

En la estela de lo siniestro*

NILO PALENZUELA**

Universidad de La Laguna, España

En la estela de lo siniestro



* Este texto surge del encuentro “Apariciones y desapariciones” en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Islas Canarias, España) con motivo de la exposición ¡Viva la muerte! (2008). En este encuentro participaron artistas latinoamericanos como Juan Manuel Echavarría (Colombia), Iván Edeza (México), Regina José Galindo (Guatemala), José Alejandro Restrepo (Colombia) y Miguel Ángel Ríos (Argentina); y escritores e intelectuales como Ana Nuño (Venezuela), Lasse Söderberg (Suecia), Miguel Morey (España), Alberto Ruy Sánchez (México) y Ángela García (Colombia).

** e-mail: npalenzu@yahoo.es

On the trail of the uncanny

Abstract

This paper intends to elucidate the meaning of “the uncanny” based on “*Das Unheimliche*” and Freud’s research on Hoffman. The artists under consideration form two particular groups and belong to two different European generations; some started their works before the Second World War, others much later, but all of them have common obsessions (dolls, mutilated eyes, vertigo, fear and eroticism). Hans Bellmer (1902-1975) and Unica Zürn (1916-1970), Annette Messager (1943) and Christian Boltanski (1944) hold a fruitful dialog on the Freudian symbolic tissue.

Keywords: uncanny (*Das Unheimliche*), doll, vertigo, madness, art.

Sur la trace de l’inquiétante étrangeté

Résumé

Das unheimliche et les regards posés par Freud sur Hoffmann pour établir le sens de “l’inquiétante étrangeté” constituent le point de départ de cet article. Deux artistes qui conforment deux couples très particuliers appartenant à deux générations européennes différentes sont appelés. Certains ont commencé ses travaux avant la deuxième guerre mondiale et d’autres beaucoup plus tard mais ils sont tous obsédés par la poupée, les yeux mutilés, le vertige, la crainte et l’érotisme. Ils entament un dialogue fécond sur le tissu symbolique freudien: d’une part Hans Bellmer (1902-1975) et Unica Zürn (1916-1970), d’autre part Annette Messager (1943) et Christian Boltanski (1944).

Mots-clés: l’inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*), poupée, vertige, folie, art.



DESPLAZAMIENTOS

Los desplazamientos del arte son siempre imprevistos cuando se ha querido abandonar el camino conocido o cuando el artista se sacude el peso de una cultura para avanzar sin que orden alguna determine el paso siguiente. Acaso este es el instante de una transgresión donde vienen a coincidir algunos creadores sin saber a ciencia cierta si se trata de un ejercicio de libertad o de un oscuro destino. En este límite, cuando se acerca la noche y se pisa la dudosa luz del día, hay un rumor unido al sentimiento de una pérdida; se cuenta entonces, sin saber bien la razón, con la complicidad secreta de otros seres, de otras palabras, de otros signos, con quienes se comparte un cierto aire de familia.

En este territorio fronterizo entre lo conocido y lo inesperado se ponen en juego las firmezas del propio ser y la fortaleza de una identidad sostenida sobre creencias excesivamente racionales. El vértigo, como en una película de Hitchcock, zarandea entonces a los personajes mientras se abre una espiral que hace vulnerables la estética, las utopías más remotas, los valores que permiten el regreso al hogar sin posibilidad de extravío. También surge aquí, *entre chien et loup*, la amenaza de la completa desaparición: el hueco oscuro que todo lo devora si no hay un instante de videncia, una fugaz iluminación. Este sitio puede tener algunos nombres: la muerte, la locura, el desarreglo de todos los sentidos. También puede aparecer ahora una tabla de salvación: la angustia que persigue lo que debía estar presente y no se encuentra, lo que se necesita y no se sabe si procede de lo desconocido o se trenza en una espiral que viene de la infancia, de los primeros recuerdos, de los temores que se abrieron paso al impulso de inconfesables deseos. La muerte es entonces un muro en el que pueden asomar imágenes que nos balancean y seducen, y que agrietan cualquier sólido asidero. No hay ahora arriba o abajo, sino más bien un avance que puede ser paradójicamente un retroceso y, sobre todo, una errancia que dura lo que una vida.

Pero los desplazamientos del siglo xx —quizás también de este siglo de alta tecnología y de feroz realidad para tantos— tienen un suelo preciso por hábitat, una fría piedra sobre la que se garabatean quimeras y donde talla sus dibujos la voluntad de continuar bajo el empuje inevitable del tiempo. Esta dura realidad tiene miles de

relatos y una cartografía que algunas veces reconocemos y otras tantas inventamos. Hasta hoy, el arte más libre de la historia se ha dado justamente en un siglo marcado por la rotura trágica de los límites en los comportamientos colectivos; aquí la guerra y la destrucción han crecido en términos exponenciales y han mostrado los dibujos más extensos de un marco que conocemos, al tiempo que pasa, como realidad histórica. Con la voluntad de arribar a otro lado, sin embargo, ha avanzado una creación animada por los sueños y las certezas de la infancia.

¿Cómo, entonces, algunos seres vienen a coincidir en este punto? ¿Cómo los desplazamientos terminan por dibujar extraños senderos que van, vienen, a lo largo de un siglo, y así regresan al punto de partida y persisten en su esfuerzo transgresor junto al territorio breve y reconocible que queremos plantear en estas páginas? Desde laderas distantes, ¿cómo pueden establecerse vínculos tan estrechos entre artistas y obras? Las coincidencias y el aire de familia, ¿son solo productos del azar? ¿Tienen que ver tan solo con quienes miran, con quienes observamos?

LO SINIESTRO

Para demarcar un pequeño territorio donde llegan estos desplazados, nada mejor que un sintagma que evoca en español cierto lado malévolo, “lo siniestro”, ese “lado izquierdo” en el que cohabitan lo demoníaco y lo perverso, ese ángel con jiribilla que tan pronto se agita en el interior de un ser como salta de cabeza en cabeza hasta golpear y demoler, con su empecinado proselitismo, las resistentes fortificaciones de la historia. Lo siniestro atrapa a menudo a aquellos que se han querido desprender del pasado pero que, sin ponerlo por completo en olvido, no quieren abandonar cierta idea de la identidad, de aquello que asciende desde un fondo oscuro e impenetrable y que nos hace reconocibles. Un inexplicable temor aparece aquí junto a las obras de arte y algunos inquietantes recuerdos conmueven la senda libertaria de sus creadores.

Pero lo siniestro es más terrible cuando se ha querido convertir el mundo en una pequeña casa y los hombres se han querido convertir en completos artífices de la historia. Entonces el gran dolmen sagrado de la historia anterior se hace trizas y aquel que busca descifrar su lenguaje y sentir que aún sigue vivo lleva sus fetiches y objetos a un lugar donde algo se trama más allá de la propia individualidad. Lo siniestro toma así ciertos dibujos identificables. Y la muerte y los temores señalan entonces que la vida no solo es frágil y está sujeta a peligros, sino que necesita de la amenaza para afirmarse, para perdurar.



El desplazamiento de los artistas elegidos tiene lugar, necesariamente, fuera del recinto láríco, fuera de casa. Coinciden además con las voces que vienen de diversas esquinas del tiempo. En 1919, Sigmund Freud traza un primer cuadro de lo siniestro justo cuando ha acabado la guerra que ha derruido el “antiguo régimen” y justo cuando el ángel de la credulidad ha hechizado a millones de seres para construir la gran morada en el corazón de la historia. Freud busca las raíces de lo siniestro.

En efecto, publica *Das Unheimliche* en 1919. El término designa lo que provoca miedo, temor o angustia. El vocablo alemán ha sido traducido de forma acaso poco satisfactoria al español como ‘lo siniestro’, y al francés, más cercano al sentido original, como ‘*l’inquiétante étrangeté*’. Freud se demora en este texto en mostrar, como un hermeneuta, los diversos sentidos de la palabra. Lo relaciona con *Heimlich*, lo “propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, lo que recuerda el hogar, perteneciente a la casa o la familia”. *Unheimliche* vendría a ser de esta manera una suerte de antónimo, contrario por ello a la sensación tranquilizadora de un recinto doméstico. Pero Freud también habla de otros sentidos de *Heimlich*, de ‘lo secreto’, ‘lo oculto’ y que se vincula con lo ‘clandestino’, lo ‘misterioso’, lo relacionado con la magia o con las partes del cuerpo más íntimas. El texto es amplio y complejo y enseña diversas manifestaciones de lo siniestro. *Das Unheimliche* alude a aquello que trae un aire sobrecogedor y provoca un indescriptible miedo, pues algo ha salido del ámbito escondido en que debiera preservarse. *Das Unheimliche* además trae a la memoria algo que se balancea entre la vida y la muerte como una aparición fantasmal, y aquello que violentamente sale a la superficie: los deseos y los miedos más sellados por la conciencia y más reprimidos al salir de la infancia. Si por un lado evoca cierto desamparo individual, por el otro trae el recuerdo de lo que fue conocido y se reaviva por un momento, como un muerto, como un personaje de Juan Rulfo.



Entre lo íntimo y lo colectivo, lo siniestro se despliega reiteradamente desde la Gran Guerra y desde el despertar utópico de la revolución de 1917. También asciende por las venas de movimientos ideológicos y políticos ajenos a la ebriedad soviética, que también quieren construir una mansión solar, un recinto láríco cuyo resultado no ha sido menos ominoso y trágico. La idea de un mundo nuevo, de un renacimiento después del doloroso parto del “octubre revolucionario” y del desastre de la Gran Guerra, aparece asimismo en otros rincones como una iluminación súbita, como un hechizo que cautiva y que termina por provocar auténtico terror. Quizás, entonces, como veremos aquí, la fascinación tenga que ver con cierta neurosis.

Pero Freud sólo circunscribe *Unheimliche* en el dominio individual y en el fondo común de la psique. Sin embargo, podemos observar a su través el rostro siniestro de la infancia en el espacio colectivo, allí cuando nuestro ángel demoníaco ha provocado

convulsiones auténticamente deplorables, obscenas, en el corazón de Europa, en Alemania o en sus extremos, en la Unión Soviética y, cómo no, en todos aquellos países que tomaron el mismo licor dionisiaco, más amargo o más dulce, y lo extendieron e hicieron agradable al paladar colectivo. Con Freud también se hacen visibles algunos desplazamientos del arte y las obsesiones que vienen de lejos. Lo siniestro tiene un rostro individual, marcado por la vivencia más íntima, pero adquiere proporciones funestas en el ámbito histórico en que se desenvuelven los pintores, los creadores.

COSAS DE HOFFMANN

Dos parejas de artistas de diversa generación acuden a los relatos que Hoffmann ha escrito al comienzo del siglo XIX, cuando el romanticismo todavía abría abismos para un sujeto dispuesto a percibir el universo en su propia piel y hacerles sitio en el interior del pensamiento. Entre los visillos de las palabras o en el interior de los relatos de Hoffmann, nuestros artistas pueden encontrar algunas imágenes obsesivas con las que realizan una pequeña trama, aquella a la que aludimos arriba y que puede presentarse como un territorio breve y muy reconocible, producto de un oscuro destino o de un enigmático azar. Aquí hallan la figura, un relato, y el frágil vehículo que los hacen reconocibles: la mirada. Es Freud con su *Das Unheimliche* quien entreabre las puertas de Hoffmann cuando acude a *Los elixires del diablo* y a *El hombre de arena* para dotar de nitidez a su estudio sobre lo siniestro. La figura es una “muñeca”, una *Puppe*, una *poupée* que se balancea entre lo vivo y lo inerte; y los ojos, el filamento que todo lo enlaza y atrapa en la percepción individual. La trama se urde entre las apariciones y las desapariciones, entre el temor y el deseo, entre lo conocido y lo desconocido. Los artistas que aquí se desplazan dialogan, acaso extrañamente, para hacer visible un relato que viene de lejos, de Freud, de Hoffmann, de tantas creencias ancestrales. Alguien, un muerto o un ser inerte, un doble o un objeto cotidiano aparecen repentinamente bajo un destello demoníaco. El artista se desplaza entonces con suma libertad, aunque acaso sólo acuda a cumplir con un enigmático destino.

Los artistas se llaman Hans Bellmer (1902-1975) y Unica Zürn (1916-1970), Annette Messager (1943) y Christian Boltanski (1944). El primero nace en Alemania, en una ciudad minera de la alta Silesia, cerca de Polonia. Pronto se desplaza a Berlín. Unica Zürn es berlinesa y su vida va a transcurrir entre su ciudad y a menudo, desde el momento en que conoce a Bellmer durante 1953, en Francia. Messager nace en Berck-sur-Mer y desarrolla su trabajo en París, como su pareja, Boltanski. Franceses o alemanes, cierto azar, cierto destino, los reúne en torno a la trama de lo siniestro, a la vindicación también del arte y de la vida en un despliegue libertario.



Todos de una manera u otra han tenido que ver con el surrealismo. Los alemanes formando parte del grupo; los segundos como herederos, pues inician sus actividades creadoras justamente cuando Bellmer y el movimiento surrealista tienen ya amplia preeminencia en París. Messenger recordará en una entrevista que su padre, pintor *amateur*, le dejaba los catálogos de Man Ray, de Pierre Molinier, de Claude Cahun y sobre todo de Hans Bellmer, cuando apenas era una niña. Aquí subrayaba además cómo este último había sido decisivo en su aprendizaje. Boltanski inicia su actividad durante 1968 en el espacio del cine parisino de Le Ranegah, dirigido por el surrealista Henri Ginet; Boltanski había conocido además a André Breton, compañero de estudios de su padre, cuando él apenas tenía catorce años: de aquel singular encuentro recuerda las muñecas hopi que el autor de *L'amour fou* había traído de Estados Unidos. Sin duda, la pareja de artistas franceses, más allá de convergencias, aun cuando Messenger ha reconocido explícitamente su deuda con el surrealismo, ha desarrollado su actividad de forma muy independiente.

En cualquier caso, es preciso señalar que todos, a través de las lecturas freudianas del surrealismo, de *Das Unheimliche* o de otros caminos¹, tienen tras de sí las obsesiones presentes en los cuentos de Hoffmann. Así realizan una precisa obra en la que lo siniestro se conjuga con el humor, el vértigo con la irreverencia, el dramatismo con la teatralidad. Los motivos de Hoffmann, que reaparecen en Freud, van y vienen entonces, aunque no siempre la transmisión sea visible. Bellmer es acaso aquí un punto de encuentro. El artista alemán, además de su condición surrealista y el conocimiento de Freud, asiste en Berlín a la puesta en escena por Max Reinhart de *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach. Allí conoce la versión operística de *El hombre de arena*, *Der Sandmann*, de donde se desprende el dibujo que aquí intentamos mostrar.

AUTÓMATAS Y MUÑECAS

El relato de Hoffmann, *Der Sandmann*, es amplio, y lleno de flecos simbólicos, lo que ha llevado a ser cita frecuente en el dominio del psicoanálisis y, también, de la reflexión estética. En este relato, a veces traducido como “El hombre de arena” o “El arenero”, surge el motivo que se desplaza por el interior de las obras de nuestros artistas y que en cierta manera entre todos tejen. Aparece aquí la muñeca. Hoffmann habla de una autómatas construida por un profesor y observada por Nataniel desde un piso vecino. Quieta y sola, tras la ventana tiene la apariencia de una joven; está animada aunque tenga movimientos algo irregulares y asimétricos, según se descubrirá en el curso del relato, es capaz de pronunciar algunas palabras. Nataniel acaba por enamorarse de Olympia, así se llama la autómatas, y aun es capaz de perder la cabeza por ella. En

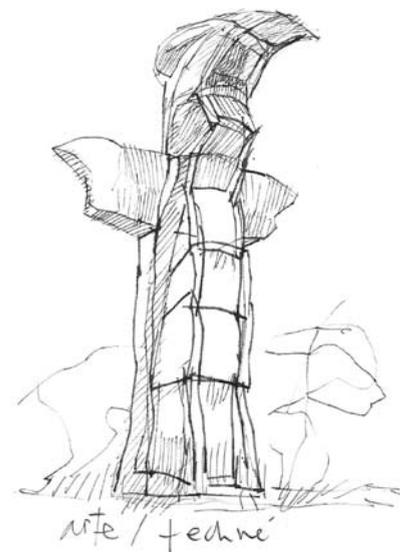
1. Pienso en *Vértigo* o en *La ventana indiscreta*, de Hitchcock.

efecto, cuando está a punto de casarse y descubre inesperadamente la verdad, Nataniel enloquece: la sombra de Olympia va a reaparecer cuando más tarde vuelve a acariciar la idea del amor con otra mujer.

Evidentemente, la autómeta, la muñeca que adquiere el perfil de un ser vivo, no es una figura nueva en la cultura europea. Tampoco lo es en los dominios poéticos de la vanguardia de donde parten nuestros artistas. Hans Bellmer, que se relaciona en Alemania con los dadaístas, conoce bien algunos antecedentes de su propia obra, conoce las marionetas de Sophie Taeuber, las muñecas de Ana Hoch y Emmy Hennings, el maniquí construido por Grosz y John Heartfiel... Pero él, en la línea abierta por el pensamiento freudiano y por las pesquisas individuales del surrealismo, desoculta un mundo en que la muñeca llega a los límites de lo siniestro, sale de lo inerte, se presenta y vive en el corazón de quien observa. En Berlín y en 1934, Hans Bellmer construye su primera muñeca del tamaño de un maniquí, con extremidades que pueden articularse y adoptar diversas posiciones. Realiza además fotografías del proceso de creación y las publica como *Die Puppe*, donde también se revelan los ojos, el cabello, las flores, el desconcertante mutismo. Inmediatamente pasa a formar parte del grupo surrealista. Publica dieciocho fotografías en la revista francesa *Minotaure* bajo el título de "Variations sur le montage d'une mineure articulée". Enseguida las imágenes de la *poupée* serán reconocidas por su "belleza convulsiva", y su poder de provocación llegará a todos los rincones de Europa, incluso estará presente en la revista canaria *Gaceta de Arte*. El arte de Bellmer resulta imposible para el nuevo orden cultural alemán y el artista se traslada a París, donde desarrollará prácticamente toda su obra.

La autómeta de Hoffmann mantiene en Bellmer el lado siniestro que evocaba el discurso freudiano. La muñeca extrae y saca de sí al sujeto de la calma de su recinto doméstico, se presenta con su extrañeza, irrumpe desde la región de lo inerte. Surge por un instante reavivada siniestramente por el artista. Obsceno y provocador, sin frontera clara entre erotismo y pornografía, construirá otras variantes de la *poupée* y aun las dejara aparecer en numerosos dibujos e ilustraciones para libros. En 1947, con *La femme ficelé*, dibuja una muñeca cubierta por alambres que indican los lugares de articulación de las extremidades, el torso, los senos. Cuando conoce a Unica Zürn en 1953, tras un regreso a Berlín para dar a conocer su obra, la escritora y artista alemana se va a convertir en su provocadora *poupée*. Inmediatamente la vincula al mundo de sus deseos, la fotografiará desnuda y cubierta de ataduras, como su *femme ficelé*, y juntos provocarán sonados escándalos en los dominios del arte burgués y entre los bienpensantes.

Pero Unica Zürn era ya una artista conocida entre los amigos vanguardistas alemanes de Bellmer. Su desprecio del medio oficial durante la Segunda Guerra



Mundial había sido radical y su obra avanzaba entre crisis nerviosas que se harán cada vez más insostenibles desde finales de los años sesenta. Más allá de sus provocaciones junto a Bellmer, también se desliza por el mundo de sueños que no quieren alejarse de la infancia. Zürn se adentra en el universo de *Der Sandmann*, solo que en sentido contrario. En *El trapecio del destino y otros cuentos* se halla una historia que relata, entre la pesadilla y la sombra hoffmanianas, cómo un personaje que trabaja en una sastrería, la señorita Milli, se ve un día transformada en maniquí después de que un oficial intentase forzarla: “¡Pues serás —le había amenazado absurdamente el oficial— como uno de estos!... ¡Sin brazos, sin piernas y sin... cara!”. Y en efecto, de manera inversa al autómeta que deslumbra a Nataniel, que asombra a Bellmer y que motiva a la reflexión freudiana, Zürn nos habla de una joven que de pronto traspasa las fronteras de lo humano para revivirse en medio de un mundo de objetos y figuras absurdas, para hablar a escondidas como aquellos. “¿Así que todos aquellos maniqués, inmóviles y oscuros, que la señorita Milli conocía desde hacía años, tenían vida? ¿Estaban vivos, y ella no lo había notado hasta ahora, cuando compartía su suerte?” Zürn, a diferencia de Bellmer, dota a sus figuras de un aliento vital que trata de exorcizar lo que en sí es uno de los rasgos de su personaje: el siniestro balanceo entre lo vivo y lo muerto, entre aquello que debe permanecer oculto y que por un instante aparece. Y lo hace acaso adentrándose en más siniestros laberintos: la recreación de la locura, cierta esquizofrenia (que padecería), la afirmación de la poesía como himen que reconcilia a todos los contrarios:

—¿Entonces soy una de vosotros?

—Es un gran honor —dijo el maniquí masculino y, con movimientos rígidos, trató de hacer una reverencia.

—Siempre será la más hermosa. Aún tiene su pelo, su pelo suave de mujer.²

LA VIDA IMPOSIBLE DE BOLTANSKI

2. Unica Zürn, “El encantamiento”, *El trapecio del destino y otros cuentos*, trad. Ana María de la Fuente (Madrid: Siruela, 2004).
3. Véanse las entrevistas realizadas por Catherine Grenier en *La vie possible de Christian Boltanski* (Paris: Seuil, 2007), 30 y ss.

Es evidente que Boltanski conocía la obra de Bellmer y las manifestaciones del surrealismo. La fotografía bellmeriana que servía de soporte para mostrar a las *poupées* que se sucedían en *Die Puppe*, en “Variations sur le montage d’une mineure articulée”, tienen continuidad en su producción. Cuando entra en contacto con La Ralegh para proyectar aquí su primer film, un corto que lleva por título *La vie impossible de Christian Boltanski*, Henri Giné³ le propone que junto a la proyección incluya cuadros y otros objetos. De acuerdo con el motivo de la película, que tiene como protagonista a una muñeca, Boltanski extiende el radio de acción de esta presencia: toma muñecas a las

que viste con ropas de su madre y de su hermana, con máscaras, y las sienta sobre sillas y cajas. Boltanski da ahora una vuelta de tuerca sobre el motivo temático. Lleva a las muñecas a un territorio donde el hueco del tiempo y sus misterios reaparecen bajo el signo de la muerte, como la reconstitución de un crimen⁴. Es verdad que a partir de ese momento la trayectoria del creador francés va a tomar derroteros distintos, pero la huella de lo siniestro crecerá desde entonces. La infancia y la muerte, la presencia de figuras, de niñas o adolescentes, o de seres recién muertos aparecerán como soporte perturbador de sus instalaciones. Así trabaja con fotografías de personas que acaban de morir, con imágenes extraídas de revistas como *El Caso* en España, o el *Nouvelliste du Rhône* en Suiza, con fotos recortadas y manipuladas y que amplía e inserta en series compositivas bastante siniestras. En los *Suisses morts*, por ejemplo, elige fotos de suizos desaparecidos que coloca en un amplio panel.

Instalaciones de esta naturaleza han podido verse en diversos lugares del mundo, en Nueva York, en Berlín, en Puebla, en Barcelona, en Tokio, en Caracas... Boltanski persiste en presentar imágenes de niñas o mujeres que hablan de una *vie impossible*, como en su muestra de 1968. Esto lo podemos encontrar en *Le Club Mickey* (1971), en *Les enfants de Dijon* (1986), en *Archives* (1988), *Reliquaire* (1989), *Monument Odessa* (1990), en *Reserve* (1995), en *Les Veroniques* (1995) y en tantas intervenciones más. Con el tiempo, además, el artista incorpora velas o utiliza bombillas para potenciar los rescoldos misteriosos de la memoria.

También hay otro dato que debe recordarse, aunque tenga precedentes en los dadaístas o en los creadores del arte *povera*. Christian Boltanski utiliza vestimentas usadas que evocan, sin duda, a los desaparecidos de cualquier tiempo; y lo hace bajo una filosofía que no está lejos de la machacona divisa senequista del *quotidien morimur*, morimos a cada instante. En su intervención en la iglesia gallega de San Domingos de Bonaval, en 1996, junto a las luminarias de los muros, dispone sobre las losas, frente al altar, vestimentas extendidas como en actitud orante. Asimismo, en el antiguo convento del siglo XVII en Puebla, hoy Museo Santa Rosa, cuelga, en el 2003, ropas de monjas que hablan de los desaparecidos, de lo fantasmal, de lo que procede de otros rincones del tiempo. Boltanski entabla así un diálogo con el arte funerario y con el arte efímero de los catafalcos del siglo XVII.

En los ojos de una muñeca bellmeriana, como en los de la Olympia de Hoffmann, podía destellar el rostro de un soñador solitario; en las "serializaciones" y en la multiplicidad de imágenes de Boltanski han quedado atrás los deseos, y la *vida imposible* de 1968 ha tomado otro rumbo. Boltanski convoca, como un médium, a un espectáculo siniestro y teatral que adquiere proporciones universales.

4. Cfr. Aragon, "Reconstituer le crime", *Les Lettres Françaises* (1971): 6-12, en Boltanski, ed. Galleria d'Arte Moderna de Bologna (Milano: Edizioni Charta, 1997), 156-160.

ANNETTE MESSEGER

Alguna vez se ha citado el relato de Hoffmann y *Das Umheimliche* para referirse al universo de la artista francesa⁵. Sin duda, desde los años setenta Messenger trabaja con motivos que proceden de la infancia: muñecas, peluches. Como Sophie Taeuber mucho tiempo atrás, Messenger realiza obras con tejidos. Cose, hace estambre, teje. Messenger utiliza en sus trabajos figuras grotescas que aparecen como juguetes o como muñecas que pueden ser manipulados o que han sido utilizados. No se trata específicamente de muñecas, sino más bien de peluches, a veces rotos y reconstruidos, que hablan de los juegos de la infancia y de ciertas enigmáticas percepciones. Sobre ellos dispone, como en *Le repos des pensionnaires*, breves abrigos tejidos por ella misma. Lo siniestro puede traer la imagen de la muerte, de lo que acaba de salir de lo oculto, pero sobre todo llega a los espacios e instalaciones de Messenger sin el latido, la música, violenta y fúnebre, de su compañero. Algunos peluches cuelgan de hilos en una instalación o nos miran desde el suelo de forma enigmática. Podemos movernos por sus alrededores o penetrar en la sala, como si se tratara de un rincón de “penetrables” como los diseñados por Soto con otra intención estética. No hay aquí la descarnada presencia de una idea, sino más bien un aliento poético que habla de la vida y de su celebración, de lo siniestro que de súbito aparece y nos inmoviliza, y que no puede ir más allá de los miedos y los temores que nos asaltan como individuos, pero que el tiempo y el paseo entre sus elecciones y sus ejercicios artesanales ponen en olvido. El humor y el aliento poético, esa cercanía a lo más cotidiano que tiene en sí una pieza tejida o manipulada, nos hablan de que el arte puede ser también algo cercano, sin los excesos de la estética, de las especulaciones, del gran espectáculo.

En cualquier caso, siguiendo ciertos aprendizajes de la infancia, acaso en Bellmer, en Molinier y en los autorretratos de Cahun, Messenger desnuda hasta los extremos la propia intimidad de su arte. Desnuda y despoja. Aquello que es inerte y que puede convertirse en hiriente o vivo se mantiene en el filo de la mirada. Aquello que invita a la expectación lleva a sobrecogernos en medio de nuestros conocimientos y obsesiones. Pero no se va muy lejos de los enigmas de la naturaleza. Lo inerte destella así en lo vivo. Y a la inversa. En este sentido cabe destacar lo que podría llamarse el bestiario imaginario de Annette Messenger y que dialoga directamente con el espectáculo íntimo, a veces sobrecogedor, que se percibe en un museo de historia natural, o en esas colecciones que se extendieron durante el siglo XIX y comienzos del XX por liceos e institutos y que permitían ver al habitante de cualquier ciudad con vocación “ilustrada” animales de distintos continentes solo conocidos por reproducciones de investigadores y dibujantes, bichos desconocidos, serpientes, halcones y pájaros, osos, musarañas, lagartos, guepardos, animales detenidos en el tiempo: en efecto, el oficio

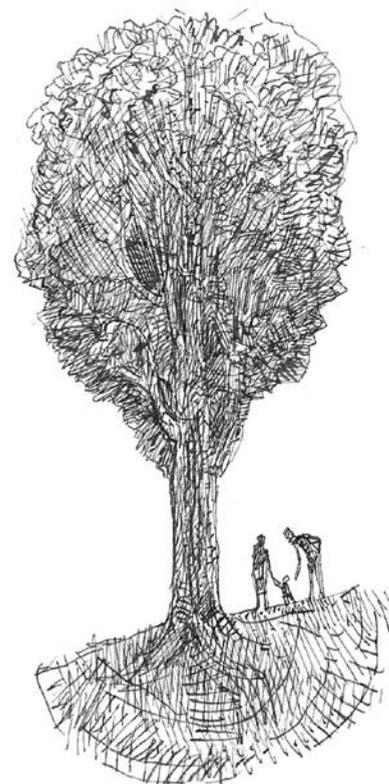
5. Cfr. Estrella de Diego, “Procesiones íntimas”, en *Annette Messenger. La procesión va por dentro* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999), 13-35.

del taxidermista ha seducido también a Annette Messager. Aves disecadas, conejos, ratas o zorros pueden encontrarse en algunas de sus instalaciones. Con ellas trata del mundo cotidiano, de lo absurdo, de asociaciones tejidas por la analogía, la poesía, el humor, como en *Anonymes* (1993), *Maman, histoire de son renard* (1998).

De las muñecas de Hoffmann, de las obsesivas imágenes que aterran a Nataniel, de las fotos de Bellmer, Messager solo guarda un recuerdo. Su arte se desplaza hacia un reino en que peluches deshechos y reconstruidos, máscaras caladas y tejidas, animales sorprendidos y detenidos entre lo vivo y lo muerto se sitúan en medio de una sala de arte o de un museo, mientras promueven una magia cotidiana. Uno de sus libros, en que anotaba impresiones sobre imágenes que surgían del azar (según el modelo de las tablas de Roschard) lleva por título *Petite pratique magique quotidienne*. Messager podía entonces escribir: “Hoy la mancha forma un rostro con una gran boca abierta llena de dientes, rostro más bien femenino —una mujer me protege y va quizás a venir a verme o me telefoneará...” El arte se enlaza, en efecto, con la magia cotidiana. Lo siniestro es extraído para emprender el gran juego de la poesía y de la vida. Hay excepciones: a veces aparece con una turbadora teatralidad, como en *Le repos des pensionnaires* (1971-72), donde pájaros muertos están cubiertos de pequeños abrigos realizados con estambre por Messager, como pensionistas cubiertos con bufandas, tan cercanos ya al fin. Pero esto está en el origen de su trayectoria. En su amplia obra podemos encontrar instalaciones con brazos o pies hechos de tela al modo de muñecas artesanales; peluches que provocan *l'inquiétante étrangeté* de una Olympia, palomas con vendajes o capirotes, con máscaras, que miramos con fijeza, que nos observan.

EL OJO QUE TRAMA

En efecto, Messager hace del ojo el principio que genera y trama el universo. Resguardada en su trabajo, cuenta con el único medio que hace de mediador entre los universos, que imprime y sella en el interior, y que ve, interpreta y modifica lo exterior. Los ojos a veces se vendan, se tapan, se ocultan; otras, se abren paso a través de una máscara; frecuentemente se mantienen abiertos desmesuradamente, quietos, inmóviles, sin parpadeo que dé cuenta del paso del tiempo, de un indicio de vida. Su mundo está expuesto para el *voyeur*, para el Nataniel que observa con sus prismáticos desde su piso la quietud misteriosa de Olympia, para el que atraviesa sus “penetrables”, sus instalaciones. El ojo como un sol ilumina toda dualidad y la sobrecoge y aúna: el objeto del deseo, el mirón o el amante. El ojo, como las manos de Messager, teje una trama que deja semidesnuda la intimidad. Las fotos de los niños colgados en su instalación del Musée National des arts d’Afrique et d’Océanie (París, 1998) nos miran



y exponen también que el espíritu de las plantas, como entre los yorubas, se halla muy vivo en el bosque; los guantes hacen muecas, los observamos mientras también ellos nos echan una infinita ojeada. El ojo como en Hitchcock, como en Hoffmann, como en los surrealistas, provoca vértigo. No puede ir más allá de lo visible, ni puede venir, pero todo lo presiente, lo dibuja, lo entreteje.

En efecto, nuestros artistas se desplazan y construyen sus peculiares universos, pero el aire de familia que entre sus signos encontramos tienen que ver con la siniestra aparición de una mirada que cuenta con el tiempo y que desea suspenderlo, que anhela ir más allá o que, al contrario, se conforma con darle una morada que calme su sed inagotable. Freud nos pone en la pista de la transgresión y de pesadillas casi ancestrales, con Edipo ciego, con cierta castración, con los terrores que supone el deseo de vulnerar lo cotidiano, la matriz o la madre. También recuerda que Olympia al ser objeto de una disputa y ser desgarrada ante Nataniel pierde los ojos, que caen por el suelo. Olympia traía así ante Nataniel los miedos de la infancia, cuando su madre lo amenazaba con “el hombre de arena”, que echaría tierra a sus ojos si no dormía, cuando un amigo de su padre antes de una terrible explosión le decía que también le quemaría los ojos. También despierta el recuerdo de la autómatas con sus cuencos vacíos, el terrible vértigo ante las posibilidades de un nuevo amor, el vértigo desde lo alto, la espiral de lo siniestro.

Hans Bellmer, a través de la mirada y de lo perverso, desgarró las formas de concebir la creación vanguardista. El humor y la parodia se aliaron entonces con la provocación. Bellmer sabía que su trabajo profanaba los tabúes colectivos y que el ojo era el mediador para urdir la revuelta. Contempló así a sus muñecas durante decenios, como muestran su *L'œil blue* (1964), sus visiones de la muerte, sus dibujos para Sade o para la *Histoire de l'œil*, de Georges Bataille. Unica Zürn realiza un singular bestiario con reptiles que se metamorfosean en aves extrañas, con seres cubiertos por ojos. Su libro estremecedor y autobiográfico, *El hombre jazmín*, da cuenta de su esquizofrenia y de las terribles miradas que la asedian, revela la alianza de la poesía y la locura. Aquí recuerda su vida, sus deseos, algunos amigos, las pesadillas, las apariciones de seres y animales que la observan. También aquí aparecen los ojos y el desgarrar. Así, cuando lee la noticia de *Le Monde* de que alguien se ha ahorcado, construye una enigmática frase, un anagrama: “os hubierais arrancado los ojos”. Las palabras, aunque pudieran evocar a Hoffmann, constituyen, como se indica, una cita de la “Epístola a los gálatas”, 4.15: “¿Dónde están ahora vuestras felicitaciones? Pues yo mismo puedo atestiguaros que, de haber sido posible, os hubierais arrancado los ojos para dármelos”.

Mirar o dejar de ver, toda la obra de Boltanski también revela similar obsesión. Solo que los niños y las jóvenes, los hombres y las mujeres que aparecen en sus paneles

fotográficos e instalaciones, hablan, por así decir, un lenguaje de la muerte. Messenger, sin embargo, como Bellmer, como Zürn, sabe que lo siniestro puede ser más íntimo y familiar, de manera que es capaz de evocar la mirada atónita ante un pesadilla, de realizar un álbum fotográfico con título evidente: *Les enfants aux yeux rayés* (*Los niños de ojos rayados*, 1971-1972), y de salirse por la tangente con humor. Los niños con los ojos rayados o llenos de arena no están lejos de quien tiene los sueños más eróticos.

DESCANSILLO: VENTANA Y ANDRÓGINO, AMOR Y HUMOR

Hoffmann describe a Nataniel en lo alto de una torre con Clara, su última enamorada; de súbito, un destello en los ojos de ella sacude al personaje y despierta sus terrores, sus miedos infantiles; Nataniel ensaya el castigo: lanzar a la muchacha al vacío. Conclusión: hay cosas ocultas y casi familiares que no debieran descubrirse, pues animan los impulsos más siniestros. En *El hombre jazmín*, Unica Zürn describe cómo una compañera de manicomio intenta precipitarse por una ventana. Cuando los médicos la tranquilizan, canta una canción que pone fuera de sí a Unica.

Es una canción —escribe— que habla de una huérfana que araña la tierra para abrir la tumba de su madre y acurrucarse a su lado... Es una canción que ella oyó hace mucho tiempo y no ha olvidado. Ella y su único amigo de París la convirtieron en su canción y solían cantarla juntos. Todo el dolor y la tristeza de la separación de su amigo de París se le viene encima.

Algún tiempo más tarde, hechizada ante su propia esquizofrenia, Zürn sale del internado, visita a Bellmer, halla la ventana abierta, sufre el vértigo y se precipita al vacío: nada pudo hacerse por su vida.

La muerte, la mutilación, el suicidio y la tragedia son los extremos a los que conduce aquello que no debiera verse: lo demoníaco, lo que anonada, lo súbito revelado. Pero entre tanto Bellmer, Zürn, Messenger se distraen con provocaciones, con filigranas eróticas, con humor. Bellmer imagina que puede sortear la soledad con la reconstrucción del andrógino, con el vínculo primigenio anterior a la pareja. Insiste en esta imagen desde que conoce a Unica: sus retratos anudan lo femenino y lo masculino, el pene y la vulva se reencuentran sin recato. Claro que Bellmer tiene sentido del humor y voluntad de provocar. La expresión de la cópula como exponente del andrógino se dará a menudo en su obra: no solo se aúnan los dos sexos, sino también la vida y la muerte. Por su lado, Zürn dejará en *El hombre jazmín* un sueño similar: “juego de la compenetración, porque mientras ella duerme, él —extendido— entra en el cuerpo y ambos descansan el uno en el otro, como en un sarcófago”. También Annette



Messenger transita por estos temas: sexos masculinos y femeninos se entrecruzan en sus instalaciones y en obras muy concretas, como en *Mes vœux avec pénétration* (*Mis deseos con penetración*, 1994): aquí, diversas imágenes fragmentarias de un hombre y una mujer desnudos se reconstruyen como en un *puzzle* imposible, como en una *vie impossible*. Pero Messenger, como los artistas alemanes, sabe que el erotismo y las pulsiones de los deseos tienen que ver con la naturaleza del individuo. La sexualidad en el arte de Bellmer es dura y constante, como un pene marcado por el priapismo; Messenger dibuja sobre un pene flácido una pequeña serpiente y una mujer desnuda. Como aquellos también se ríe, pero acaso carcajea más: en el álbum *La femme et le barbu* (1975) el cuerpo femenino y desnudo, el sexo, el estómago, los pechos sirven como superficies de un rostro: en el pubis está la barba del barbudo. Sin duda, el humor y el erotismo se alejan a veces de la imagen de la *poupée*, de los ojos desgarrados, de la obsesiva mirada, de *Das Unheimliche*, de *l'inquiétante étrangeté*.

LA SINIESTRA HISTORIA

Se puede decir que estas expresiones tienen su incidencia en la historia del arte y conmueven el marco cultural que les ha dado cobijo. Pero lo siniestro en los desplazamientos de estos artistas tiene que ver con la interioridad del ser, con los temores y los tabúes, con los miedos que nos sacuden alguna vez. Acaso por ello todavía turban y provocan. El humor, el amor y el erotismo, la expresión de los deseos más ocultos requiebran el pudor y la mojigatería.

Acaso las puestas en escena de estas dos parejas de desplazados por el interior del arte del siglo xx también desocultan los peligros y el vértigo que una sociedad puede sentir cuando lo que estaba en la infancia y se recluía en la intimidad decide salir y expresarse “libremente” en los dominios de lo colectivo, bajo esa otra transgresión a la que aludimos más arriba.

“Lo siniestro” que mostraba Sigmund Freud en el año paradigmático de 1919, en la puerta de la Revolución Soviética, en los preámbulos de una crisis que traería la fuerza y la ebriedad totalitaria del fascismo, del nazismo, del comunismo en sus diversas variantes, etc., adquiere sus significaciones en los dominios de la lengua y, asimismo, en la psique, en la interioridad del hombre. El texto de Freud, el relato de Hoffmann, las obras de nuestros desplazados hablan también del humanismo y de sus peligros. Lo siniestro aquí se acota y se limita como un recuerdo, como una provocación que subraya la fragilidad de cada uno de nosotros. Pero si se expresa en los dominios de la sociedad y de los Estados contemporáneos, entonces la fragilidad se olvida y los más infantiles sueños traen la inevitable tragedia, una caída sin fin desde lo alto de la

torre: el asesinato (de Clara, de la *poupée*, del otro) y el suicidio (de Zürn, de toda una cultura). El “arenero” puede echar tierra a los ojos de los ciudadanos si las fantasías de la infancia se han vuelto colectivas y quieren materializarse. Nuestros artistas son los testigos y, al menos en la primera generación, las víctimas del desbordamiento de lo que se descubre de súbito, ese ebrio deseo de poseer a la *poupée*, de traer y desposarse con una sociedad nueva, utópica, con un paraíso, de acceder a ese espacio láríco mantenido desde siempre en la lejanía por los sueños primeros del humanismo.

Bellmer conoce este otro rostro metálico de lo siniestro y esa voz cavernosa que llega cuando se ha tomado el licor dionisiaco y el ángel de la jiribilla se ha vuelto colectivo y obsceno, y se contonea por los rincones de una ciudad, de un estado, de un continente. Muy pronto su obra tiene dificultades en Berlín, será considerado *arte degenerado* y compartirá espacios con el arte de los dementes. La locura y el fanatismo comienzan a asomar la cabeza. Bellmer lo siente de cerca: su padre abrazará entusiasta las consignas hitlerianas. Bellmer huye entonces a París.

Única, también alemana, trata de resguardar su mundo de los arrobos públicos. Su madre se casa en segundas nupcias con un alto cargo de la SS; su marido le impide todo contacto con sus hijos desde que decide romper con él en medio de la Segunda Guerra Mundial. Más tarde, cuando escribe *El hombre jazmín*, deja ver también algunos destellos de lo siniestro: la muerte de su hermano en el campo de batalla, la caída de las bombas sobre Berlín, la destrucción de su ciudad y la construcción del muro que dividiría a los alemanes. En sus páginas surgen además los nuevos fetiches del totalitarismo, las fotografías de Mao y de Fidel Castro, los íconos de una generación que emprendía su revuelta en mayo del 68 y que deslumbraban entonces como a Nataniel los ojos de Olympia, los ojos de Clara.

Boltanski pertenece a esta nueva generación, aunque proclama su apoliticismo. Su mirada, más que a los nuevos mitos, se va a entornar hacia el recuerdo, hacia la ciudad sobre la que había revoloteado el ángel devastador.

En 1990 se quiere hacer una gran muestra para celebrar la caída del muro de Berlín. Boltanski es uno de los invitados, de manera que cuando tiene lugar *Die Endlichkeit der Freiheit*, el francés ha elegido el lugar de su intervención. Se trata de una brecha, un solar vacío, en una hilera de casas que halla en Grosse Hamburger Straße. Se trata de un edificio bombardeado el tres de febrero de 1945 y nunca reconstruido. El artista investiga y encuentra el nombre de los inquilinos de cada piso. Esta es su intervención: en las paredes laterales, en los lugares donde habitaron aquellos, coloca placas con sus nombres. Boltanski construye así una de las apariciones de lo siniestro, un pasado que vuelve con inquietante extrañeza. ¿Por qué lo hace?, ¿es una cuestión coyuntural? Sabemos que no.

El autor francés dialoga “con los ausentes” por una razón que atañe a su propia biografía. Su padre había sido judío, pero un judío converso, un cristiano que no quiso saber nada de los de su condición. Y toma el sentido contrario al de su progenitor. Y de esta manera lo que eran obsesiones en torno a las *poupées* y al cotidiano morir de millones de seres se suma a la tragedia contemporánea: el exterminio de los judíos. El resplandor de lo siniestro en el rostro de los niños, en las fotos de desaparecidos, en *Monument Odessa*, *Les enfants cherchent ses parents*, *L'image honteuse*, *Les rideaux blancs*, *Les concessions*, en tantas obras realizadas desde los años ochenta, despliega cíclicamente, hasta el hastío, este ritual de la memoria, este sentido de la culpa.

En efecto, el sueño infantil de vivir en un orden paradisiaco, tejido a la medida por los deseos de una colectividad, asoma a la superficie con sus consecuencias. Boltanski recuerda insistentemente el Holocausto con ciertas dosis de neurosis. No mira a experiencias similares, al Gulag, a la revolución cultural china, aunque sus imágenes bien pueden hacerlo. Tampoco observa que el Holocausto fue también producto de una cultura europea repleta de entusiastas, de silencios, de colaboracionismos, de España a Noruega, de Francia a la URSS. Sus instalaciones nos conmueven porque revelan cómo lo siniestro salió del fondo de la psique y se extendió por la colectividad con sus bailes, con sus seducciones automáticas y sus sospechosos movimientos, porque dejan ver cómo Olympia puede volverse colosal y devorar a sus propios hijos, porque enseñan que lo siniestro se ha extendido ya con fuerza devastadora cuando se caen las vendas de los ojos. Pero, ¿tiene alguna trascendencia esta teatralidad, la liturgia de esta recordación, tal sentido de culpa, tanta melancolía?

Bellmer y Unica Zürn, como tantos alemanes, sufrieron por partida doble los arrebatos de lo inerte cuando se decidió que se debería imitar a los autómatas. Sus obras, como las de Messenger, hablan, entre tantas otras cosas, de lo que aparece y debiera permanecer oculto, y hablan de deseos, de amor y erotismo, de la vida. Lo siniestro, si pierde el latido individual donde se muestra la fragilidad del individuo, avanza hacia la retórica y el beneplácito colectivo, hacia el ritual del mausoleo. Pero acaso indagar en la trama de *Das Unheimliche* y tirar del hilo de unos motivos que se tejen entre varios artistas de distinta generación, ¿no es algo más que sorprender la súbita aparición de un destello que se balancea entre lo conocido y lo desconocido?, ¿no es una manera de olvidar cada una de las “transgresiones” para esculpir un monumento ajeno al fluir vertiginoso del arte?



BIBLIOGRAFÍA

- ARAGON. "Reconstituer le crime", *Les Lettres Françaises* (1971): 6-12. En *Boltanski*, 156-160. Galleria d'Arte Moderna de Bologna. Milano: Edizioni Charta, 1997.
- BOLTANSKI, CHRISTIAN & CATHERINE GRENIER. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris: Seuil, 2007.
- DE DIEGO, ESTRELLA. "Procesiones íntimas". En *Annette Messenger. La procesión va por dentro*, 13-53. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.

