



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**“EI ABSURDO ILUMINADO: EL MITO DE SÍSIFO A TRAVÉS DEL PENSAMIENTO Y
EL ARTE”**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIANA PEÑALOZA DÍAZ

TUTOR PRINCIPAL
DRA. LETICIA FLORES FARFÁN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

TUTORES
DRA. JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL, 2024



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.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México donde tuve oportunidad de llevar a cabo el proceso de investigación del presente ensayo. Al personal administrativo de la coordinación del Posgrado en Historia del Arte, en particular al Dr. Erik Velázquez, coordinador del Posgrado; a Héctor Ferrer Meraz, secretario auxiliar y a la Lic. Gabriela Sotelo, asistente de procesos, por su amable disposición.

Al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) por el apoyo recibido durante el desarrollo del posgrado a través de su programa de becas.

Todo mi reconocimiento y admiración a mi comité tutor: la Dra. Leticia Flores Farfán, por tener siempre las puertas abiertas para resolver mis dudas y por su cercano acompañamiento; la Dra. Jessica Fernanda Conejo Muñoz, por su perspicacia para proveerme con la información precisa y la pertinencia de sus comentarios y el Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, por la agudeza y sensibilidad de sus observaciones siempre acompañadas de un entusiasmo motivante.

A mis amigas y amigos, por las palabras de aliento que me ayudaron a superar mis vacilaciones y titubeos, en especial a Alejandro Gerber por su lectura cuidadosa y aporte al ensayo.

Mi profunda gratitud a mi familia por su apoyo incondicional y su inspiradora presencia: a Boris, Mila y Dante quienes son siempre esa rendija de luz en cualquier oscuridad y a mis padres y hermano por ser parte de lo que soy.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
1.1 El Mito de Sísifo.....	12
2. Tiziano Vecellio, el pintor de Cadore.....	13
2.1. El mecenazgo de María de Hungría y sus intereses políticos.....	14
2.2. El <i>Sísifo</i> de Tiziano.....	20
3. Albert Camus, el filósofo franco argelino.....	25
3.1. Genealogía del ensayo <i>El mito de Sísifo</i>, de Albert Camus.....	27
3.2 El Sísifo de Camus: <i>El mito de Sísifo</i>.....	29
4. Werner Herzog, un cineasta alemán de la posguerra.....	34
4.1. El modo de producción independiente como condición de libertad artística en el Nuevo cine Alemán.....	36
4.2. El Sísifo de Herzog: <i>Fitzcarraldo</i>.....	38
5. La interpretación determinada por su condición histórica.....	49
6. Conclusión.....	53
Filmografía.....	58
Bibliografía.....	59

1.- Introducción

*¡Para aguantar un peso tan grande
preciso es tu valor, oh Sísifo!
Aunque en la obra uno se empeñe,
largo es el Arte y el Tiempo es corto.*
-Charles Baudelaire¹

El empeño por la vida se asemeja a labor de Sísifo. El castigo que los dioses le impusieron por amarla demasiado: empujar la pesada piedra subiendo por la ladera de la montaña desde donde caerá para hacer que Sísifo tenga que comenzar nuevamente su interminable tarea. La imagen es muy cercana a lo que observo a mi alrededor: el inamovible portero del edificio de enfrente; la cortina del tendero que se cerró ayer, pasada la medianoche y que hoy se levanta de nuevo por la mañana. La gente que reconozco andando por la calle, repitiendo los mismos gestos con una exactitud casi mecánica. Un día tras otro, la vida cotidiana a la que uno responde apenas con pequeños desvíos de la rutina. ¿Quiénes son los dioses que nos impusieron este incesante reanudar? ¿Han sido ellos o hemos sido nosotros que nos acomodamos al hábito de existir, aceptando la repetición con indolencia? Los cambios son mínimos pero persistentes. En ocasiones los cambios son determinantes: alguien se marcha a replicar su cotidiano en otro lugar; alguien muere para recordarnos la impermanencia del ser, nuestra vulnerabilidad e intrascendencia. Breve espacio de conciencia, aceptar el absurdo de nuestra existencia es abrir ese intervalo en el que la piedra al rodar montaña abajo nos libera de su peso e inhalamos el aire libre de tiempo. Miro alrededor y me pregunto si es posible una forma de vida distinta; si uno puede escapar a la piedra que nos espera al pie de la montaña o más bien si habría que resignarse

¹ Charles Baudelaire, Poema XI “La mala pata”, *Las flores del mal*, (Madrid: Cátedra, 2006), p. 117.

y sabiendo que volverá a rodar cuesta abajo empeñarse en subirla, sentir el esfuerzo de nuestras extremidades al soportar la carga, tener el coraje de Sísifo para recomenzar.

Las expresiones artísticas o filosóficas provocan en el espectador o el lector una especie de síntoma; ese instante en el que nos afectan es la apertura del intervalo de consciencia donde ya no hay pasado ni futuro: puro devenir.

Sin embargo, la forma en que se manifiesta la obra es espacial y responde a un flujo temporal; obedece a un conjunto cultural y a una sucesión de presentes que determinan una historia no definida “por la agencia y el conflicto humanos sino por los desplazamientos en los sistemas de pensamiento que son colectivos y anónimos”². Es a partir de este flujo donde se puede pensar en una dinámica compleja, bajo un principio de indeterminación que suprime los criterios de unidad e identidad alentados por el pensamiento de la Ilustración.

La mitología tiene un carácter disperso, variable y desordenado. Su permeabilidad y transferencia cultural, aunque eluden una interpretación unívoca, conserva los elementos alegóricos que sirven como anclaje para su identificación, apelando a una memoria literaria e iconográfica. Una vez identificado se hace posible la modificación de diferentes aspectos de su relato y de su iconografía. La continua descomposición y recomposición que sufre en el imaginario configura un nuevo sentido del mito que se conserva abierto a la multiplicidad. Cada nueva versión transfigura sus manifestaciones precedentes. El mito está ahí para ser reimaginado, reinventado, resignificado.

La maleabilidad del mito de Sísifo se presenta desde sus orígenes literarios, siendo las más significativas la *Eneida* de Virgilio y *Las metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, en su

² David N. Rodowick, “A Genealogy of Time”, *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, (Durham: Duke University Press, 2001), p.181. [Traducción propia].

tradicón iconográfica, han sido escasos los registros visuales previos a Tiziano que se ocupan de Sísifo individualmente. Existen dos representaciones que lo incluyen en conjunto al lado de Ticio e Ixin: una de ellas es una Xilografía encontrada en una traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio publicada en Venecia en 1497 y la otra pertenece a una serie de tapices conocida como *Los honores*, tejida en 1520 por Pieter van Aelst³. Pero la representación del mito de Sísifo como figura única, aislada de su conjunto, es llevada al lienzo hasta los años 1548-49 por el pintor de Cadore: Tiziano Vecellio, uno de los mayores exponentes de la pintura Veneciana durante el Renacimiento.

La representación de Sísifo de Tiziano es el punto de partida que introduce este ensayo para desplegar un “montaje de tiempos heterogéneos”, un anacronismo; -categora como fue pensada por Georges Didi-Huberman (retomando la “imagen-dialéctica” de Walter Benjamin y la “supervivencia” de las imágenes de Aby Warburg)-, para dirigir su cuestionamiento hacia la historia del arte y su supuesto saber bajo la metodología historicista.

Al no restringirnos a los parámetros de la causalidad histórica, el montaje de tiempos heterogéneos evoca las imágenes del mito que surgen y se yuxtaponen a partir de la memoria y la experiencia singular del historiador, de manera que: “En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de ‘estilo’ o la de ‘poca’ alcanzan de pronto una plasticidad peligrosa (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamar el ‘historiador fóbico del tiempo’)”⁴.

³Miguel Falomir Faus, “*Las Furias: De la alegoría política al desafío artístico*” (conferencia, Museo del Prado, 19 de octubre de 2010).

⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), p. 39-40.

Toda vez que el anacronismo, la imagen dialéctica y la supervivencia, permiten la multiplicidad de pensamientos y la conexión de imágenes separadas en el tiempo. La observación del objeto cae bajo el ángulo de un tiempo complejo, o quizá valdría más la expresión de: un fuera de tiempo, el intervalo que se abre mientras la piedra rueda ladera abajo.

El *Sísifo* de Tiziano inspiró paralelismos con el ensayo filosófico *El mito de Sísifo* de Albert Camus, publicado en 1942 en el marco de la Segunda Guerra Mundial, y con la obra cinematográfica *Fitzcarraldo* del cineasta alemán Werner Herzog de 1982. Este ensayo sitúa estas tres obras en su contexto histórico para apuntar sus transformaciones formales y su resignificación; incentivando la pertinencia contemporánea de este mito a fin de reflexionar qué nos puede seguir diciendo sobre nosotros mismos.

Entre estas obras no pretendo establecer un juicio de valor, ni un orden jerárquico de sus disciplinas: pintura, filosofía o cine; tampoco de la materialidad o la virtualidad de sus experiencias, ya que cada una de ellas tiene su inferencia y su importancia en la modificación y actualización de su sentido.

Como David N. Rodowick señala, las categorías que la estética desarrolló en la filosofía de los siglos XVIII y XIX ya no se sostienen en un contexto actual y a la luz de los nuevos medios. Donde el pensamiento binario había introducido la división y jerarquización entre las artes: simultaneidad o sucesión, espacio o tiempo. De esta manera, el signo, que tenía como finalidad describir una cosa, debe ser reemplazado conceptualmente por un devenir⁵. Rodowick se apropia de la categoría “figural”, sugerida previamente por Jean-François Lyotard, para efecto de eliminar las fronteras entre figura y discurso; y entenderlo como fuerza de transgresión.

⁵*Ibid*, p. 46.

Es esa misma potencia de la imagen la que justifica en el historiador del arte, la necesidad de un montaje heterogéneo y la observación transdisciplinaria.

Entre la pintura, el ensayo y el cine se establece una relación figural del mito. La imagen de Sísifo toma rasgos que lo caracterizan y lo hacen distinguible, a la vez que su variación formal pone en evidencia el desplazamiento de paradigmas con relación al saber y la construcción de sentido. En esta lógica, la representación del mito de Sísifo en la pintura *Sísifo* de Tiziano en el siglo XVI, difiere tanto simbólica como fenomenológicamente del ensayo filosófico con el que Albert Camus piensa el mito en el marco de la Segunda Guerra Mundial; y a partir de la posguerra, la crisis del concepto de historia, sujeto y civilización, dará un nuevo vuelco con la transformación del mito en la obra cinematográfica *Fitzcarraldo* del cineasta alemán Werner Herzog demandando nuevamente su resignificación. Lo figural se encuentra así, en la interacción entre la imagen pictórica, el discurso filosófico y la imagen óptica-sonora del cine. Es en la dinámica de su morfología, donde se produce el sentido múltiple y heterogéneo del mito.

El interés por resaltar la singularidad de cada una de las obras se inscribe también a una “genealogía”; categoría definida por Foucault que, “no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. Su objetivo no es mostrar que el pasado está todavía ahí bien vivo en el presente, animándolo aun en secreto después de haber impuesto en todas las etapas del recorrido una forma dibujada desde el comienzo”⁶. No se trata de rastrear históricamente la continuidad de los elementos distintivos a fin de preservar una lectura unívoca, sino todo lo contrario: el objetivo será resaltar las

⁶ Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, (Valencia: Pre-textos, 2004), p. 27.

diferencias, su discontinuidad y poner en evidencia cómo en estas transformaciones, el mito ha sido reinventado.

Lo que se deduce de esta reflexión son inferencias sobre la obra y sobre el efecto que ésta tiene sobre nosotros en el momento actual en que nos enfrentamos a su presencia, considerando que lo expresable no siempre puede alcanzar a designar la forma en la que la imagen nos afecta; pues como Debray apunta: “no hay equivalente verbal de una sensación coloreada. Sentimos en un mundo, nombramos en otro”⁷. La intermedialidad demostrará que a pesar de ello, lo figural en este montaje heterogéneo puede desdibujar la división. Según Rodowick, es Lyotard, quien define que “En lugar de ser opuestos, siendo el uno la negación del otro en un conflicto dialéctico, lo visible y lo expresable están vinculados en una relación autónoma: aunque distintos e incommensurables, están íntimamente relacionados”⁸. Podemos entender el discurso yacente bajo una imagen concreta en un medio como la pintura o el cine, de la misma forma en que percibimos la figura de la que el discurso filosófico se sirve para lograr afectarnos con su reflexión.

En su ensayo filosófico *El mito de Sísifo*, Camus desarrolla “el sentimiento del absurdo”, ese sin sentido que nos atraviesa en algún punto de nuestra vida produciéndonos una inestabilidad cuyo intento de definición es inaprensible por medio del entendimiento: “El método aquí definido confiesa la sensación de que todo verdadero conocimiento es imposible. Sólo es posible enumerar sus apariencias y hacer perceptible el clima”⁹, algo que está al alcance de las posibilidades plásticas y cinematográficas a través de la imagen.

⁷Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, (Barcelona: Editorial Paidós, 1994), p. 43.

⁸Rodowick, *op. cit.*, p.7. [Traducción propia].

⁹ Albert Camus, *El Mito de Sísifo* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), p. 24.

Al dejarse afectar por una imagen, ya sea sensible, percibida en la expresión artística o bien descrita por el discurso filosófico; ésta es capaz de producir una emoción pero, para desplegar su potencial, es condición necesaria que no quede encerrada en nosotros mismos sino que efectúe una transición a la manera que Didi-Huberman señaló: “Es incluso a través de las emociones como, eventualmente, se puede transformar nuestro mundo, por supuesto a condición de que ellas mismas se transformen en pensamientos y acciones”¹⁰.

Ya que no podemos aprehender mediante el lenguaje la totalidad de la imagen y su polisemia inagotable nos hacemos conscientes que nuestra interpretación es sólo un intento de aproximación, insistiendo en una metodología abierta que, si bien presenta las obras artísticas y el ensayo filosófico dentro de un contexto histórico, este sólo es insertado para encontrar una temporalidad más fundamental: aquella basada en las conexiones que rompen el relato causal y teleológico.

Es posible reconocer en una obra artística o filosófica las huellas concretas de una ruptura histórica y las intersecciones a través del pensamiento de quienes lo han imaginado. Los artistas y pensadores que se han ocupado del mito de Sísifo han registrado sus elementos distintivos, permitiendo la identificación del mito. Sin embargo, es en la variedad de sus recursos técnicos y modificaciones formales que cada obra redimensiona el mito como cámara de resonancia del mundo; no sólo con distinto soporte y temporalidad sino con otra densidad simbólica que se actualiza continuamente y propone un sentido heterogéneo.

En un primer momento se abordará el relato literario del mito de Sísifo sólo para conocer o reconocer sus elementos alegóricos característicos, las fuentes del mito y sus primeras representaciones plásticas. No con el objeto de un seguimiento historicista de la imagen del mito

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*, (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016), p. 46.

sino como el fundamento del movimiento y transformación que lo desborda. En esta línea se presenta la obra pictórica de Tiziano, interactuando con el siguiente apartado: el mito en el pensamiento filosófico de Albert Camus en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y, por último, con el *Fitzcarraldo* de Herzog en la segunda mitad del siglo XX. Las resonancias acopladas en las obras precedentes producen un campo de fuerza: la imagen de un mito cuya cristalización es impedida por una conexión heterogénea con otras imágenes que remueven la memoria mientras conservan su flujo en el devenir. Es en este esfuerzo donde podemos acercarnos a las cuestiones que estas imágenes nos plantean y entender la manera en que insertan mundos alternativos en nuestro imaginario colectivo. Un campo de posibilidades alejado de la imagen como simple representación de lo causal y unívoco en la continuidad historicista.



Fig. 1. *Sisyphus, Ixion and Tantalus*, Sarcófago romano (160-170 d.C.), Museo del Vaticano, Roma. Imagen digital de Dan Diffendale.

1.1- El mito de Sísifo

Sísifo, fundador de Corinto, era conocido por sus contemporáneos como “el peor bribón del mundo”¹¹. A cambio de una fuente de agua perenne para su ciudad, Sísifo informa a Asopo que ha sido Zeus el raptor de su hija, Egina. Zeus castiga a Sísifo por la delación y lo expulsa al tártaro, designando a Hades como el encargado de escoltarlo. Antes de ser apresado, Sísifo engaña a Hades, lo esposa y lo mantiene cautivo. Durante esos días, al estar Hades confinado en casa de Sísifo, nadie podía morir, ni aun aquellos decapitados en la guerra. Ante la crisis, Ares interviene y libera a Hades. Acorralado, antes de su destierro, Sísifo le pide a su esposa Mérope que no lo entierre. Una vez en el tártaro, le solicitó a Perséfone que lo dejara volver a la superficie para disponer de su entierro y vengar el agravio cometido por su esposa al no darle sepultura ni rendir los respectivos honores a los dioses. Perséfone, comprensiva, cae en el engaño y le concede el permiso bajo la promesa de Sísifo de regresar al cabo de tres días. Sísifo que olvidó su promesa, permaneció en la superficie durante varios años bañándose con la luz del sol y gozando de los placeres terrenales. Hasta que, eventualmente, es forzado a retornar al tártaro. Ya sea por revelar secretos divinos o bien por engañar a los dioses, Sísifo fue castigado por los jueces de los muertos a empujar una enorme piedra hasta la cima de una montaña sin lograr alcanzar nunca la cima debido a que el peso de la piedra lo hace retroceder hasta su base, desde la cual tiene que recomenzar una y otra vez eternamente.

¹¹ Para nuestros fines se extrajo de las diversas versiones del mito los detalles específicos que han sido más exaltados por la imaginación artística y filosófica relativa a este. Un registro más completo y las variadas fuentes literarias donde Sísifo aparece se encuentran en: Robert Graves, *Los mitos griegos*, Tomo 1, (Madrid, Alianza Editorial, 2001), 286-292.

2.- Tiziano Vecellio, el pintor de Cadore.

Ludovico Dolce, primer biógrafo de Tiziano y autor de *Dialogo della pittura*, sitúa la fecha de nacimiento del pintor entre 1488 y 1490, en Cadore, región italiana de Véneto. El dato ha sido puesto en duda por otros historiadores que cuestionan el probable interés de Dolce en acentuar la precocidad del genio artístico de Tiziano; y que señalan el año de 1485 como la fecha más verosímil de su nacimiento. En todo caso, lo cierto es que el padre del pintor, perteneciente a una de las respetables familias de la ciudad, procuró que su hijo tuviera una educación artística notable con algunos de los principales exponentes de la pintura del *quattrocento*. Tiziano inicia su aprendizaje con Sebastiano Zuccato¹² y posteriormente con los hermanos Bellini, de los que se separaría insatisfecho para terminar en el taller de Giorgione; a quién eventualmente superará en fama y maestría¹³.

La biografía que Ludovico Dolce hace de Tiziano, “se ajusta de manera muy precisa a los conceptos historiográficos de su momento -en definitiva, los mismos que subyacen a toda la estructura de las Vidas de Vasari- según los cuales la evolución de las artes se producía siempre de manera lineal y progresiva”¹⁴. En su sentido teleológico, Tiziano como discípulo de Giorgione necesariamente vendría a superarlo. La maestría de Tiziano en el manejo en los colores le otorgó

¹²Vasari, sin embargo, no menciona a Zuccato, adjudicando a Giovanni Bellini como el encargado de la iniciación de Tiziano en la pintura y siendo relevado posteriormente por Giorgione, véase Giorgio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, (Barcelona: Oceano, 2016), Edición en PDF, Tiziano de Cadore.

¹³ Según refiere Vasari: “...Giorgione había pintado la fachada del Fondaco de' Tedeschi, Barbarigo consiguió que le encargaran a Tiziano algunas composiciones que decoran el mismo edificio del lado de la Mercería [...] Muchos gentiles hombres ignoraban que Giorgione no trabajaba ya en ese edificio ni sabían que Tiziano lo estaba decorando y ya había descubierto una parte de su obra. Encontrándose dichos caballeros con Giorgione, su amigo, le manifestaron su alegría porque, según dijeron, estaban mejor sus pinturas de la pared del lado de la Mercería que las de la fachada del Canal Grande. Esto molestó tanto a Giorgione, que no se dejó ver en público hasta que Tiziano terminó completamente su tarea y se difundió ampliamente que éste había pintado la pared de referencia. Y desde entonces no quiso tener trato con Tiziano ni considerarlo como amigo.” En Vasari, *op. cit.*, Tiziano de Cadore.

¹⁴ Miguel Morán Turina, «Tiziano-Historia16», *El arte y sus creadores*, No.9 (1993), p.12.

la autoridad para “desdeñar todas las reglas tradicionales de la composición, contando con el color para restablecer la unidad que, aparentemente había roto”¹⁵. El descentramiento que introduce en la composición de sus cuadros, equilibrados por sus notas de color, dota a sus imágenes de una energía y vivacidad que lo convertirían en uno de los pintores más solicitados en las cortes del Renacimiento europeo y el pintor de cámara de la familia imperial de los Habsburgo: Carlos V, María de Hungría y el rey Felipe II.

2.1- El mecenazgo de María de Hungría y sus intereses políticos.

Sísifo, fue realizada por Tiziano bajo el encargo de María de Hungría (1505-1558), hermana de Carlos V. No fue la primera obra del pintor comisionada por ella; al contrario, su mecenazgo puede rastrearse a lo largo de una serie de diecinueve retratos reales realizados previamente que se encuentran consignados en su inventario *post-mortem*.

La afición al coleccionismo de María de Hungría puede adjudicarse a la educación que recibió bajo la tutela de su tía, la archiduquesa Margarita de Austria, de quien heredó (además de la gobernatura de los Países Bajos), una amplia cultura marcada por el pensamiento humanista del Renacimiento. Según Checa Cremades: “María de Hungría ha de considerarse la responsable del descubrimiento por parte de la corte habsbúrgica de la significación de imagen artística como uno de los aspectos esenciales de la magnificencia del príncipe”¹⁶ y por supuesto del emperador. Es por esta razón que encontraremos dentro de su colección el retrato ecuestre de Carlos V que alude a su victoria sobre la Liga de Smalkalda en Mühlberg el 24 de abril de 1547. En dicho

¹⁵ Ernest H. Gombrich, *La Historia del Arte*, (Madrid: Debate,1997), p.331.

¹⁶ Fernando Checa Cremades, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, (Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2013), p. 282.

retrato, datado en 1548, Tiziano logró una imagen directa y realista, apegada a la crónica oficial de Luis de Ávila y Zúñiga, con el objetivo de reforzar la imagen de Carlos V como un emperador: “capaz de gobernar un heterogéneo conjunto de estados y religiones”¹⁷. Este retrato se convertiría a la postre en la imagen simbólica *par excellence* de Carlos V.

El patrocinio artístico de María de Hungría a Tiziano no se limitó a la colección de retratos. Un año después de la victoria de Carlos V sobre los príncipes alemanes, ella le encarga una serie de cuadros con tema mitológico conocida hoy como los *Condenados*¹⁸. Dicha serie conformó parte de un amplio programa iconográfico pensado para ser colocado en la gran sala del Palacio de Binche a las afueras de Bruselas. A pesar de que los personajes que conforman los *Condenados* aparecen mencionados en *La Odisea* de Homero (con la excepción de Ixión que es excluido), y en *La Eneida* de Virgilio (en la que aparecen únicamente Ticio e Ixión); el historiador Erwin Panofsky, asume que la fuente literaria del ciclo se encuentra en *Las Metamorfosis* de Ovidio¹⁹, en cuya descripción de los infiernos encontramos lo siguiente:

“Se llama este lugar Mansión del Crimen. Allí, Ticio presentaba sus entrañas para que se las desgarraran y era extendido sobre nueve yugadas; allí, Tántalo, no puedes alcanzar nada de agua y se te escapa de tu mano el fruto del árbol que tratas de coger; tú, Sísifo, buscas o empujas la roca que ha de volver a caer; Ixión da vueltas condenado a perseguirse y a huir de él mismo...”²⁰

¹⁷Miguel Falomir Faus (coord.), *El retrato del Renacimiento / Museo Nacional del Prado*, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008), pp.388-389.

¹⁸ Según Ludovico Dolce, en su *Dialogo della Pittura*, estos tres cuadros eran Ticio, Tántalo y Sísifo, la referencia se puede encontrar en Esteban S. Arroyo. «Hacia el Dialogo della Pittura. Ludovico Dolce y sus Lettere di diversi (1554 - 1555)». *Anales de Historia del Arte*, núm. 19 (2010):157-180. en <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0909110157A>. Por otro lado, Vasari en su biografía de Tiziano, menciona que son cuatro los cuadros recibidos por la reina María, estos eran: Sísifo, Ticio, Tántalo y Prometeo. Véase Vasari, *op. cit.*, Tiziano de Cadore.

¹⁹Véase nota 3.

²⁰ Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro IV, VII Los infiernos, (D.F.: Porrúa, 1999), p. 56.

Con esta comisión, María de Hungría buscaba imprimir un sentido político a la iconografía de su palacio; y Tiziano como pintor aúlico, tuvo que responder a ello. En ese sentido, se vuelve imprescindible no observar los objetos de arte como extractos aislados de su contexto cultural, sino considerarlos como signos específicos, mediadores en un amplio registro de posibilidad.

El *Sísifo* de Tiziano fue colocado en las entreventanas del palacio de Binche²¹; inscrito en un espacio festivo y en una práctica colectiva, mientras que el conjunto de los *Condenados* quedó destinado a la sala principal, donde se celebraban las fiestas en honor a Carlos V y al príncipe Felipe que constituyeron algunos de los momentos cumbre de la vida cortesana del Renacimiento europeo²². Podría parecer una contradicción que el tema de los condenados estuviese inscrito en un espacio festivo; pero María de Hungría diseñó esta sala teniendo una idea muy clara de la alegoría política que debían representar: los *condenados* son la representación del castigo que recibieron aquellos que osaron rebelarse contra los dioses; a este respecto, dentro de la coyuntura política posterior a la victoria contra la liga de Smalkalda, mostrar esta serie de castigos era un mensaje claro destinado a quienes habían atentado contra Carlos V. Todo el programa iconográfico del Palacio de Binche representó así una advertencia metafórica dirigida a aquellos que se atrevieran a desafiar nuevamente al poder reinante.

Siguiendo esta lógica, los *Condenados* de Tiziano estaba acompañado de temas de *Gigantomaquia*, cuya intención era establecer una pedagogía moral y de clase. Si bien la *Gigantomaquia* fue un tema recurrente en el arte europeo entre el siglo XV y el XVII; la

²¹ Para mayor detalle de la iconografía mitológica y la disposición de las obras en el palacio de Binche. Véase Marta Ferrer, «La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría», *Anales de Historia del Arte* (2011): 69-91, doi: 10.5209/rev_ANHA.2011.37450.

²² También a propósito del palacio de Binche, Cremades apunta: "...un edificio de vida efímera obra del escultor y arquitecto belga Jacques Dubroucq, que fue destruido por las tropas de Enrique II Valois en 1554". Cremades, *op. cit.*, p. 288.

realización del conjunto de los *Condenados* fue todo un reto para Tiziano, ya que no había una tradición iconográfica previa sobre este tema en específico.

Ferrer señala que es en el *Sísifo*, aún más que en el *Ticio*, donde se ve reflejado el interés de Tiziano por la escultura clásica. La postura corporal de *Sísifo*, cargando la piedra a cuestas en vez de empujarla, inserta una variación con respecto al mito literario. El objetivo de este cambio habría sido acentuar la semejanza de su torso con la plástica romana del *Torso de Belvedere*²³. La autora subraya “que Tiziano, conociendo las tendencias estéticas propugnadas por María de Hungría, quisiese agradarla aproximando su estilo al romanismo miguelangelesco”²⁴. Ferrer basa su estudio en la revisión de los relatos factuales y contextuales de Juan Cristóbal Calvete de Estrella y Vicente Álvarez.

Falomir Faus, por su parte, señala que la estancia de Tiziano en Roma en los años 1545-1546, le habría permitido conocer el dibujo *El castigo de Ticio*, realizado en 1532 por Miguel Ángel, y supone la influencia formal de esta obra sobre el pintor, que representó, en los *Condenados*, al propio Ticio en una expresiva contorsión corporal mientras un águila devora su hígado (al igual que como aparece en el dibujo de Miguel Ángel). Curiosamente las fuentes antiguas adjudican la tortura a dos buitres, en lugar del águila.

Sin embargo, contrario a lo que plantean Ferrer y Faus, es posible que, aun cuando el dibujo de Miguel Ángel inspirara el conjunto de los *Condenados* de Tiziano; esta influencia estilística no necesariamente fue incorporada para complacer a María de Hungría. El artista bien pudo ser receptivo y perseguir otros fines, en particular, la trascendencia de la figuración hacia lo

²³ Junto con el Apolo, el Laocoonte y el Antinoo, el torso de Belvedere fue una de las piezas consideradas por Winckelmann como las más bellas y perfectas de la escultura antigua. Juan Joaquín Winckelmann, «Descripción del Torso de Belvedere», *De la belleza en el arte clásico*, (D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959), p.132.

²⁴ Ferrer, *op.cit.*, p.76.

figural efectuada por Miguel Ángel; como lo señala Deleuze a propósito de la *Sagrada Familia*, en la cual: “Ciertamente, hay todavía una representación orgánica, pero se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace que crujan o se inflen los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los levanta, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se derrama...”²⁵.

²⁵Gilles, Deleuze, “Pintura y sensación”, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, (Madrid: Arena Libros, 2000), p. 163.

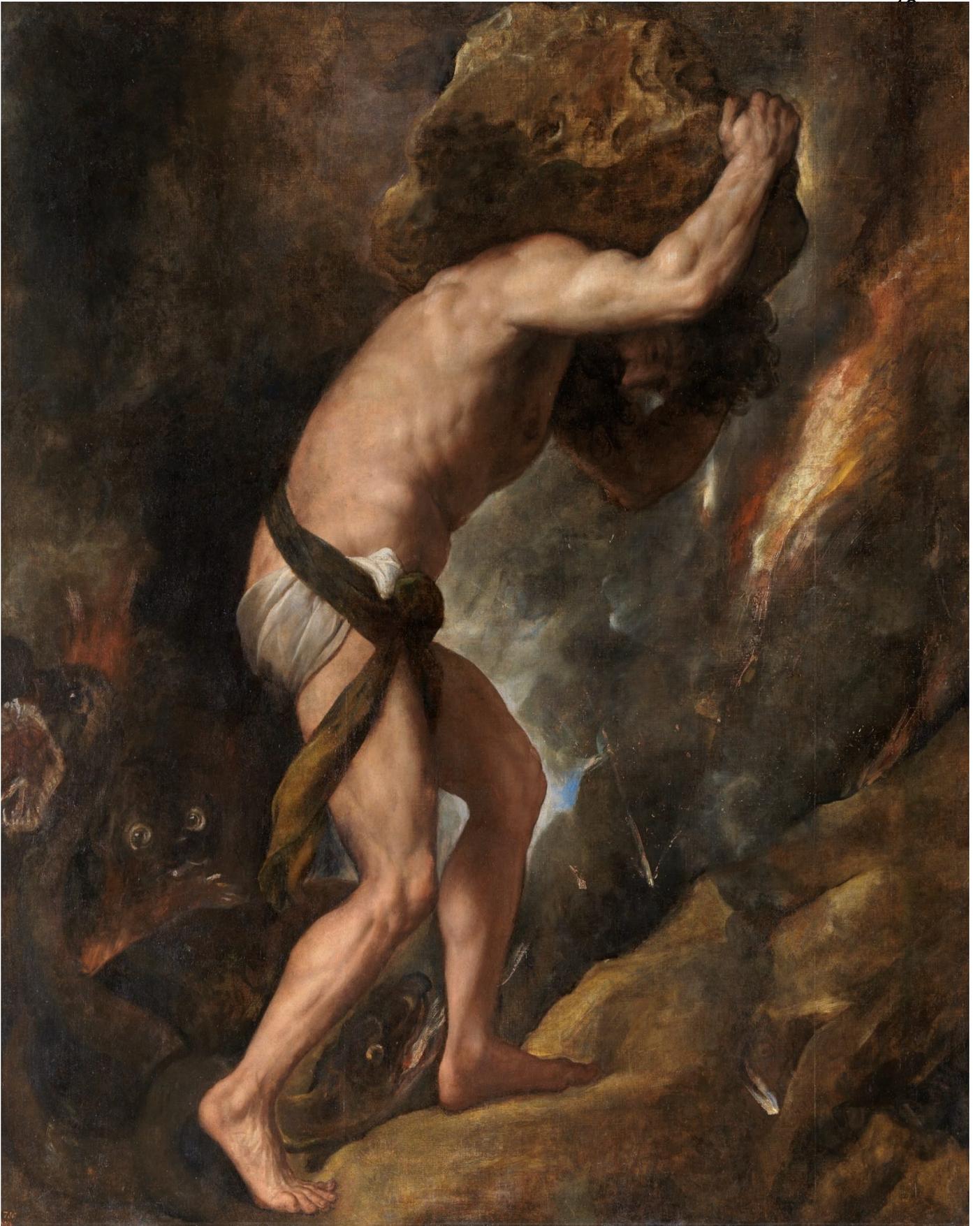


Fig. 2. Tiziano, Vecellio di Gregorio. *Sísifo*, 1548-1549. Óleo sobre lienzo, 237 x 216 cm, Museo del Prado. Imagen digital ©Museo del Prado.

2.2.- El *Sísifo* de Tiziano

El cuadro de *Sísifo* (Fig. 2), pintado al óleo entre 1548 y 1549, es un lienzo de gran formato (237 x 216 cm). Llamas infernales rodean a Sísifo que sube por un peñasco enmarcado en un fondo oscuro y humeante. Los contornos de su cuerpo semi desnudo responden a una realidad corpórea tridimensional, dejando ver el esfuerzo de sus músculos contraídos. Su postura inclinada hacia adelante invita al espectador a recorrer la pintura en una diagonal ascendente, siguiendo con la mirada un impulso que parte desde el pie derecho y continúa por piernas, torso, hombros y brazos para terminar en las manos de Sísifo sosteniendo una pesada piedra sobre su cabeza y espalda. La acción intensiva de su cuerpo consolida una imagen paradigmática de su castigo, ya que, contrario al relato de Ovidio, *Sísifo* no empuja la piedra montaña arriba, sino que la lleva a cuestas.

La luminosidad de la predominante figura de Sísifo contrasta con los oscuros nubarrones que la encierran en los límites de la composición pictórica. Los tonos ocres, negros y grises de los nubarrones se confunden con los de la piedra al punto que su contorno parece disolverse y sumarse a un único volumen que recae sobre la castigada espalda del personaje. La maestría de Tiziano radica en que la fuente de luz que separa a la figura y la distingue de la oscuridad que la aprisiona parece provenir de un resquicio azul que se fuga y permite el despliegue de claroscuros. Este contraste cromático irrumpe con su acento de color en las tonalidades predominantes, evocando el eco lejano del cielo azul en su estancia terrenal.

En contraste con la luminosidad de su cuerpo, el rostro de Sísifo se oculta bajo la sombra proyectada por la piedra. Esto no atenúa el *pathos* de la escena: su rostro se vuelve el centro de una fuerza inconmensurable, dirigida paradójicamente a dos direcciones contrarias en

un movimiento de expansión y de contracción; ya que puede funcionar como el punto de partida de una fuerza centrífuga que expelle su tensión hacia la superficie corporal, pero también como una fuerza centrípeta, donde esa tensión es atraída y capturada. Esta oposición también se expresa en el gesto, en cierta medida melancólico, que no corresponde al esfuerzo físico llevado a cabo. La melancolía, como se sabe, va unida a un recuerdo; es la añoranza por algo irremediabilmente perdido, de ahí que Sísifo no parezca siquiera interesado en mirar la escarpada superficie sobre la que avanza. Su mirada absorta no atiende al espacio en el que se encuentra, sino a un intersticio profundo dentro de sí mismo. Es también por eso que no parece reparar en la gran cabeza del ofidio que, entre sus pies, extiende su lengua bífida; como tampoco presta atención a aquellos monstruos apostados detrás de él: uno que abre sus fauces dentadas y otro, a su lado, que dirige sus grandes ojos abiertos al observador fuera del cuadro²⁶.

El historiador de arte Johannes Wilde escribe que en los retratos de Tiziano “la forma en que la vida y el sentimiento brotan del rostro [...] parecen expresar un profundo estado de ánimo en el retratado”²⁷. De ahí se puede inferir que la gravedad en el semblante de Sísifo expresa formalmente el resultado de la adaptación de la pintura monumental religiosa al retrato cotidiano que los artistas del *cinquecento* buscaron plasmar y que buscaba imponer al espectador el mismo respeto que inspiraba la representación de los santos en la pintura religiosa. Tiziano, el más famoso de todos los pintores venecianos, seculariza motivos originalmente religiosos para insuflar a sus retratos una combinación en la que la sacra absorción de los santos se conjunta con la caracterización psicológica de los mortales. El resultado de esta mezcla parece verse reflejada

²⁶ El daño que sufrieron estas pinturas, presumiblemente en el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734, impide observar con mayor detalle a estas criaturas situadas en la parte izquierda del cuadro. Véase Cremades, *op. cit.*, p. 295.

²⁷ Johannes Wilde, *Venetian Art, from Bellini to Titian*, (London: Oxford University Press, 1974), 213. <https://archive.org/details/venetianartfromb0000wild/>.

en el *Sísifo*, produciendo la paradoja que pueden constatar tanto historiadores como críticos, ya que la figura de Sísifo, aislada del resto del conjunto de los *Condenados*, más que imponer un temor al castigo, emana un aura heroica.

En un contexto contemporáneo, al ser traspasado a las paredes de un museo, el espectador “ya no tiene la necesidad de pasar por una historia colectiva, un depósito mitológico compartido, para apropiarse de su sustancia”²⁸. En la neutralidad de una pared blanca el encuentro con la obra libera la mirada de las condicionantes del espacio para la que fue creada. No hace falta resaltar que la afectación o el síntoma que produce la imagen cambia a partir de este espacio. No es lo mismo haberse enfrentado al conjunto de los *Condenados* en el Palacio de Binche, que en el Museo de Prado donde se encuentra actualmente. Si bien se ha perdido el sentido ideológico del conjunto, se ha ganado cierto espacio de indeterminación o neutralidad que permite la resignificación de la obra. Desde una perspectiva actual, Sísifo resiste su pesada carga empeñado en un acto sin finalidad. Un héroe absurdo que, en lo ostensible de su energía, confunde y amedrenta a aquellos que piensan que la vida debe tener un sentido hacia el cual dirigir nuestros esfuerzos.

El *Sísifo* de Tiziano es el primer y más relevante registro iconográfico de este mito. Sus singularidades icónicas se articulan a contracorriente de las fuerzas históricas y políticas que pretenden encerrarlo: “La manera como un gran pintor por su parte recapitula la historia de la pintura no es nunca eclecticismo [...] Sería más bien como un espacio recorrido en la unidad de un mismo gesto simple. La recapitulación histórica consiste en altos y pasos que entresacan o recrean una secuencia libre”²⁹. Estos pasos, ¿acaso no son las rupturas de cronos, los intervalos de conciencia que irrumpen en su continuidad? Si bien el *Sísifo* de Tiziano está conformado por

²⁸Regis Debray, *op. cit.*, p. 51.

²⁹Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, p. 137.

ciertos registros de lo figurativo que predominaron durante el Renacimiento, el desplazamiento de su sentido más allá del relato historicista del artista y de su tiempo nos permite tomar en cuenta aquellas irrupciones que desequilibran la perspectiva convencional. Si aceptamos que la imagen se ubica dentro de un contexto histórico a la vez que lo trasciende, entraría entonces a esa temporalidad de doble faz “como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto”³⁰.

De la misma forma en que las manchas blauecinas sobre el muro de Fra Angelico en el pasillo de San Marco trajeron a la memoria del historiador de arte Georges Didi-Huberman, el expresionismo abstracto de Jackson Pollock; el imaginario del mito de Sísifo trajo consigo, a manera de “memoria involuntaria”, el ensayo que el escritor *pied-noir*, Albert Camus, escribió en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial. Su relación con el *Sísifo* de Tiziano no nació por su semejanza, sino sobretodo por su diferencia. Es el síntoma, nombrado por Didi-Huberman, que surge a partir de su diferencia y repetición. Esa “imagen-síntoma” que se manifiesta en el historiador como la aparición dentro de un “síntoma-tiempo”, que interrumpe la linealidad de la historia y que lo lleva a un impulso que hay que escuchar: “La «atención a lo repetitivo» y a los *tempi* siempre imprevisibles de sus manifestaciones -el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis - he ahí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador”³¹.

La imagen-síntoma rebasa su condición temporal y su condición material como categoría operatoria; estableciendo conexiones heterogéneas que no se encuentran necesariamente dentro de la misma técnica de creación. La filosofía, por ejemplo, ha usado

³⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 143

³¹ *Ibid*, p. 66

eventualmente la imagen mitológica para dar cuerpo a un sistema de pensamiento, anclando en la memoria la idea gracias a la imagen que se proyecta en la mente del lector.

De esta forma, leer a Camus y la descripción que hace de la estancia de Sísifo en los infiernos produjo una imagen-síntoma que apareció repentinamente en ese tiempo que se abre a la memoria, un intervalo que tiende conexiones atemporales escapando a lo causal. Imagen-síntoma a la que se le permite la apertura hacia la interrogante, el anacronismo y a la politécnica; y que justifica su intervención para llevarnos a pensarla más allá de la univocidad.

3.- Albert Camus, el filósofo franco-argelino

Albert Camus nace en 1913 bajo un entorno de precariedad económica en la Argelia francesa. Pese a ello tuvo una infancia feliz, donde los días soleados ocupaban el espacio abierto hacia el mar y el amor a la vida se dejaba sentir con la misma intensidad con la que se jugaba al fútbol. Muy pronto, sin embargo, irrumpe en esta felicidad la experiencia radical de la finitud del hombre y la descomposición de la carne, cuando a los 17 años es diagnosticado de tuberculosis pulmonar, una enfermedad que en ese entonces significaba una sentencia de muerte.

Huérfano de un padre que dejó su vida en los campos de batalla de la Gran Guerra, Camus profesó siempre una insoslayable militancia contra la injusticia. Al iniciar la Segunda Guerra Mundial es declarado no apto para el servicio militar a causa de su enfermedad y, pese a su deseo de combatir al fascismo, debe optar por la labor periodística como su trinchera. Desde ahí se unirá a la causa de los republicanos y los proletarios.

Su combatividad despertó una profunda aversión en el Gobernador General de Argelia, quién censuró el *Diario del Frente Popular* donde Camus escribía; a la vez que obstaculizó cualquier tentativa del escritor por seguir ejerciendo su profesión. Forzado al exilio, Camus llega a París en 1940. El encierro en el que se recluye a causa del ambiente bélico le permite la escritura de su primera novela: *El Extranjero*, que será publicada por Gallimard en 1942. El mismo año en que ve la luz, su ensayo filosófico: *El mito de Sísifo*.

En *El Extranjero*, Meursault recibe un telegrama que le informa de la muerte de su madre. Un suceso frente al que se muestra categóricamente impasible. Poco después, en la playa, el calor abrasador le provoca una exasperación intolerante que llega a su clímax cuando el reflejo del sol en el cuchillo que empuña un árabe tendido en la arena lo hace descargar sobre el hombre cinco

disparos. Tras el asesinato es condenado a muerte sin que esto perturbe de modo alguno la absoluta indiferencia ante su destino. Meursault lleva ya en su actitud el germen del hombre absurdo cuya definición se encontrará expresada en *El mito de Sísifo*: “Lo propio del hombre absurdo es no creer en el sentido profundo de las cosas”³².

En 1943, provisto de papeles falsos, Camus entra al periódico *Combat* y ejerce un periodismo de resistencia en la clandestinidad del París ocupado. El 8 de mayo de 1945 se firma la rendición de la Alemania Nazi, pero el hecho está lejos de augurar la paz y el fin de las atrocidades. Ese mismo día, en la Argelia francesa, los jóvenes que enarbolaban la bandera argelina, prohibida por el gobierno francés, son atacados por el ejército, desencadenando una masacre. Unos meses después caerán las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. En estos tiempos convulsos cargados de fanatismos, Camus seguirá denunciando la indecencia de alegrarse ante la tragedia de los otros, aun si estos son considerados como enemigos.

La historia, esa diosa adorada por Hegel y los intelectuales franceses contemporáneos de Camus, está permeada por un ideal de progreso por el cual se exige sacrificar el presente. Con el término de la guerra, la vida continua y los encuentros en los círculos culturales, en los cafés y en la vida nocturna, harán que Sartre profese su simpatía por Camus; aquellos que gustan de categorizar a los individuos pese a las sutiles pero sustanciales diferencias, encuentran la razón para revestir la obra de Camus con la etiqueta del existencialismo humanista con la que él nunca estuvo totalmente de acuerdo.

Su deterioro físico lo obligará a recluirse en casa de los Gallimard, tras una nueva embestida de su enfermedad. Ahí escribe sin parar el ensayo: *El hombre rebelde*. Camus sabe que la fuerza de la utopía está en su capacidad de proponer mundos alternativos al que

³² Camus, *El mito de Sísifo*, p. 96.

habitamos; pero, con la proliferación de los gulags en la Rusia de Stalin y el surgimiento de una violencia del comunismo que adoptaba un carácter indiscernible de la del nazismo; debe presenciar con desencanto cómo la mayor utopía de su tiempo fue siendo arrastrada por direcciones políticas y sociales que excluían la multiplicidad y anulaban al otro. Su nuevo ensayo pone de manifiesto su aversión frente a la violencia justificada en aras de un ideal por venir; rompiendo con la versión hegeliana de la historia a la que Sartre se suscribía; al entenderla simplemente como una sucesión de presentes que deben ser iluminados por la conciencia del absurdo. De esta manera, concluye en su ensayo: “La historia no puede ya ser elevada entonces a objeto de culto. No es más que una ocasión, que se trata de hacer fecunda por una rebeldía vigilante”³³.

3.1.- Genealogía del ensayo *El mito de Sísifo*, de Albert Camus

En *La Gaya Ciencia* de Friedrich Nietzsche, escrita en 1882, un hombre frenético corre y grita por el mercado. Se acusa a sí mismo y a los que ahí se encuentran congregados de haber matado a Dios. Con esa sentencia el filósofo anticipaba, a finales del siglo XIX, “la historia de los próximos dos siglos”, la sombra del descrédito y el vaciamiento de los valores que se extiende hasta la actualidad: “el ser humano moderno cree a modo de ensayo ora en este *valor*, ora en ése, y luego deja que esos valores vayan cayéndose: el círculo de los valores a los que ha sobrevivido y ha dejado que se cayeran va llenándose sin cesar; el vacío y la pobreza de valores alcanzan a sentirse cada vez más; el movimiento es imparable...”³⁴. El pronóstico de Nietzsche es el advenimiento del nihilismo. Así, el derrumbamiento de la unidad del sujeto es un hiato que

³³Albert Camus, *El hombre rebelde*, (Madrid: Alianza Editorial, 2015), p. 416.

³⁴Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, “Volúmen IV (1885-1889)”, (Madrid, Tecnos: 2008), p. 401.

se abre a finales del siglo XIX con la desaparición del sustrato teológico, la caída de las creencias idealistas de la Ilustración y la confirmación de los límites del conocimiento científico. El sentimiento de desamparo no hace más que agudizarse durante el siglo XX: la Gran Guerra puso de manifiesto que los ideales que comprometen la vida pueden no fundamentar su pérdida. Sin Dios el ser humano queda abandonado a su destino. Ya no hay deidad que sea capaz de exculpar sus errores, ni vida después donde pueda enmendarlos. En adelante será el único responsable frente a sus actos.

El mito de Sísifo de Camus está escrito en continuidad con estas ideas de Nietzsche; y en pleno desarrollo de la cruenta Segunda Guerra Mundial. El ensayo se construye alrededor de la más esencial de las cuestiones: ¿Tiene sentido la vida? Y si no es así: ¿valdrá la pena vivirla? Camus entiende que “Privado de la voluntad divina, el mundo está igualmente privado de unidad y finalidad”³⁵. El malestar que Nietzsche vaticinó se ha concretado y no queda más que reconocer lo evidente: el absurdo y la falta de sentido impregnan todas nuestras acciones. Es preciso darse cuenta de la nostalgia de unidad con el mundo es en realidad sentimiento del absurdo. Un sentimiento que no habita en el espíritu humano, ni en la naturaleza; sino en aquello que los une y los confronta: la necesidad de claridad que precisa el ser humano, frente a la negación del mundo de otorgarle un conocimiento absoluto. Camus da cuenta del fallo en la filosofía existencialista para disolver el absurdo, ya que tanto Chestov como Kierkegaard sacrifican su intelecto dirigiendo su pensamiento hacia un posible retorno de Dios que permita sobrellevar el infranqueable sin sentido de la existencia. Lejos de ello, Camus no pretende disolver el absurdo en la fe, sino por el contrario: sólo mirándolo de frente es como el espíritu humano se rebela ante su condición. Con esta premisa Camus toma distancia frente al

³⁵ Camus, *El hombre rebelde*, p.101.

pensamiento existencialista teológico de sus antecesores, y posteriormente con el existencialismo marxista de Sartre y su visión del hombre como agente de la historia, ya que, mientras que “el proyecto de Sartre era recuperar el sentido del mundo que la burguesía había convertido en absurdo”³⁶, Camus no pretende recuperar ningún sentido, postulando que la vida será mejor vivida cuanto menos sentido tenga; sin ver en ello una resignación sino la propia fuerza de la rebelión humana frente su destino. De ahí que en *El mito de Sísifo* declare: “Si hubiera que escribir la única historia significativa del pensamiento humano, sería la de sus arrepentimientos sucesivos y sus impotencias”³⁷.

3.2- El Sísifo de Camus: *El mito de Sísifo*

En *El mito de Sísifo*, Camus integra la versión en clave romana del mitólogo Robert Graves³⁸, que describe a Sísifo como un truhan, y la de Homero, que lo describe como el más sabio y prudente de los mortales, sin pensar esto como una contradicción. Sísifo puede al mismo tiempo ser un bandido sin dejar de encarnar esas virtudes. No es la única divergencia que el texto debe allanar. Según Graves, una vez en el tártaro, Sísifo pide permiso a Perséfone de volver a la superficie terrestre *so pretexto* de disponer de su entierro y vindicar el agravio cometido por su esposa Mérope; pero en el relato de Camus, a quién Sísifo engaña no es a Perséfone, sino al propio dios del inframundo: Plutón. Camus minimiza estas diferencias por irrelevantes y anula u omite su oposición. Su interés se decanta por desplegar ciertos detalles en particular: la cálida luz

³⁶ Rodowick, *op. cit.*, pp.181-182 [Traducción propia].

³⁷ Camus, *El mito de Sísifo*, p.31

³⁸ En ánimo de apuntalar la variedad de relatos que atraviesan los mitos, es conveniente sacar a la luz la metodología seguida por Graves planteada en su introducción: “Mi método ha consistido en ensamblar en una narrativa armónica todos los elementos sueltos de cada mito, apoyándolos con variantes poco conocidas que puedan ayudar a determinar el significado...” Véase: Robert Graves, *op. cit.*, p. 27.

solar sobre las piedras, el frescor del agua, el brillo que el mar refleja; sensaciones que afectan a Sísifo cuando ha regresado a la superficie terrenal, experiencias de goce que lo aferran a la vida y convierten a Sísifo en un héroe absurdo: “Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y la pasión por la vida le valieron ese suplicio indecible en el cual todo el ser se dedica a no rematar nada”³⁹.

Una vez capturado por Mercurio y devuelto al tártaro Sísifo recibe su castigo. Camus, observa que poco se dice sobre su estancia en los infiernos, pero también tiene presente que los mitos están hechos para que la imaginación los atraviese. La imagen que Camus nos conmina a albergar se desprende de lo meramente narrativo para transferirnos una sensación, convirtiendo lo figurativo en figural:

“En el caso de éste, vemos solamente todo el esfuerzo de un cuerpo tenso para levantar la enorme piedra, empujarla y ayudarla a subir por una pendiente cien veces recomenzada; vemos el rostro crispado, la mejilla pegada contra la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la masa cubierta de greda, un pie que la calza, la tensión de los brazos, la seguridad enteramente humana de dos manos llenas de tierra. Al final de este prolongado esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, llega a la meta. Sísifo contempla entonces cómo la piedra rueda en unos instantes hacia ese mundo inferior del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano”⁴⁰.

El imaginario de Camus se desliga formalmente de la imagen hecha por Tiziano y, sin embargo, ambas se asemejan en su profundidad figural. Para Camus es preciso que Sísifo empuje la enorme piedra hasta que su mejilla pegada a la piedra se torne indistinguible de ella. Siendo incapaz de subirla a cuevas, su rostro no podría ser el rostro abismado que pintó Tiziano, sino aquel físicamente asemejado al objeto con el que cumple su castigo. Mientras que los tonos cromáticos de Tiziano borraban el contorno de la piedra para caer como un único volumen sobre

³⁹ Camus, *El mito de Sísifo*, p. 156

⁴⁰ *Ibid.*, 157.

su cuerpo contorsionado. No hay contraste ni diferencia entre rostro, cuerpo y piedra, conjugados en una misma e intensa expresión. A pesar de sus distintas técnicas, lo plástico y lo literario comparten la misma transformación hacia lo figural.

Todo se conjuga para volcar esa tensión del esfuerzo humano en un acto sin utilidad. El Sísifo de Camus consigue llegar hasta la cima empujando la roca; a diferencia de la narrativa recogida por Graves en donde Sísifo, a punto de lograrlo, retrocede ante el peso descomunal de la piedra que lo obliga a replegarse hasta la base de la montaña. Es una diferencia sustancial: Camus, que ha padecido una tuberculosis latente y un exilio punzante a lo largo de su vida, conoce la resistencia del cuerpo y de su potencia para sobreponerse a lo indecible: “En el apego de un hombre a su vida hay algo más fuerte que todas las miserias del mundo”⁴¹. Por lo tanto, es preciso que Sísifo logre llegar a la cima para desde ahí dejarla caer y liberarse de su peso. Este acontecimiento abre un intervalo en el “tiempo sin profundidad” de los infiernos. Mientras Sísifo descende al encuentro de su piedra se hace consciente de su miserable condición y asume la totalidad de sus consecuencias. Es justo en ese intervalo donde Sísifo será superior a su destino y esa superación le dará tres condiciones indispensables para sobrellevar el propio absurdo de su incansable acto sin finalidad: la rebelión, la libertad y la pasión.

Esto es significativo porque Camus entiende a Sísifo como una fuerza intensiva frente a la vida. Si ha logrado verlo feliz pese a su castigo es porque en esa repetición, acepta el ciclo del eterno retorno. El nihilismo sólo será superado tras la radical destrucción de los viejos valores y desde ahí emergerá el gran sí a la vida a la manera en que Nietzsche lo pensó: “¿Quieres repetir esto una vez más, e innumerables veces más? ¡Esto gravitaría sobre tu acción como el peso más

⁴¹ *Ibid.*,18.

pesado! ¡qué feliz tendrías que ser contigo mismo y con la vida, para no desear nada más que esta última y eterna confirmación y sanción!”⁴².

La sentencia de Nietzsche trae al presente, sin nombrarla, la imagen de Sísifo. ¿Qué es el “peso más pesado” sino la piedra que empuja o carga a cuestas? ¿Cómo podría soportar esa “eterna confirmación y sanción” sino como justificación de su goce terrenal?

La imagen de Sísifo se reinventa y resignifica porque “la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua...”⁴³, pone en marcha la movilización de la memoria y del inconsciente articulando relaciones inconmensurables de espesor a nuestra experiencia.

De la misma forma que como ocurrió con la pintura y la literatura, el auge del cine como técnica artística del siglo XX entró en relación con el mito de Sísifo gracias a su genealogía. Lo que demuestra cómo pervive su imagen de esfuerzo inútil en el presente: un sedimento del cuál emergerá una morfología que renueva su sentido. Tal como apuntaba Benjamin en sus tesis sobre la filosofía de la Historia: “Pues toda imagen del pasado en la que el presente no se reconozca amenaza con desaparecer irremisiblemente”⁴⁴.

En 1982 la imagen de Sísifo reaparece. Su esfuerzo, sobrehumano, no deja de persistir. Casi cuarenta años después de la Segunda Guerra Mundial inspira la película *Fitzcarraldo* del cineasta alemán Werner Herzog. Su obstinación nos lleva a preguntarnos: ¿Qué otra cosa puede

⁴² Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, (Madrid: Gredos, 2010) p. 532.

⁴³ Didi Huberman, *Ante el tiempo*, p. 167.

⁴⁴ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de Historia”, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*, (Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2012) p.65

decirnos la imagen de Sísifo después de la devastación del cuerpo? ¿Qué de ella saldrá a flote después del hundimiento moral de la humanidad de posguerra?

4.- Werner Herzog, un cineasta alemán de la posguerra.

Werner Herzog nació en Múnich en el mismo año en el que *El mito de Sísifo* de Camus fue publicado: 1942. En ese ensayo, Camus señala la arbitraria oposición entre la filosofía y el arte. Así como el filósofo se dedica a construir a lo largo de su vida un único sistema de pensamiento; el artista se afana en expresar una sola cosa con diferentes rostros⁴⁵. Tal es el caso de Herzog.

A un par de días de haber nacido bajo la sombra de la guerra; un fuerte bombardeo destruyó parte de la casa donde residían Werner y su familia, obligándolos a trasladarse a una pequeña villa en la frontera con Austria, en los Alpes bávaros. Pese a la gravedad de los acontecimientos que cimbraron a Europa durante la Segunda Guerra Mundial, la inventiva infantil convirtió los escombros en un campo de juego. La imaginación será en lo sucesivo un arma de resiliencia e instrumento para alcanzar la experiencia extática, manteniéndose como agente supremo para la creación. A los 19 años, Herzog comenzó a filmar de manera autodidacta financiando sus propios proyectos dado que ningún productor estaba dispuesto a invertir en sus películas por su corta edad e inexperiencia. En su primer cortometraje: *Herakles*, podemos ver a varios fisicoculturistas ejercitándose. La cámara se cierra sobre sus brazos y su abdomen, acentuando el contraste luminoso de sus músculos; una imagen que nos remite al *Torso de Belvedere*⁴⁶ y al *Sísifo* de Tiziano. Estas imágenes se yuxtaponen con imágenes de archivo: los escombros de ciudades bombardeadas, filas de autos parados en la carretera, el choque de dos vehículos de competición cuyos fragmentos vuelan hacia los espectadores,

⁴⁵ Camus, *El mito de Sísifo*, p.127

⁴⁶ Según J. J. Winckelmann “Esta pieza es una estatua mutilada de un Hércules sedente y, como es sabido, el maestro que la esculpió fue Apolonio de Atenas, hijo de Néstor”. Véase nota 18.

bombarderos americanos arrasando todo a su paso. El cortometraje, introduce preguntas en tono irónico, una de ellas es significativa: ¿estos Hércules modernos podrán salir victoriosos sobre los gigantes? Desde su primer trabajo Herzog traza lo sustancial de su obra, reflejando el sinsentido de un imaginario mítico que no se sostiene frente a la catástrofe. En cada una de sus obras Herzog dará cuenta de los Hércules, de los héroes absurdos que permanecen sin finalidad en el mundo moderno. Esos que resisten e insisten en la potencia de desafiar a la nada.

Herakles será el primero de más 50 filmes en su filmografía donde el héroe absurdo se manifiesta bajo distintas mascararas. En *Signos de vida*, su primer largometraje, Stroszek, un soldado del ejército de la ocupación alemana se rebela después de enfrentarse a los molinos de viento, cual Don Quijote, y lanza fuegos artificiales como manifestación de su rechazo a seguir las órdenes que se le imponen. En *Aguirre, la ira de dios*, acaso su filme más conocido, el conquistador Aguirre, representante de la “civilización” europea, termina rodeado de monos y enloquecido de ambición mientras la corriente de un río en la selva amazónica arrastra la balsa en la que viaja sin rumbo definido.

Una y otra vez el héroe absurdo propuesto por Herzog es una voluntad de poder que va en contra del estado de las cosas. Es el héroe absurdo que Camus ve en Sísifo y que en su empeñamiento encuentra su rebelión; consciente de que la vida para ser vivida no necesita tener un sentido o al menos no el sentido convencional de una energía dirigida a fines utilitarios. Inevitablemente, la piedra llevada a la cima rodará cuesta abajo y habrá que empezar una vez más.

4.1.- El modo de producción independiente como condición de libertad artística en el Nuevo cine alemán.

Werner Herzog describe a su generación como "una generación sin padre", considerándose a sí mismo como un huérfano. La causa de este desarraigo la atribuye al fascismo que provocó una destrucción cultural que, entre otras cosas, interrumpió la tradición cinematográfica alemana conocida bajo el término de *expresionismo alemán*⁴⁷; y obligó al exilio no solo a los principales cineastas judíos, como Fritz Lang⁴⁸, sino a numerosos intelectuales alemanes como Heinrich o Thomas Mann.

Emmanuel Burdeau sostiene que: “El espectro de la guerra asedia este cine; básicamente no sería posible imaginar que la tregua sea algo de este mundo [...] hay en Herzog una preocupación propiamente germánica. El cineasta cuenta además que se le volvió una obsesión entender cómo grandes culturas, empezando por la suya, pudieron hundirse tan rápidamente en el caos y la barbarie”⁴⁹. A pesar de autoproclamarse al margen del Nuevo Cine Alemán⁵⁰, Herzog,

⁴⁷ Se le denominó “Expresionismo Alemán” a una serie de películas derivadas del filme dirigido por Robert Wiene, “El Gabinete del Dr. Caligari”. Según Sigfried Kracauer, las películas expresionistas eran sintomáticas del sentimiento posterior a la Primera Guerra Mundial: “- el alma enfrentada con la aparentemente inevitable alternativa de la tiranía o el caos -” y que arrojó a la sociedad a los brazos del fascismo. Véase Sigfried Kracauer, “Procesión de tiranos” en *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*, (Barcelona:Paidós, 1985), p.78.

⁴⁸ Uno de los principales directores cinematográficos de Alemania de la época pre-nazi. A inicios de 1933, con el triunfo del Nacional Socialismo, el ministro de cultura del tercer Reich, Joseph Goebbels, lo mandó a llamar por estar interesado en que Lang fuera el líder del cine alemán. Por lo que Lang, decidió esa misma noche exiliarse del país para no verse forzado a trabajar para ellos. Así lo refiere Fritz Lang en entrevista con William Friedkin en 1975, <https://www.youtube.com/watch?v=D9AqC19EKjE>.

⁴⁹Emmanuel Burdeau, “Grandes príncipes, pequeños gallos y salvados de las aguas”, en Werner Herzog, *Manual de supervivencia: entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*, (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013), pp. 9-26.

⁵⁰ Como reacción a la crisis cinematográfica alemana, un total de 26 realizadores, encabezados por Alexander Kluge (considerado como el “padre” del Nuevo Cine Aleman), anunciaron el nacimiento de un nuevo cine con el “Manifiesto de Oberhausen” en el festival de cortometrajes de Oberhausen realizado el 28 de febrero de 1962. Véase, Thomas Elsaesser, «The Oberhausen Manifiesto: Subsidy for Exporting Culture», *New German Cinema: A History*, (New Jersey: Rutgers University Press,1989) Edición en PDF.

es considerado parte de la generación de la segunda oleada de este movimiento al lado de cineastas como Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders y Margarethe von Trotta. Podrían ser caracterizados como una “generación” en el sentido que, habiendo nacido durante la Segunda Guerra Mundial y creciendo en una Alemania dividida, son la primera generación de posguerra de Alemania Occidental que se rebelaba literal y simbólicamente contra el silencio de sus padres; llevando esa lucha intergeneracional a la estética de sus largometrajes, que se manifiesta en la preferencia por ciertos formatos narrativos como el cine anti-Heimat⁵¹ y la crítica social. Aquellos jóvenes cineastas pensaban que para ejercer la crítica social no bastaba con llevar a cabo una simple descripción del *status quo*, sino que su postura los obligaba a emprender la búsqueda de un cambio social a través de nuevas formas y contenidos del texto ficcional. Para lograrlo, sus películas emplearon frecuentemente una estrategia de anti-identificación que entablara un diálogo con la audiencia y los hiciera conscientes de que tenían la responsabilidad de involucrarse en el proceso de elaboración de significados.

A igual que Werner Herzog, muchos de los cineastas de esta generación buscaron la forma de conseguir fondos por cuenta propia y distribuir sus películas independientemente a través de sus compañías de distribución. Dicho modelo fue una constante que les garantizaba la libertad artística necesaria para establecer sus propuestas filmicas dentro del cine alemán.

Ligadas creativamente a su modelo de producción, las narrativas del Nuevo Cine Alemán son

⁵¹Las películas conocidas como Heimat-films poblaron las pantallas de Alemania durante los años cincuenta. Eran películas de aventuras basadas en novelas populares, filmes históricos filmados en Austria, y comedias románticas de final feliz que presentaban lo rural en forma idílica y sensiblera. Aquí cabría extenderse en el significado de la palabra alemana Heimat, pues representa no sólo la ubicación geográfica donde se encuentra la “Patria”, sino un sentido de pertenencia o de unificación sociocultural. La producción y exhibición de los Heimat-films restauraba cierta identidad nacional anterior a la guerra, que perpetuaba en términos narrativos un sentido de comunidad no problemático, enraizado en el pasado y la tradición, sirviendo así, como un sedante que adormecía la culpa de la sociedad con respecto a las atrocidades cometidas en el Nazismo. Vease: Inga Scharf, *Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*, (New York: Routledge advances in film studies, 2008) Edición en PDF.

también un pretexto para explorar otros aspectos formales, querer extraer de su estructura argumental un significado unívoco y definitivo sería reducir sustancialmente la exploración de sus imágenes, diálogos y sonido.

El interés de Herzog en particular es sondear la fuerza generativa que tienen los espejismos de la imagen cinematográfica, y como estos incitan en el espectador una condición extática, situándolo fuera de las condicionantes de lo “real” y desplazando al sujeto fuera de sí hacia experiencias vitales inexploradas.

4.2.- El Sísifo de Herzog: *Fitzcarraldo*.

En 1982 Herzog filma *Fitzcarraldo*. El origen de la película se gestó a partir de dos ideas incitadoras: el primero fue una visita a los alineamientos neolíticos de Carnac, en Francia, donde quedó impresionado por el asentamiento de enormes bloques de rocas prehistóricas dispuestas por manos humanas hace miles de años; el segundo provino de un detalle biográfico del rico magnate José Fermín Fitzcarrald, que erigió su fortuna gracias a la explotación de caucho en la selva amazónica. A decir de Herzog: “Fitzcarrald había desarmado un barco, lo había trasladado por tierra de un río a otro, y lo había vuelto a armar al llegar al tributario. Y ahí tenía mi historia: no una historia sobre el caucho sino una gran ópera en medio de la selva con ese componente de Sísifo”⁵².

Fitzcarraldo abre con una imagen imprecisa: una densa niebla que cubre parcialmente el paisaje. La cámara, dispuesta a gran altura, nos muestra en una panorámica la vastedad de la

⁵² Werner Herzog, *Herzog por Herzog*. Ed. Por Paul Cronin (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014), 187.

selva amazónica, su elevación y extensión nos enfrenta a nuestra propia insignificancia e impotencia: es en el centro de esta tensión donde lo absurdo anida. El texto que acompaña la imagen explica que los nativos nombraban a estas tierras “Cayahuari Yacu”, el lugar donde “Dios no acabó la creación. Sólo cuando desaparezca el hombre volverá para terminar su obra”⁵³. Dios no existe allí mientras exista el hombre. Es el lugar de lo sublime: lugar del estremecimiento, pero también de la posibilidad. En la siguiente secuencia asistimos al espectáculo de una ópera en el teatro de Manaus. Fitzcarraldo (Klaus Kinski) y su novia Molly (Claudia Cardinale), arriban al teatro a bordo de una barca, él lo hace con las manos ensangrentadas, pues ha remado dos días y dos noches desde Iquitos para poder presenciar al tenor italiano Enrico Caruso.

Las dos primeras secuencias configuran el elemento clave del arco dramático de la película pues el objetivo de Fitzcarraldo es materializar su pasión por la ópera en el corazón de la selva del Amazonas. Después del espectáculo operístico en Manaus, Fitzcarraldo le expresa al dueño del teatro su anhelo de erigir una casa de ópera en la selva. Molly secunda la idea proféticamente: “- Son los soñadores los que mueven montañas”⁵⁴. Fitzcarraldo intenta convencer a los magnates de caucho de la zona de invertir en su proyecto, pero aquellos, cuyo único fin es la productividad material y el beneficio económico, se burlan de él y brindan sarcásticos a su salud: “Por Fitzcarraldo, el conquistador de lo inútil”⁵⁵. Frente a esta negativa, Fitzcarraldo decide convertirse en un empresario del caucho con la ayuda de Molly a quien convierte en su socia. Compran un barco, al que nombra “Molly-Aida”, y adquiere una zona de árboles de caucho sin propietario en medio de la selva, en una zona innavegable e inaccesible

⁵³ Werner Herzog, *Fitzcarraldo*, (Burbank, Ca: Anchor Bay Entertainment, 2008), DVD. [Traducción propia].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

debido por las turbulentas corrientes del Pongo das Mortes sobre el río Ucayali. Fitzcarraldo escoge esta propiedad tras descubrir un punto en el mapa donde un río alterno, el Pachitea, casi confluye con el río Ucayali, quedando ambos ríos apenas separados por una montaña. Su plan es navegar por el Pachitea, de naturaleza más serena, hasta el punto de menor separación con el Ucayali y construir ahí un pasaje terrestre para trasladar el gran barco de vapor por encima de la montaña y así evitar los rápidos del Pongo das Mortes.

Fitzcarraldo y su tripulación navegan el curso del Pachitea a bordo del barco de vapor. De acuerdo con el plan trazado hacen escala en una estación de ferrocarril abandonada (el anterior proyecto fallido de Fitzcarraldo), para despojarla de sus rieles. Reinician el viaje hacia su próxima parada: el asentamiento de unos misioneros que desde hace varios años dirigen la casi imposible evangelización de los habitantes de la zona. Ellos le confirman a Fitzcarraldo que en las orillas del Pachitea acechan los jíbaros, una tribu nativa que rechaza violentamente cualquier intrusión y le relatan que, en la última expedición para tratar de hacer contacto con ellos, uno de los misioneros nunca regresó, y su cuerpo sin cabeza fue encontrando días después.

La tensión entre la tripulación del barco crece a medida que avanzan por el río internándose más profundamente en la selva. La aparición los nativos se manifiesta en principio únicamente a nivel sonoro: con el ritmo inquietante de sus tambores y sus gritos. Cholo (Miguel Ángel Fuentes), el mecánico del barco, responde a la amenaza con dinamita y los tambores callan, pero la ansiedad de la tripulación no remite; menos aún tras la extraña aparición de una sombrilla que flota sobre el río y que suponen perteneció al misionero decapitado. Este símbolo es interpretado por Huerequeque (Huerequeque Enrique Bohórquez), el cocinero del barco, como una última advertencia. En efecto, los tambores vuelven a sonar, pero esta vez el silencio es mediado por el canto de Enrico Caruso sonando a través del gramófono que Fitzcarraldo ha

dispuesto sobre el barco. Al caer la noche, Huerequeque le narra a Fitzcarraldo un antiguo mito en el que los nativos creen: la llegada de un dios blanco sobre un barco sagrado que los llevará a un lugar donde no exista el dolor ni la muerte. Fitzcarraldo pretende aprovechar la coincidencia entre el mito y su propia figura. Sin embargo, intimidados por la tribu, la mayoría de la tripulación deserta y abandona el barco por la mañana, dejando a Fitzcarraldo sin la mano de obra necesaria para la construcción de su proyecto. Ya sin expectativas por delante, el “conquistador de lo inútil” vuelve a hacer sonar ópera italiana en el gramófono para paliar su desánimo, pues no queda mas opción que resignarse y dar vuelta al barco sobre el río para regresar. En el intento se configura la transformación de aquella amenaza invisible a una presencia sensible: los indios nativos se hacen visibles para bloquear el tentativo retorno del barco. Sobre sus canoas y armados de arcos y flechas se acercan, acechando. Sus rostros pintados de rojo y su cuerpo vestido en *cushmas* de colores crudos y marrones encarnan una profunda mimesis con el entorno: pertenecen a la selva y la selva les pertenece. Suben al barco, Fitzcarraldo les extiende la mano, ellos apenas rozan la suya en un gesto que prefigura un acuerdo pacífico. A partir de aquí, los nativos se unirán al propósito de Fitzcarraldo: trasladar el barco de un caudal del río al otro atravesando la montaña.

El acarreo del barco conforma la secuencia central de la película. Son los nativos y la propia fuerza del motor de la embarcación la condición indispensable de su ascensión. En la entrega de sus cuerpos empeñados en este objetivo, la frontera entre ellos y el barco se va tornando borrosa. En conjunto forman una unidad superior, que a pesar de los reveses vuelve posible lo irrealizable. Una vez que el barco ha cruzado la montaña y el proyecto se ha convertido en una realidad tangible, los nativos se preparan para un acto ceremonial: pintan sus rostros de negro, entonan cantos rituales y por la noche beben yuca fermentada. El líder tribal le

ofrece a Fitzcarraldo la bebida alcohólica como parte del ritual para cerrar el vínculo que une al yo con el otro. En ese momento, la duda en Fitzcarraldo se vuelve acuciante, necesita entender las razones que motivan a los nativos a trabajar “como animales” para él; pero esas razones son aparentemente insondables y sólo más tarde tendrán su explicación. Esa misma noche los nativos sueltan las amarras del barco que se desliza río abajo, yendo en colisión contra las grandes piedras de los rápidos del río que habían logrado evadir. Un tributo para calmar a los espíritus furiosos del río. Fitzcarraldo despierta en el barco que choca una y otra vez contra las piedras en el centro mismo del Pongo das mortas. El esfuerzo ha sido inútil. Con el barco maltrecho, Fitzcarraldo se ve forzado a vendérselo a uno de los barones del caucho, Don Aquilino (José Lewgoy), quien le informa que una compañía de ópera europea que se encuentra en Manaos para ofrecer una representación. Pese a su aparente fracaso, Fitzcarraldo contrata a la compañía operística para interpretar *I Puritani*, de Bellini, a bordo del barco. En su regreso a Iquitos, Fitzcarraldo revierte su derrota y la transforma en triunfo. Dichoso de haber alcanzado el sueño de llevar la experiencia estética de la ópera al corazón mismo del Amazonas.

La importancia del ascenso del barco a la montaña es capital para la película. Todo el argumento del filme gira alrededor de conseguir ese objetivo como acontecimiento indispensable para materializar el deseo, tanto de Fitzcarraldo (habilitando el acceso a la zona de caucho para generar los recursos económicos que le permitan construir su casa de ópera), como de los nativos (ofrecer el barco en tributo a los dioses de los rápidos para calmar su ira). Dentro de la diégesis de la película, el deseo de Fitzcarraldo es considerado absurdo para los magnates del caucho porque excede el mero interés monetario, pero por esa misma razón es comprendido e incluso compartido por los nativos cuya esencia desborda esa imagen bidimensional propia del mundo capitalista. La metáfora del barco que navega sobre la montaña genera una potencia contra

natura: el barco no sólo es desplazado fuera de su hábitat natural, sino que incluso va en contra de la ley de gravedad.

Es de tal importancia esta imagen que para producirla el propio Herzog rechazó las herramientas que el cine genérico utiliza a conveniencia para ahorrarse dificultades en términos de producción, como el uso de efectos ópticos o digitales. La complejidad de acarrear un barco de 340 toneladas sobre una montaña en la selva amazónica hizo que la Twentieth Century Fox, que había estado interesada en invertir en la película, le propusiera a Herzog utilizar una maqueta para su ejecución. De igual forma, parte del equipo de producción trató de convencerlo de eliminar la secuencia del guion. Sin embargo, Herzog tenía la profunda certeza de que esta imagen paradójica constituye el punto nodal que sostiene y desborda la narrativa; que convierte lo figurativo en lo figural. Sin esta imagen el desafío de *Fitzcarraldo* dejaría de tener efecto, ya que es el acto de materializar su visión (tanto la del personaje como la del propio Herzog), lo que dota de sentido y da impulso a sus acciones por más absurdas que estas parezcan. Esta misma hizo de *Fitzcarraldo* una de las producciones más complejas en la historia del cine, hecho que podemos constatar en el diario de rodaje del realizador *Conquista de lo inútil* y en el filme documental sobre su realización *Burden of Dreams* de Les Blank.

La obsesión que se apoderó de Herzog para corporeizarla cobra sentido cuando comprendemos que para él la narrativa *per se* no es suficiente para efectuar en el espectador la condición extática que permite su “iluminación”; esta sólo se alcanza al insertar la invención y la escenificación libremente dentro de los eventos históricos o los hechos fácticos, revelándose como un paisaje distinto con relación al ser/estar en el mundo. De esta manera, la impronta de Fitzcarraldo trasciende la ficción y dicha imagen se convierte en el acto sensible capaz de

devolver al espectador la capacidad de asombro de la percepción: lo propiamente figural como fuerza de transgresión.

Como Herzog refiere: “Hay una verdad misteriosa en lo que hicimos, y yo quería que los espectadores pudieran y quisieran confiar en sus propios ojos”⁵⁶. La imagen de un barco real como estrategia de resistencia frente a la fantasmagoría de la virtualidad.

Esta liminalidad entre ficción y realidad nos permite encontrar dentro de la propia narrativa la justificación que explica la obsesión estética de Herzog en relación con esta imagen. En una de últimas escenas de la película, cuando Fitzcarraldo fracasa en su propósito y debe volver con las manos vacías a Iquitos cuenta la siguiente anécdota a Don Aquilino:

“Cuando Norteamérica apenas había sido explorada, un pionero francés se dirigió al oeste desde Montreal. Fue el primer blanco que vio las cataratas del Niágara. A su vuelta, contó que había visto las cataratas más espectaculares que nadie pudiera imaginar. Nadie le creyó. Le tomaron por un loco o embustero. Le preguntaban: ¿Qué prueba tiene? Y él contestaba: Mi prueba es que las he visto”⁵⁷.

Confiar en la pura percepción parecería una prueba irrefutable. Según Koepnik, Herzog utiliza su cámara no por su capacidad ontológica en presentar lo real, a la manera del pensamiento de Bazin, sino para presentar imágenes alternativas que construyen condiciones de posibilidad que intensifican y expanden la experiencia del espectador⁵⁸.

⁵⁶ Herzog, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁷ Véase nota 53.

⁵⁸ Lutz Koepnick, *Fitzcarraldo*, (New York: Camden House, 2019), pp. 62-63. [Traducción propia].



Fig. 3. Fotograma de la película *Fitzcarraldo*, Werner Herzog, 1982.

La imagen del barco en ascenso por la montaña (Fig.3) es una de ellas. Nos sirve en función de disponer un mayor equilibrio iconográfico entre este único corte móvil de la película de Herzog, el lienzo de *Sísifo* pintado por Tiziano y la imagen mental producida por la descripción que hace Camus de Sísifo en los infiernos. Es en la categoría de lo figural donde las imágenes perceptibles y la imagen sugerida o imaginada pueden confrontarse y enriquecerse encontrando su paralelo compuesto tanto de fracturas como de resonancias, sin esa frontera que divide tajantemente el discurso de la figura.

En dicha imagen se ha destilado todo elemento de la forma fílmica que irrumpa la contemplación. Tanto Fitzcarraldo, como los indígenas que habían estado presentes dentro de la composición en los planos previos de la secuencia, han desaparecido del campo visual. Esto refuerza la idea que el barco asciende por su propia fuerza. Un plano general de más de un

minuto de duración nos muestra la totalidad del barco en su imponente dimensión y surrealismo. El estatismo de la cámara fija contribuye a resaltar el sutil movimiento del barco en su trayectoria ascendente por la montaña. La imagen presenta un choque de elementos paradójicos en la medida que el barco se mueve en un elemento que le es ajeno: la tierra. La conjunción de ambos elementos, contrarios a su asignación convencional, constituyen una forma simbólica: un barco remontando la montaña que resiste la ley de gravedad a semejanza de Sísifo al empujar la piedra. En el aspecto sonoro se establece el mismo principio, únicamente se han dejado los sonidos más pertinentes, incluso las aves han dejado de proferir su canto (o sus gritos) para abrir el espacio sonoro al profundo crujir del barco y a la tesitura vocal de Enrique Caruso que el gramófono se encarga de dispersar a través de la selva interpretando: *O, Mimì, tu più non torni*, de Giacomo Puccini. El espesor de la imagen articulada con el sonido permite vincular al acontecimiento con su motivación, a saber, el ascenso del barco es movilizado a causa de la pasión de Fitzcarraldo por la ópera y particularmente por la voz de Caruso. Por lo tanto, es preciso que esta voz resalte con toda su textura, a fin de que sea ostensible que el afán de Fitzcarraldo tiene un sentido fundamental. La toma concentrada en la ascensión del barco se dilata en el tiempo, pero la percepción de su duración no parece excesiva para quien se ha dejado afectar por la cualidad figural de la imagen cinematográfica, todo lo contrario, es el tiempo necesario para que lo sensible se revele con todo su potencial; dándole al espectador el tiempo para “meterse dentro del paisaje y para que el paisaje se le meta dentro. Eso le muestra que no son paisajes literales los que está contemplando, sino también paisajes de la mente”⁵⁹. La contemplación del paisaje interior anula el transcurrir del tiempo en su orden cronológico y lleva al espectador a una experiencia extática en continuo devenir.

⁵⁹ Herzog, *op. cit.*, p. 55.

No nos ocupamos aquí de las diferencias entre pintura - filosofía – cine. Lo que se indica es que en su dinámica las tres disciplinas producen resonancias que superan su función narrativa despojando de ellas la figuración para sacar a la superficie lo figural. La imagen es una excedencia de la mera representación del ser y la naturaleza: “no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”⁶⁰.

Si en la imagen de *Sísifo* en el cuadro de Tiziano la nostalgia del goce terrenal es la paradoja de un movimiento de expansión o contracción del cuerpo; y en la imagen literaria de Camus, Sísifo encarna una aceptación del castigo irredento como expresión de fuerza y rebeldía; en Herzog lo primero que habría que determinar es: ¿quién funge como Sísifo? ¿Es el personaje de Fitzcarraldo, que urde el plan que hará cruzar el barco a través de la montaña? ¿Son los nativos que, persiguiendo sus propios propósitos, ayudan a Fitzcarraldo en su objetivo? ¿Es el mismo director de la película que insistió en llevar a cabo la hazaña de manera real, es decir, haciendo cruzar un barco de 340 toneladas en medio de la selva amazónica? Cualquiera de estas tres opciones podría apelar a los elementos alegóricos del mito. Las opciones están ahí, apuntando al personaje de Fitzcarraldo como Sísifo en la diégesis de la película; o a Herzog, empeñado en llevar a cabo una hazaña monumental, indispensable para que el espectador vuelva a creer en la verdad de lo que sus ojos miran. *Fitzcarraldo* es la posibilidad de todas esas hipótesis al mismo tiempo e incluso sugiere una opción igual de contundente: Sísifo es el propio barco. La forma más rigurosa de poner en evidencia este supuesto es: “prestar atención a las “mediaciones”: estructura narrativa, convenciones de género, estilo cinematográfico. El discurso eurocéntrico del cine puede emanar no de los personajes o la trama sino de la iluminación, el encuadre, la puesta en escena, la música. El cine traduce las correlaciones de poder social

⁶⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp.166.

mediante recursos como el emplazamiento de los personajes dentro del plano, el campo y el fuera de campo, los diálogos y los silencios”⁶¹. En ese sentido, la tesis del barco como el auténtico Sísifo encuentra su justificación a partir de la postura del propio Herzog contra el realismo cinematográfico, según la cual, en la imagen y sonido se concreta el desvanecimiento de los elementos de carácter realista. Él mismo lo refiere de este modo:

“Y al final de la película, cuando el barco empieza a moverse, cada vez vemos menos personas en escena. Casi como si el barco estuviera deslizándose por su propia fuerza hacia la cima. Si hubiéramos mostrado gente habría sido una escena realista, una escena de esfuerzo humano. Tal como quedó, la situación se transforma en un evento operístico de sueños febriles e imaginación pura, una escena grandiosa y sumamente estilizada de fantasías selváticas”⁶².

Tomemos esto último como cierto: el barco es a la vez Sísifo y su piedra. Durante toda la secuencia lo veremos ascender impulsado por su propia energía. No sólo es Fitzcarraldo a quien la imagen ha relegado, sino también a los nativos, por lo que no hay un cuerpo en el cual reconocerse. En esta disipación de la identidad antropocéntrica se abre el espacio a la indeterminación.

⁶¹ Robert Stam, “Multiculturalismo, raza y representación”, en *Teorías del cine*, (Barcelona: Paidós, 2001), p. 317.

⁶² Herzog, *op. cit.*, 191.

5.- La interpretación determinada por su condición histórica.

Según Foucault: “La genealogía, como análisis de procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo totalmente impregnado de historia, y la historia arruinando al cuerpo”⁶³. Este desmoronamiento del sujeto como unidad sustancial puede verse reflejado en la ausencia de los anclajes iconográficos del mito de Sísifo en esta escena de *Fitzcarraldo*, en tanto que el cuerpo (ser) y la piedra (naturaleza) han sido engullidos por el barco de vapor, símbolo clave del desarrollo industrial. La historia de la civilización que, en su perpetua obsesión con el progreso, ha arruinado tanto al cuerpo como a la naturaleza y donde el sujeto ya no es aquel que constituye la materia imprescindible de las grandes transformaciones sociales: el avance tecnológico lo ha barrido de la historia.

Por lo tanto, un punto de vista actual obliga al historiador a escribir la(s) historia(s) del arte tomando en cuenta el complejo sistema de relaciones a los que obedece la obra artística como singularidades en su sentido social e histórico particular; pero articuladas en el acontecimiento, en un devenir que no cesa de construirse e interpretarse.

Walter Benjamin observó que: “El modo en que se organiza la percepción, el medio en que se lleva a cabo, está determinado no sólo por la naturaleza sino también por las circunstancias históricas”⁶⁴. Es innegable que la percepción del arte se modificó de forma sustancial a partir del desarrollo de perfeccionamientos técnicos fotográficos y sonoros que permiten la captura de los fenómenos observables y audibles para ser reproducidos masivamente. El aura de la obra de arte se desacralizó a cambio de ponerla a disposición de las masas. Pero,

⁶³ Foucault, *op.cit.*, p.32.

⁶⁴ Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 29.

como plantea Benjamin, es necesario también poner a consideración las circunstancias históricas que modifican de manera no menos importante la percepción humana.

En el contexto del Nuevo Cine Alemán hay que tomar en cuenta como fue afectada la percepción a partir de los terribles acontecimientos alrededor de la Segunda Guerra Mundial a mediados de siglo XX. Los medios fotográficos y cinematográficos participaron activamente en gran medida de este cambio, poniendo a disposición de las masas imágenes de la barbarie en los campos de concentración, ampliando por medio de su reproductibilidad la difusión de su evidencia, haciendo eco en un vasto espectro del imaginario colectivo. Estas imágenes de la deshumanización trastocaron irremediablemente la noción tradicional de cuerpo que heredamos del Renacimiento, el período en el que Tiziano pintó su *Sísifo*. El clasicismo, cuya máxima idea de belleza y perfección que se configuró en la representación del cuerpo idealizado, no alcanzó a ser testigo de su imponderable reducción a manos del fascismo. Como refiere Griselda Pollock, la noción del cuerpo ideal: “se hizo añicos sin posibilidad de reparación frente a lo que sucedió en las tierras de Europa y en otros lugares a los cuerpos humanos en las atrocidades perpetradas por los estados totalitarios y los regímenes genocidas de mediados del siglo XX”⁶⁵.

Pollock, afirma que una experiencia de tal índole repercute inevitablemente en la forma sobre la que pensamos y escribimos las historias del arte. Y si bien es cierto que el horror y la catástrofe de la guerra ha sido un lugar común a lo largo de la historia de la humanidad, nunca se había manifestado de forma tan tangible como lo fue a través de la evidencia fotográfica y cinematográfica a la que se tuvo acceso después del Holocausto y que circuló alrededor del mundo al término de la guerra. La impresión con la que tales imágenes quedaron registradas en la memoria colectiva modificó sustancialmente las expresiones artísticas y filosóficas

⁶⁵ Griselda Pollock, Whither Art History?, *The Art Bulletin*, 96 (2014):1, 9-23, doi: 10.1080/00043079.2014.877301 [Traducción propia].

posteriores, particularmente la de aquellos artistas que crecieron a la sombra de la posguerra en un territorio arrasado física y moralmente como fue el caso de Herzog en Alemania. Como señala Debray: “Representar es hacer presente lo ausente”⁶⁶. Sin embargo, después de la catástrofe y la atrocidad, ¿qué imagen podría hacernos recuperar nuestra humanidad perdida, ausente?

La serie de diversos significados que adquiere el mito de Sísifo en el recorrido que de él hacen Tiziano, el héroe absurdo de Camus, y la disolución de la figura humana en Herzog; está en estricta relación con las circunstancias que moldearon y alteraron la construcción de sentido de la experiencia humana en cada época. La confrontación del pensamiento y el arte contra su perspectiva histórica nos da la posibilidad de cuestionar los límites del ideario renacentista representado por cuerpos idealizados y motiva cambios en la manera de imaginar y dar sentido a las obras de ahí emanadas. La transformación que sufre este mito a partir del siglo XX incluye la metáfora de una presuposición humanista que colapsa inevitablemente frente a la realidad de los acontecimientos históricos. En la reflexión planteada por Pollock, la metamorfosis de Sísifo-hombre a Sísifo-barco hace visible una deformación de la figura humana bajo el trauma de la posguerra, que podría representar la idea de la descomposición del espacio antropocéntrico a consecuencia del progreso tecnológico.

Sin embargo, las mediaciones de lo figural nada tienen que ver con la representación, sino con las sensaciones y su posibilidad de liberar a los sentidos de sus prejuicios perceptivos e intelectuales. La imagen cinematográfica del barco remontando la montaña acompañada de la voz de Caruso y el profundo crujir del barco “excede radicalmente el poder de una reflexión que

⁶⁶Debray, *op. cit.*, p.34.

quiere significarlo, traducirlo en lenguaje [...] Si la obra onírica tiene sentido, no se encontrará en el orden del lenguaje y del juicio sino en la puesta en escena de una fuerza de transgresión”⁶⁷.

Lo figural en tanto excedente, no se encuentra en el espacio, pero actúa sobre éste manifestándose en “formas desordenadas” o “imágenes alucinatorias”⁶⁸. Esto es precisamente lo que Herzog consigue en *Fitzcarraldo*: la imagen del barco ascendiendo la montaña es una imagen alucinatoria, una potencia absurda que insiste en la acción sin sentido utilitario, por ello desborda la narrativa produciendo una sensación que escapa a la designación. Deleuze, enfatiza que la sensación es “agente de deformaciones del cuerpo”, y en ella toda representación, ya sea figurativa o abstracta, que no se dirija a afectar al sistema nervioso, no supera la narratividad, ni disipa de la “figura” la simple ilustración del acontecimiento⁶⁹. En un cuerpo deformado, como es el caso de la transmutación de Sísifo en barco, la sensación trasciende la narrativa ficcional para insertarse en la energía de un deseo inconsciente. Si esto que vemos es el resultado del “progreso” tal vez habría que detenernos en el intervalo de consciencia, suspender la continuidad temporal y causal para dar cabida a la indeterminación como forma de resistencia.

⁶⁷ Rodowick, *op. cit.*, p.12 [Traducción propia].

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13

⁶⁹ Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, pp. 41-50.

6.- Conclusión

No hay fronteras entre las disciplinas que el hombre se propone para comprender y amar. Se interpenetran y la misma angustia las confunde.
-Albert Camus⁷⁰

El ser artístico trabaja sobre un mismo tema a lo largo de su cuerpo de obra, de la misma forma en la que el ser filosófico se empeña en construir un único sistema de pensamiento. Ambos esfuerzos se asemejan a la labor de Sísifo que debe empujar cuesta arriba una piedra que, antes de alcanzar la cima, rodará fuera de su control hasta caer a la base de la montaña, y que tendrá que volver a impulsar ladera arriba a perpetuidad. En la pintura de Tiziano, el ensayo filosófico de Camus y la obra cinematográfica de Herzog este mito es una pertinente metáfora de dicha condición del arte y la filosofía; pero estos desplazamientos no se detienen ahí y bien pueden rebasar la esfera de la filosofía o el arte para encontrar sus rasgos distintivos en la cotidianidad de nuestra experiencia vital. Las sensaciones que producen estas obras, -si bien son ontológicamente distintas-, están acopladas en un mismo campo de fuerza y sugieren un método epistemológico permeado por la genealogía de Foucault en tanto que: “Saber, incluso en el orden histórico, no significa ‘reconocer’, y mucho menos ‘reconocernos’. La historia será ‘efectiva’ en la medida en que se introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser [...]. Socave aquello sobre lo que se la quiere hacer reposar, y se ensañe contra su pretendida continuidad”⁷¹. Este registro de un quehacer disruptivo de la historia es compartido por la categoría de “montaje de semejanzas” de Walter Benjamin, y que, en la disciplina del arte resuena en la noción de “supervivencia” de Aby Warburg o de “anacronismo” de Georges Didi-Huberman. Todas estas

⁷⁰ Camus, “La creación absurda”, *El mito de Sísifo*, p.127

⁷¹ Foucault, *op. cit.*, p.47.

categorías ponen a disposición del historiador actual la densidad temporal y cultural de las imágenes para enriquecer su perspectiva.

Asimismo, la categoría “figural” sugerida por Rodowick, sirve para advertir las diferencias entre la sustancia artística y filosófica sin pasar por alto su relación esencial; eliminando cualquier orden o jerarquía espacial o temporal entre ellas. No es sólo una simple contraposición entre lo visible y lo expresable, sino la fuerza de transgresión que las excede.

Ahora bien, podemos encontrar lo figural tanto en la imagen suspendida en ese momento único y distintivo que es la pintura, como en la imagen psíquica que produce el discurso filosófico; pero lo figural encuentra su clima propicio en el medio audiovisual. En el cine, la imagen estática se desenvuelve en un flujo continuo de duración: un devenir ritmado por el sonido ambiente, la música y/o los diálogos. Como Deleuze observó a partir de Bergson, la cualidad que tiene el cine “ya no sería el aparato perfeccionado de la más vieja ilusión [como era concebido por Bazin⁷²], sino, por el contrario, el órgano de la nueva realidad”⁷³. Deleuze consideraba que el movimiento real que observamos a través del cine no sólo significa un cambio de posición espacial, sino un cambio cualitativo en el todo. Por lo tanto, el cine permite la producción de un movimiento real, que trastoca nuestra percepción, revelando su potencial afección.

Esto no implica que la imagen movimiento de Sísifo instrumentada por la mirada de Herzog pueda considerarse, en ninguna medida, superior a la imagen pictórica de Tiziano o a la imagen evocada en el pensamiento por Camus. Las tres funcionan como diferentes registros que

⁷²Según Bazin, desde la introducción de la perspectiva en el siglo XVI, la pintura se ha obsesionado por satisfacer la “necesidad de ilusión”, el deseo psicológico por sustituir el “mundo exterior por su doble”. Necesidad colmada por la fotografía y el cine. Véase, Andre Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Rail, 2008), 23-30.

⁷³Gilles Deleuze, “Tesis sobre el movimiento”, *La imagen-movimiento*, (Barcelona: Paidós, 1984), pp. 13-26.

producen un sentido abierto e indeterminado en su interacción y resonancia; y cada una de ellas pertenece a un contexto histórico que las enmarca, y las hace revelar las divergencias y variaciones del pensamiento de su tiempo. Ni la filosofía, ni el arte, se pueden desligar de las vicisitudes de sus circunstancias históricas, ni dejar de reflejarlas. Como Debray apunta: “Cada época en Occidente ha tenido su manera de leer las imágenes [...] como ha tenido su manera de estilizarlas. Esas “lecturas” nos dicen más cosas sobre la época considerada que sobre los cuadros, son tanto síntomas como análisis”⁷⁴. De esta manera, es imposible pensar que el *Sísifo* de Tiziano no estuviera impregnado de la cultura humanista que se desarrolló en la Italia del siglo XVI, y que su representación no estuviese determinada por las cualidades formales con la que los artistas crearon episodios religiosos, históricos y mitológicos durante el Renacimiento. Una época en la que pintores y escultores se abocaron a reproducir la espacialidad de la naturaleza a través de la perspectiva; así como en reflejar la perfección del cuerpo humano a partir de las fórmulas clásicas de la cultura grecorromana. El arte se pronunció por una noción de progreso que se afianzó posteriormente en el pensamiento de la Ilustración. Un ideal acaso insostenible en el presente, donde la certidumbre en la razón ha sido superada por la evidencia de sus límites; y el conocimiento científico y el desarrollo tecnológico han dejado de percibirse como instrumentos clave para la paz, derivando en un arma de dos filos al servicio del poder.

La irrefrenable pérdida de valores que Nietzsche anticipó a finales del siglo XIX influenció el pensamiento de Camus, que, a mediados del siglo XX, es testigo de la total supresión de los valores y el menoscabo de la vida humana a manos de los totalitarismos. El sentimiento del absurdo no es más que el resultado sensible de esto: es ese sentirse ajeno, una nostalgia de inmanencia, una extrañeza del mundo que entra repentinamente en la consciencia

⁷⁴Debray, *op.cit.*, p. 52.

del hombre. Frente a ello Camus responde al absurdo para revertir sus efectos, aceptándolo, teniéndolo presente y es así como el ser humano puede rebelarse ante la falta de sentido de su existencia. La rebelión de Sísifo es tener “la seguridad de un destino aplastante, sin la resignación que debería acompañarla”⁷⁵.

Herzog, por último, observa la fractura de la identidad en la Alemania de posguerra, causada por el silencio de las generaciones precedentes que pretendieron evadir su corresponsabilidad en la catástrofe del Holocausto. Como subraya Pollock, a partir de estos acontecimientos hay un antes y un después en la Historia. Esa frontera es dibujada literal y simbólicamente por el muro de Berlín durante la guerra fría y hasta su derrumbe, a finales de los años 80.

A lo largo de toda su obra Herzog pone en tela de juicio la superioridad del ser humano sustentada en el antropocentrismo. Esta supuesta superioridad se muestra falsa o al menos dudosa bajo su mirada. La multiplicidad de héroes absurdos y seres marginados por su deficiencia, o bien, por su excedencia física, que protagonizan sus películas se apartan del común denominador de la sociedad para, en su aislamiento, mostrarnos las más intensas potencias de la condición humana.

Por lo tanto, es necesario pensar en la imagen como un síntoma de su tiempo, permeado en mayor o menor medida por el pensamiento y el arte. Pero tampoco debemos detenerla ahí, pues la imagen muestra su potencia siempre que se permita una asociación libre de ideas y resonancias con otras imágenes con las cuales podemos pensarla en todo su espesor. Una metodología de estudio que contenga una “estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo

⁷⁵ Camus, *El mito de Sísifo*, p. 73

presente)”⁷⁶ nos sirve para poner en evidencia, que a pesar de que las obras surgen dentro de una concepción dada del mundo, en gran medida dichas obras rechazan su validez y la superan. Es en el desplazamiento entre espacios y tiempos lo que nos permite amplificar en qué medida las imágenes ponen en crisis las certezas de lo dado dentro del relato lineal de la Historia y su pretensión teleológica.

Estos tres Sísifos son, a fin de cuentas, desafíos por traer a la imaginación otros modos de ser/estar en el mundo, a través de lo figural y partiendo de la liminalidad, del absurdo y de la desfiguración. Entendiendo que una imagen sólo se convierte en potencia y fuerza transgresora en el momento en que se encuentra con su espectador y en su afección lo convoca a ser partícipe de una nueva construcción de sentido; pero esta construcción no será dada de forma permanente ni cristalizada en un significado definitivo e inmutable. Esa es la cualidad de la repetición: la imagen mítica que reaparece una y otra vez como un estrato de memoria que sale a la superficie, irrumpe y fragmenta la aparente continuidad del tiempo para apelar al intervalo de consciencia, para detenernos a ver algo que hemos pasado por alto, para prestar atención a un presagio que resiste e insiste en algo que está todavía por descifrar.

⁷⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p.160.

FILMOGRAFÍA

Película:

Fitzcarraldo

Dirección:

Werner Herzog

Guion:

Werner Herzog

Compañías de Producción:

Werner Herzog Filmproduktion
Project Filmproduktion
Filmverlag der Autoren
Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)
Wildlife Films Peru

Producción:

Werner Herzog (productor)
Renzo Rossellini (productor asociado)
Walter Saxer (productor ejecutivo)
Willi Segler (productor)
Lucki Stipetic (productor)

Reparto:

Klaus Kinski (Brian Sweeney Fitzgerald
Aka Fitzcarraldo)
Claudia Cardinale (Molly)
José Lewgoy (Don Aquilino)
Miguel Ángel Fuentes (Cholo)
Paul Hittscher (Capitán, aka Orinoco Paul)
Huerequeque Enrique Bohorquez
(Huerequeque)
David Pérez Espinosa (Jefe de los Campa)

Música:

Popol Vuh

Fotografía:

Thomas Mauch

Edición:

Beate Mainka-Jellinghaus

Diseño de producción:

Ulrich Bergfelder
Henning von Gierke

Diseño de vestuario:

Gisela Storch

Sonido:

Juarez Dagoberto Costa
Zezé d'Alice

Mezcla de sonido:

Mono

Color:

Color

Relación de aspecto:

1.85 : 1

Cámara:

Arriflex 36 BL3

Formato de negativo:

35mm

Duración:

158 min.

Fecha de Exhibición:

Marzo 1982 (Alemania
occidental)

BIBLIOGRAFÍA

Arroyo, Esteban. “Hacia el Dialogo della Pittura. Lodovico Dolce y sus Lettere di diversi (1554 - 1555)”, *Anales de Historia del Arte*, núm. 19 (2010):157-180. Acceso 15 de noviembre 2022. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0909110157A>.

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2006.

Bazin, Andre. “Ontología de la imagen fotográfica”. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rail, 2008.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina, 2012.

Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Camus, Albert. *El Mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Checa Cremades, Fernando. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2013.

Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós, 1994.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2000.

Deleuze, Gilles. “Tesis sobre el movimiento”. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1984.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *¿Qué emoción! ¿Qué emoción?*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Elsaesser, Thomas. “The Oberhausen Manifiesto: Subsidy for Exporting Culture”. *New German Cinema: A History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989. Edición en PDF.

Falomir Faus, Miguel, coord. *El retrato del Renacimiento / Museo Nacional del Prado*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2008.

Falomir Faus, Miguel. “Las Furias: De la alegoría política al desafío artístico” Conferencia pronunciada en el Museo Nacional del Prado, 19 de octubre de 2010.

- Ferrer, Marta. “La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría”. *Anales de Historia del Arte* (2011): 69-91. doi: 10.5209/rev_ANHA.2011.37450.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Gombrich, Ernest H. *La Historia del Arte*. Madrid: Debate, 1997.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Tomo 1. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Herzog, Werner. *Herzog por Herzog*. Ed. Por Paul Cronin. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.
- Herzog, Werner. “Grandes príncipes, pequeños gallos y salvados de las aguas”. *Manual de supervivencia: entrevista con Hervé Aubron y Emmanuel Burdeau*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013.
- Homero. *Odisea*. Canto XI, vv. 576-581.
- Koepnick, Lutz. *Fitzcarraldo*. New York: Camden House, 2019.
- Kracauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Morán Turina, Miguel. «Tiziano-Historial6». *El arte y sus creadores*, No.9 (1993):12.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Volúmen IV (1885-1889). Madrid, Tecnos: 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *La ciencia jovial*. Madrid: Gredos, 2010.
- Ovidio. *Las Metamorfosis*. Libro IV, VII Los infiernos. D.F.: Porrúa, 1999.
- Pollock, Griselda. Whither Art History?. *The Art Bulletin*, 96 (2014):9-23. doi: 10.1080/00043079.2014.877301.
- Rodowick, David N. *Reading the figural, or, philosophy after the new media*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Scharf, Inga. *Nation and Identity in the New German Cinema: Homeless at Home*. New York: Routledge advances in film studies. Edición en PDF.
- Stam, Robert. “Multiculturalismo, raza y representación”. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós, 2001), p. 317.
- Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Barcelona: Oceano, 2016. Edición en PDF.

Virgilio. *Eneida*. VI, vv. 595- 600.

Wilde, Johannes. *Venetian Art, from Bellini to Titian*. London: Oxford University Press, 1974): 213. Acceso el 15 de noviembre 2022.
<https://archive.org/details/venetianartfromb0000wild/>.

Winckelmann, Juan Joaquín. “Descripción del Torso de Belvedere”. *De la belleza en el arte clásico*. D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.

IMÁGENES

1. Diffendale, Dan. "*Sisyphus, Ixion and Tantalus*." Imagen digital. World History Encyclopedia. <https://www.worldhistory.org/image/6370/sisyphus-ixion-and-tantalus/>.
2. Tiziano, Vecellio di Gregorio. *Sísifo*, 1548-1549. Óleo sobre lienzo, 237 x 216 cm, Museo del Prado. Imagen digital ©Museo del Prado.
3. Herzog, Werner. *Fitzcarraldo*. Burbank, Ca: Anchor Bay Entertainment, 2008. DVD. 158 min.