes corporales y símbolos del uso de sustancias humanas como material crudo”¹³. Recordemos que cuando una obra no se le tome como linda o repugnante -pues se distraería la contemplación-, es posible acceder a la Voluntad por medio de la contemplación estética. Además, “el *Orina Cristo* (1987), una crucifixión plástica sumergida en orina, ofendió al igual a no cristianos y ateos, sugiere el último impacto que el simbolismo cristiano había tenido en la civilización. Pero, los fluidos corporales son siempre ofensivos, con o sin Cristo”¹⁴. En el fondo, esta obra realiza una fuerte crítica a nuestra sociedad, a sus prejuicios y nuevos tabúes, en el que sobrevive el desprecio al cuerpo, pues “la vista de fluidos corporales nos perturba porque lanza la fantasía a nuestra propia auto-contención y estado corporal. Por recordarnos nuestros orificios corporales, nos hace vernos portátiles –literalmente, semejante a perderse a si mismo. Sin preocupación por los fluidos, se asemejan y nos ponen al nivel de niños y animales”¹⁵. Es así como la obra de Serrano ofrece una contralectura, en el que el sentido de la vida surgirá a partir de la interpretación de nuestro cuerpo y del dolor implícito de nuestra existencia. Dicho con otras palabras, a partir del sufrimiento (muerte) se comprende la vida. Por tal motivo,

¹³ *Ibid.*, “In these later works –the various series in which he photographed bodily fluids, such as urine, semen and blood- the representation of mortality shifted from being merely a manipulation of bodily imagery and symbols to the use of human substances as raw material”. Traducción de Ángel Alonso.

¹⁴ *Ibid.*, “the *Piss Christ* (1987), a plastic crucifix immersed in urine, offended even non-Christian and atheists, suggests the lasting impact that Christian symbols have had on our civilization. But bodily fluids are always offensive, with or without Christ”.

¹⁵ *Ibid.*, “the sight of bodily fluids disturbs us because it throw the fantasy of our own self-containment and corporeal state. By reminding us of our body’s orifices it makes us seem portable –literally, likely to lose our selves. Any preoccupations our fluids seems to put us at the level of infants and animals”. Traducción de Ángel Alonso.

si en el primer *Orina Cristo* se lee una escala de gestos de la era católica, pero figurativamente en la orina de la imagen de Cristo, Serrano quizá había creado un nuevo icono de Cristo dispuesto a la humillación. Cambiando las funciones de los sujetos tradicionales cristianos, Serrano nos hace ver la burlas que recibió Cristo en la Crucifixión, reduciendo todos los insultos, las risas y los marcos que Cristo soportó en el acto de profanación de su imagen¹⁶.

Serán estos motivos los que llevan a Serrano a proponer la significación de la vida a partir de los fluidos corporales propios, en los que encontramos la cosa en sí, la Voluntad del mundo. Sin embargo, “el poder de las pinturas de Serrano viene precisamente del camino de hacer el significado de los símbolos tradicionales corran frenéticamente”¹⁷, y será labor de los individuos que pertenecemos a esta sociedad el objetivar la voluntad del mundo –que sigue siendo la misma- a partir de nuestro contexto, encontrar la forma en la que el sufrimiento de nuestra existencia sea minimizado con reflexiones que partan de la contemplación estética de obras como las de Serrano. De esta forma, la obra de Serrano va más allá de las reflexiones e impacto que produjo la obra de Grünewald, así como también, supone retos y cuestionamientos a la est-ética y diversas teorías estéticas contemporáneas. Sin embargo, sigue estando presente la reflexión sobre el sufrimiento y la compasión en nuestro tiempo.

¹⁶ *Ibid.*, “If at first *Piss Christ* reads as the ranging gesture of lapsed Catholic, by figuratively pissing on the image of Christ Serrano might also have created a new icon of Christ’s willing humiliation. Shifting the functions of the traditional Christian subjects, Serrano makes us see the Mocking of Christ in the Crucifixion, reducing all the insults, the laughter, and the setting that Christ endured to the act of desecration of His image”. Traducción de Ángel Alonso.

¹⁷ *Ibid.*, “the power of Serrano’s pictures comes precisely from the way of making the meaning of traditional symbols run amoke”. Traducción de Ángel Alonso.

BIBLIOGRAFÍA.

- Alonso Salas, Ángel. *Para una hermenéutica de la Coatlicue: una mirada nietzscheana a la vida y a la muerte*. Tesis para obtener el grado de Maestría. México, DF: UNAM, FFyL, 2002.
- ———, "La crucifixión de Grünewald: una plasmación estética del sufrimiento y la compasión", se encuentra en *Actas del XII Congreso Nacional de Filosofía*. AFRA. Universidad Nacional del Comahue, Argentina, 2003. CD-ROM (Editoras: Fabiana Eranzun y M. Mudrovcic. ISBN 987-1154-14-3 Año 2005);
- ———, "Una visión estética del sufrimiento en los Cristos de Andrés Serrano". Revista electrónica de la Universidad Complutense de Madrid.
- ———, "Pautas para una posible lectura de la ética desde la estética", en *Cuadernos del Sur*, Universidad Nacional de Salta, Argentina. (En prensa).
- Aramayo, Roberto. *Para leer a Schopenhauer*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Archimbaud, Michel. *Francis Bacon. Entrevistas*. Traducción de Lily Berni. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- *El árbol de la vida. Las edades del hombre*. Exposición realizada por la Fundación Las Edades del Hombre, con el Patrocinio de Junta de Castilla y León, Caja España y Caja Segovia. Mayo a noviembre de 2003. Catedral de Segovia. Salamanca: Gráficas Verona, 2003.
- Ariès, Philippe, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*. Traducción de Simona Vigezzi, Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1978.

- Archimbaud, Michel, *Francis Bacon: entrevistas*. Traducción del inglés de Lily Berni. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Aristóteles, *Ética Nicomaquea*. Introducción de T. Martínez Manzano. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Ed. Gredos, 2000.
- Artera, Aurelio. *La compasión. Apología de una virtud bajo sospecha*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. México, DF: Alianza, 1990.
- Barca, Calderón de la. *La vida es sueño*. Edición de Guillermo Serés, prólogo de Javier Villán, Madrid: Unidad Editorial, S.A., 1999.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. Traducción de Jasmin Reuter, México, DF: FCE, 2000.
- Béguere, Patxika, *Unterliden Museum, Colmar. The Issenheim Altar*. Traducción de Penélope Denu. Strasbourg: Editions La Nuée Bleue/ DNA, 1991.
- Biardeau, Madeleine. *El hinduismo. Antropología de una civilización*. Traducción del francés de Vicente Merlo. Barcelona: Ed. Kairós, 2005.
- *Biblia Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas. Verbo Divino, 1989.
- Blanck-Cerejido, Fanny, *et. al. La muerte y sus ventajas*. 1ª reimpresión de la 3ª edición. México, DF: SEP, CONACYT, FCE (*Colección la ciencia para todos*, 156), 2005.
- ———, *La vida, el tiempo y la muerte*. 2ª reimpresión de la 3ª edición. México, DF: SEP, CONACYT, FCE (*Colección la ciencia para todos*, 52), 2004.

- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones. Prosa Completa*. Barcelona: Bruñera, 1980.
- Bouveresse, Jacques. *Wittgenstein y la estética*. Traducción, introducción y notas de José Javier Marzal Felici y Salvador Rubio Marco. Valencia: Universitat de Valencia, 1993.
- Brassai, Gilbete. *Conversaciones con Picasso*. Traducción de Tirso Echaendía. Prólogo de Rafael Argullol. Madrid: Turner, FCE, 2002.
- Bravo, Carlos. *Galilea, año 30. Historia de un conflicto. (Para leer el relato de Marcos)*. 3ª edición. México, DF: CRT, 1994.
- ———, *Jesús hombre en conflicto. El relato de Marcos en América Latina*. 2ª ed. México, DF: CRT/ UIA, 1996.
- Brighton, Andrew, *Francis Bacon*. London: Tate Gallery Publishing Ltd, 2001.
- Cabada Castro, Manuel. *Querer o no querer vivir : el debate entre Schopenhauer, Feuerbach, Wagner y Nietzsche sobre la existencia humana*. Barcelona: Herder, 1994.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. 8a reimpresión de la 1a edición. México, DF: FCE, 2001.
- Casel, Odo. *Misterio de la cruz*. 2a edición. Traducido del alemán por Ignacio Oñatibia. Madrid : Ediciones Guadarrama, 1964.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 7ª ed., Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Colmar Slides, *Mathias Grünewald. Le Retable des Antonins d' Issenheim (1505-1516)*. Editions la Goélette. Strasbourg: Unterliden Museum, Colmar.

- *Concilio Vaticano II. Documentos completos*. 17ª edición. México, DF: Librería Parroquial de Clavería, 1995.
- Copleston Frederik. “Schopenhauer”, en *Historia de la Filosofía*. 3ª reimp. Traducción de Ana Doménech. Edición castellana dirigida por Manuel Sacristán. Vol. VII. México, DF: Ed. Ariel, S.A., 1991.
- Cresson, André, *Schopenhauer, va vie, son oeuvre*, 4ª edition. París: Presses Universitaires de France, 1962.
- *La crucifixión*. Traducción del inglés por Cristina Palacios. China: Ed. Phaidon, 2005.
- Davies Hugo M. *Francis Bacon: The Early and Middle Years. 1928-1958*. USA: Garland Publishing, 1978.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidoro Herrera. Madrid : Arena Libros, 2002.
- Díez de Sollano, Alfonso. *De camino hacia la pascua*. 3a edición. México : Ed. Don Bosco, S.A., 1991.
- ———, *Viernes Santo. Semana Santa Popular*. México: Ed. ESFL, 1993.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Traducción del francés por Luis Gil Fernández. Revisión de Lluís Duch Álvarez. Barcelona : Ed. Paidós Ibérica, S.A., 2000.
- ———, *Imágenes y símbolos*. Traducción del francés por Carmen Castro. Barcelona: Ed. Planeta-Agostini, S.A., 1994.
- ———, *Lo sagrado y lo profano*. Traducción del alemán, prólogo e introducción de Luis Gil Fernández. Apéndice y glosario de Ramón Alfonso Díez Aragón. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, S.A., 1998.

- Elías, Norbert, *La soledad de los moribundos*. Traducción de Carlos Martín, México, DF: FCE, 1989.
- Epicuro, *Obras*. Estudio preliminar, traducción y notas de Montserrat Jufresa, 3ª edición. Madrid: Tecnos, 1999.
- Fernández, Julio Fausto. *Radiografía del dolor. Origen y proyecciones espirituales del sufrimiento*. San Salvador: Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones, 1963.
- Ficacci, Luigi. *Bacon*. Köln: Taschen, 2003.
- *Francis Bacon*. Director de la colección: José María Faerna García-Bermejo. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1994.
- Gilot, Françoise, Lake, Carlton. *Vida con Picasso*. Traducción de Jaime Piñeiro. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- Gogh, Vincent van. *Cartas a Théo*, prólogo de Fayad Jamís. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2000.
- Gombrich, Ernst. *Historia del arte*. 3ª reimp, 16ª ed., traducción de Rafael Santos Torroella. China: Ed. Debate, 2002.
- González Valerio, María Antonia. *El arte develado. Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer*. México: Ed. Herder, 2005.
- Grave, Crescenciano. *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. México, DF: FFyL/ IIF/ DGEP/ UNAM, 2002.
- *Grünewald Drawings*. Complete Edition, by Eberhard Ruhmer. Translated from the german by Anna Rose Cooper. Great Britain: Phaidon Press Ltd, 1970.
- Guenón, René. *El simbolismo de la cruz*.
- Hadot, Pierre. *Ejercicios espirituales*.

- ———, *¿Qué es la filosofía antigua?* Traducción de Eliane Cazenave Tapie Isoard, México, DF: FCE, 2000.
- Harrison, Martin. *In Camera. Francis Bacon. Photography, film and the practice of painting.* 2005.
- Hearn, Lafcadio. *Proverbios budistas japoneses.* Traducción de José Manuel Rencillas. México, DF: Ed. Verdehalago, 2006.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos.* Versión de José Gaos, traducción del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- *I Geni dell'arte. Grünewald.* I testi sono di Maristella Bodino e Franco De Poli. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1976.
- Janaway, Christopher (ed.) *The Cambridge Companion to Schopenhauer.* USA: Cambridge University Press, 1999.
- Juanes, Jorge. *Kandinsky /Bacon. Pintura del espíritu / Pintura de la carne.* México, DF: Ed. Itaca, 2004.
- Kant, *Crítica del juicio.* Traducción del alemán de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1977.
- Kaufmann, R., "La crucifixión de Picasso de 1930". En Combalia Dexeus, V. (Ed.) *Estudios sobre Picasso.* Barcelona: GG Arte, Ed. Gustavo Gili, 1981.
- Kazantzakis, Nikos. *La última tentación de Cristo.* 4ª edición. Versión castellana de Roberto Bixio. Madrid: Editoria Debate, S.A., 2000.

- Kierkegaard, Sören, *Los estadios eróticos o lo erótico musical*. Traducción de J. Armada. Prólogo de J. A. Miguez. Madrid: Aguilar, 1973.
- ———, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Edición y traducción de Rafael Larrañeta. Madrid: Trotta, 1997.
- ———, *Las obras del amor: meditaciones cristianas en forma de discursos*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2006.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *La muerte un amanecer*. 3ª edición. Traducido del alemán por Paz Jáuregui. Barcelona: Ed. Océano, 2004.
- ———, *La rueda de la vida*. 5ª edición. Traducido del inglés por Amelia Brito. Madrid: Ediciones B, S.A., 2003.
- Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. 15ª reimp de la 1ª ed. Traducción de Agustín Contín. México, DF: FCE, 1995.
- *La sabiduría del bosque. Antología de las principales Upanishads*. Edición y traducción de Félix G. Ilárraz y Óscar Pujol. Madrid: Ed. Trotta, S.A., 2003.
- León-Dufour, Xavier. *Vocabulario de teología bíblica*. 4ª ed. Versión de Alejandro Ros, revisada por Joaquín Losada y José Alonso. Barcelona: Ed. Herder, 1967.
- Leiris, Michel. *Francis Bacon*, translated by John Weightman. Barcelona : Ediciones Polígrafa, 1987.
- Lewis, C. S. *El problema del dolor*. Traducción del inglés de Ernesto Suárez Vilela. USA: Editorial Caribe, 1977.
- Lizarazo Arias, Diego. *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México, DF: Siglo XXI Editores, 2004.
- *London. Twentieth Century Art*. London: Christie, Manson and Wood Ltd, 1999.

- Loos, Adolf. *Ornamento y delito. Y otros escritos*. Traducción de Lourdes Cirlot y Pau Pérez, selección, prólogo y notas de Roland Schachel, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1972.
- Lord, James. *Picasso y Dora. Una memoria personal*. Traducción de Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba Editorial, 2007.
- Magee, Bryan. *The philosophy of Schopenhauer*. New York : Oxford University Press, 1997.
- Mailer, Norman. *Picasso*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Maillard, Chantal. *La razón estética*. Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones, 1998.
- Maceiras Fafian, Manuel. *Schopenhauer y Kierkegaard: sentimiento y pasión*. Prólogo de Sergio Rabade, Madrid: Ediciones Pedagógicas, 1996.
- Mann, Thomas. *Los Buddenbrook*. 2ª reimp. de la 1ª ed. Traducción de Francisco Payaróis. Barcelona: Edhasa, 2004.
- ———, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. 2ª reimp. de la 1ª ed. Traducción del alemán y nota preliminar de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- María. *La «Mujer Nueva» disponible al Espíritu*. 3ª edición. Traducción e introducción de Gustavo Vallejo. Bogotá: Ed. Paulinas, 1988.
- Martini, Alberto, “Picasso”, en *Los grandes maestros de la pintura universal*. Volumen XI, Colección dirigida por Franco Russoli, traducción de R. L. Solís Brun. México, DF: PROMEXA, 1980
- Moltmann, Jürgen. *El dios crucificado. La cruz de Cristo como base y crítica de toda teología cristiana*. Traducción del alemán de Severiano Talavera Tovar. Salamanca: Ed. Sígueme, 1975.

- Moreno Claros, Luis Fernando. *Schopenhauer. Vida del filósofo pesimista*. Madrid: Algaba Ediciones, 2005.
- Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. *De Picasso a Bacon*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1999.
- Naró, Rodolfo. *El árbol de la vida*. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. 5ª reimp. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- ———, *Tercera Consideración intempestiva. Schopenhauer como educador*. Edición, traducción y notas de Jacobo Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.
- *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Ed. Desclée de Brouwer, 2002.
- Panofsky, Erwin. “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en *El significado de las artes visuales*. 2ª edición. Versión castellana de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Peppiatt, Michael. *Francis Bacon*. Traducción de Cristina Salmerón, Barcelona: Ed. Gedisa, 1999.
- Picasso, Marina. *Picasso, mi abuelo*.
- *Picasso y la poesía*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 2003.
- Piclin, Michel. *Schopenhauer o el trágico de la voluntad*. Traducción de Ana María Menéndez. Madrid: Ed. EDAF, 1975.
- Platón. *Hippias mayor*. Traducción y notas de J. Colange Ruiz, E. Lledo Iñigo y C. García Gual. Introducción de Francisco Lisi. Madrid: Ed. Gredos, 2000.

- Podro, Michael. *Los historiadores del arte crítico*. Traducción de Rafael Guardiola, Madrid: La Balsa de Medusa, 2001.
- Priante, Antonio. *El silencio de Goethe o la última noche de Arthur Schopenhauer*. Barcelona: Caoba Ediciones, S.L., 2006.
- Quesada, Julio (coord.) *Arthur Schopenhauer. Una filosofía del hecho trágico del existir como transparencia de su verdad*. Ed. Anthropos, Documentos A. Genealogía científica de la cultura. Barcelona: número 6, octubre, 1993.
- Rábade Obradó, Ana Isabel, *Conciencia y dolor. Schopenhauer y la crisis de la Modernidad*. Madrid: Ed. Trotta, 1995.
- *Ramayana*, traducción de Elena del Río. Barcelona: Ed. Visión Libros, 1981.
- Reza, Yasmina. *En el trineo de Schopenhauer*. Traducción de Milena Busquets. Barcelona: Ed. Anagrama, S.A., 2006.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. 1ª reimp. de la 1ª ed. Traducción de Silvia Duluc, Silvia Constanzo y Laura Lambert. Buenos Aires: Del Estante Editorial, 2006.
- Riedl, Peter Anselm, "Grünwald" en *Los grandes maestros de la pintura universal*, volumen III, Colección dirigida por Franco Russoli, traducción de R. L. Solís Brun, México, DF: Ed. PROMEXA, 1981.
- Rosset, Climent. *Escritos sobre Schopenhauer*. Versión castellana de Rafael Hierro Oliva. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*. Traducción de Raúl Gabás, 2ª edición, Barcelona: Fábula Tusquets Editores, 2002.

- ———, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. 1ª reimp de la 1ª ed. Versión de José Planells Puchades. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Salabert, Pere. *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. Murcia: CendeaC, Excursos, 2004
- Saramago, *El evangelio según Jesucristo*. Traducción de Basilio Losada, México, DF: Alfaguara, 1998.
- Scheler, Max. *El sentido del sufrimiento*. Traducción, estudio preliminar y notas de Óscar Caeiro. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1979.
- Schiller. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. 1ª reimp de la 1ª ed. Edición bilingüe alemán-español. Traducción y notas de Jaime Feijoo y Jorge Seca. Barcelona: Ed. Anthropos, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *Crítica de la filosofía kantiana. Apéndice a El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Trotta, 2000.
- ———, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. 1ª reimp. de la 1ª ed. Traducción y prólogo de Lepoldo-Eulogio Palacios, Madrid: Ed. Gredos, 1998.
- ———, *El amor, las mujeres y la muerte*. Traducción de Miguel Urquiola. Madrid: EDAF, 1993.
- ———, *El arte de ser feliz. Explicado en cincuenta reglas para la vida*. Edición bilingüe alemán-español. Traducción y apéndices de Angela Ackermann Pilári. Texto establecido, prefacio y notas de Franco Volpi. Barcelona: Ed. Herder, 2000.

- ———, *El dolor del mundo y el consuelo de la religión (Paralipomena 134-182)*. Estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Mecca. Madrid: Aldebarán Ediciones, S.L., 1998.
- ———, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Introducción, traducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta, 2003.
- ———, *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Eduardo Ovejero. México, DF: Ed. Porrúa, 2000.
- ———, *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Roberto R. Aramayo. Madrid: FCE, 2005. 2 volúmenes.
- ———, *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Trotta, SA., 2004.
- ———, *Epistolario de Weimar (1806-1819). Selección de cartas de Johanna, Arthur Schopenhauer y Goethe*. Traducción del alemán, prólogo y notas de Luis Fernando Moreno Claros. Madrid: Valdemar, 1999.
- ———, *Escritos inéditos de juventud. Sentencias y aforismos II*. Selección, prólogo y versión castellana de Roberto R. Aramayo. Valencia: Pre-textos, 1999.
- ———, *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Traducción e introducción de Manuel Pérez Cornejo. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- ———, *Los dos problemas fundamentales de la ética*. Traducción, introducción y notas de Pilar López Santa María, Madrid: Ed. Siglo XXI, 1993.
- ———, *Manuscritos Berlineses. Sentencias y aforismos (antología)*. Selección, estudio introductorio, versión castellana y notas de Roberto R. Aramayo. Valencia: Pre-textos, 1996.

- ———, *Metafísica de las costumbres*. Edición de Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Ed. Trotta, S.A., 2001.
- ———, *Parerga y Paralipomena I*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Parmeggiani sobre la versión de Edmundo González Blanco (trad.) Granada: Ed. Ágora, 2000.
- ———, *Parerga y paralipomena I*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Ed. Trotta, 2006.
- ———, *Parerga y Paralipomena II*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Parmeggiani sobre la versión de Edmundo González Blanco (trad.) Granada: Ed. Ágora, 2000.
- ———, *Parerga y Paralipomena III*. Edición de Manuel Crespillo y Marco Parmeggiani sobre la versión de Antonio Zozaya. Granada: Ed. Ágora, 2000.
- ———, *Sämtliche Werke*. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Fhr. Von Löhneysen. Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 661-665, 1986.
- ———, *Sobre la voluntad en la naturaleza*. 1ª edición en “Área de conocimiento: Humanidades”. Traducción de Miguel de Unamuno. Prólogo y notas de Santiago González Noriega. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Serrano, Andrés. *Body and soul*. Edited by Brian Wallis. Hong Kong: Takarajima Books, 1995.
- Simmel Georg. *Schopenhauer y Nietzsche*. Versión castellana de Francisco Ayala. Madrid: Ediciones Espuela de Plata, 2004.

- Sinclair, Andrew. *Francis Bacon: su vida en una época de violencia*. Barcelona: Circe, 1995.
- Sobrino, Jon. *Jesucristo Liberador. Lectura histórica-teológica de Jesús de Nazaret*. México, DF: UIA-CRT, 1994.
- Sylvester, David. *Entrevistas con Bacon*. Barcelona: Ed. Polígrafo, 1972.
- ———, *Looking back at Francis Bacon*. Thames & Hudson.
- Tagore, Rabindranath. *La Morada de la paz. Una guía poética y espiritual*. Traducción del francés por Rosa Alapont. Barcelona: Ediciones Oniro S.A., 1999.
- ———, *Pájaros perdidos*. Traducción de Zenobia Camprubi de Jiménez. Prólogo de Ramiro Calle. Madrid: Ediciones Jaguar, 2000.
- ———, *Obras selectas*. Traducción de Equipo Editorial. Barcelona: Edicomunicación, S.A., 2003 (4 volúmenes).
- *Tercera Conferencia General del Episcopado Latinoamericano. Puebla, México. 1979*. México, DF: Librería Parroquial de Clavería, 1993.
- *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Edited by Christopher Janamay. USA: Cambridge University Press, 1999.
- Unamuno, Miguel. “Del sentimiento trágico de la vida”, en *Ensayos*. Madrid: Ed. Aguilar, 1951. Vol. II.
- *Upanisad. Con los comentarios Advaita de Sánkara*. Edición e introducción de Consuelo Martín. Madrid: Ed. Trotta, 2001.
- Van Alphen, Ernst. *Francis Bacon and the Loss of Self*. First reprinted. London: Reaktion Books Ltd, 1998.
- Vasari, Giorgio. *Vidas de grandes artistas*. Madrid: Aguilar Editor, 1946.

- Vecchiotti, Icilio. *Qué ha dicho verdaderamente Schopenhauer*. Traducción del italiano de Alberto Corazón. Madrid: Ed. Doncel, 1972.
- Vermes, Geza. *La pasión. La verdad sobre el acontecimiento que cambió la historia de la humanidad*. Traducción de Lara Vilà. Barcelona: Ed. Ares y Mares, 2005.
- Vigoskii. *La imaginación y el arte en la infancia (Ensayo psicológico)*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura*. México, DF: Ramón Llaca y Cía, 1996.
- Waissmann, Abrahan. *Schopenhauer*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Warncke, Cortsen-Peter. *Picasso*. Edición a cargo de Ingo F. Walter, traducción de Pedro Guillermet. Slovenia: Tachsen, 2002.
- Weininger, Otto. *Sexo y carácter*. Traducción del alemán de Felipe Jiménez de Asúa, prólogo de Carlos Castilla del Pino, Barcelona: Ediciones Península, 1985
- Widmaier Picasso, Olivier. *Picasso. Retratos de familia*. Traducción del francés de Tomás Onaindia. Madrid: Algaba Ediciones, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Introducción de Isidoro Reguera. Barcelona: Ed. Paidós, I.C.E. y U.A.B., 1992.
- Yalom, Irvin D. *Un año con Schopenhauer*. 5ª ed. Traducción del inglés de Raquel Albornoz y Elena Mafengo. Buenos Aires: Emecé, 2003.
- Zocchi, Juan. *Grünwald (Vida y arte. Paralelos espirituales)*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1944.

Material Audiovisual:

- *El acorazado de Potemkin*. Director: Sergei M. Eisenstein. Productor: Jacob Bliokh. Guión: Nina Agadzhanova y Sergei M. Eisenstein. Música: Edmund Meisel y Nikolai Krinkov. Fotografía: Eduard Tisse. Montaje: Sergei M. Eisenstein. URSS, 1925. Duración: 77 minutos.
- *El amor es el diablo*. Dirección y guión: John Maybury. Fotografía: John Mathieson. Música: Ryuichi Sakamoto. Montaje: Daniel Goddard. Intérpretes: Derek Jacobi, Daniel Creig, Tilda Swinton, Anne Lamblon y Adrián Scarborough. Gran Bretaña, Francia y Japón, 1998.
- *Francis Bacon*. Producido y dirigido por David Hinton, narrado por John Normington. México: CONACULTA, R. M. Arts, 1985.
- Hindemit, Paul. *Symphony “Mathis der Maler” – Symphony etc.* Dirigida por Claudio Abbado. Berliner Philharmoniker. Hamburgo Deutsche Grammophon GMBH, 1995.
- Hindemit, Paul y Honegger Arthur. *Symphony “Mathis der Maler” – Symphony No. 3 “Liturgique”*. Dirigida por Milan Horvat. Berlín: Austrian Radio Symphony Orchestra, 1994.
- *Maestros del arte alemán I*. Escrito y dirigido por Reiner E. Moritz, Editado por Elke Reimann, narrado por Thomas Reiner y Horst Schatleben. México: CONACULTA, Canal 22, R. M. Arts, 1991.
- *Mar Adentro*. Director: Alejandro Amenábar. Intérpretes: Javier Bardem, Lola Dueñas, Belén Rueda, Mabel Rivera. Francia, España, Italia. Canal +, 2004. Duración 125 minutos.

- *La última tentación de Cristo*. Director: Martin Scorsese. Intérpretes: Harvey Keitel, Willem Dafne, Paul Greco, Barbara Hershey. Universal/MCA, 1988. Duración: 164 minutos.
- *La Pasión de Cristo*. Director: Mel Gibson. Intérpretes: James Caveziel, Monica Belluci, Claudia Gerini, Maia Morgenstern, Francesco De Vito, Rosalinda Calentano, Luca Lionello. Icon Productions, 2004. Duración 128 minutos.
- *Picasso*. México: CONACULTA, Canal 22, R. M. Arts, 1991.

Sitios de Internet:

- <http://musee-picasso.fr>
- http://stalker.hautetfort.com/images/medium_serrano.jpg el día 9 de noviembre de 2008 a las 19:28 hrs.
- <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/84/1084-004-CF12660A.jpg> el día 8 de noviembre del 2008, a las 17:22 hrs.
- <http://espanol.lgm.free.fr/travaux/2001-2002/picasso/texteleves/T14.htm> el 13 de marzo de 2003 a las 15:50 hrs.
- http://www.musee-picasso.fr/homes/home_id23985_u112.htm el día 9 de noviembre de 2008 a las 06:17 hrs
- <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/86/1086-004-80AD53E0.jpg> el día 8 de noviembre de 2008, a las 21:28 hrs.
- <http://mysite.wanadoo-members.co.uk/.../crucifn.htm>
- http://francis-bacon.cx/triptychs/three_studies.html el día 9 de noviembre a las 06:48 hrs.

- <http://francis-bacon.cx/triptychs/second-version.html> el día 9 de noviembre de 2008 a las 06:59 hrs.
- http://siteimages.guggenheim.org/gpc_work_large_6.jpg el día 9 de noviembre de 2008 a las 07:08 hrs
- <http://antero.atspace.com/fotos/inocenciox/4.jpg> el día 9 de noviembre de 2008 a las 07:11 hrs.
- http://francis-bacon.cx/crucifixions/triptych_1965.html el día 9 de Noviembre a las 07:14 hrs
- <http://www.artnet.com/artist/15342/andres-serrano.html>
- <http://www.francis-bacon.cx>
- http://www.homines.com/arte_xx/crucifixion_picasso/index.htm
- <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/grunewald/crucifixion/crucifixion.jpg>
- <http://www.munch.museum.no/>
- <http://www.musee-unterlinden.com/>
- http://www.tierra.free-people.net/.../cine_eisenstein3.jpg
- <http://www.artnet.com/Magazine/news/barone/Images/barone7-2-5.jpg> el día 9 de noviembre a las 19:23 hrs.
- <http://faculty.wartburg.edu/wilson/arhistory/images/23/23-03.jpg> el día 8 de noviembre de 2008 a las 21:39 hrs.
- <http://paralajes365.blogspot.com/2008/08/odyseeas-elytis-los-dos-parasos.html> el 8 de noviembre de 2008, a las 17:28 hrs.