El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte

Sylvia Lenaers Cases
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Los espejos pueden reflejar, mostrar, deformar, ocultar la imagen de aquello que queremos o tememos ver; se convierten en cómplices y enemigos, nos devuelven una imagen que nos dota de corporeidad y de entidad física, pero que con el paso de los años parece convertirse en un cruel delator de la decrepitud. El espejo refleja nuestra apariencia, pero es una especie de alteridad, no sólo nos permite acceder a una visión de nuestro ser, nos interroga ante nuestra otredad, nos devuelve una noción de lo que somos, lo que queremos ver y lo que no queremos conocer y es el que nos desvela u oculta el deseo que nos gustaría provocar.

Los espejos mantienen el halo de misterio de un ser multicéfalo que nos pudiera descubrir u ocultar a su antojo sus distintas caras. Siempre parece que encubren algo y nos preguntamos qué hay escondido en los bordes del espejo, y sintiéndonos como el doctor Jekyll, en nuestra inocencia, nos asomamos con miedo iniciando una búsqueda desesperada de nuestro Hyde, esperando encontrar, o no, aquello que no podíamos ni imaginar que pudiera ocultarse allí. No sabemos si al otro lado se da una realidad alternativa o un universo paralelo del que nosotros no somos nada más que un reflejo.

El espejo puede utilizarse como herramienta de autoconocimiento; de esta manera, Sócrates conminaba a sus discípulos a observarse atentamente ante el espejo todas las mañanas para conocerse a sí mismos[1]. En contrapartida, para Platón el espejo es el gran engañador, lo que el espejo produce son simples fenómenos, no seres conforme a la verdad.

1. VOLPI, Franco, *El filósofo ante el espejo*.

Fernand Khnopff
Con Grégoire Le Roy. Mi corazón llora por el Pasado
(1889)

El espejo se transmuta en testigo de vida y en contenedor de muerte y delata a aquel que habite entre los dos mundos: el espejo no devuelve la imagen de los no muertos y se convierte en delator con su pertinaz empeño de no reflejar aquello que no puede ser reflejado.

El espejo es la puerta del infierno a través del cual los demonios se mueven por el mundo y el inframundo. El espejo recoge el paso del tiempo, la pérdida de aquello que ya pasó y que no podemos recuperar, del destronamiento producido por un presente y una realidad que se ha convertido en pasado. El espejo es el protagonista principal o secundario de relatos, leyendas urbanas y obras de arte. Nos cuenta alteridades, miedos o deformaciones mezcladas con desencanto, multiplicidades y desafíos.

Ovidio en las *Metamorfosis* presenta a Narciso como un hermoso joven, cuyo corazón está lleno de soberbia y vanidad y que enamora a mujeres y hombres, mientras que él es incapaz de enamorarse de nadie. Tras una cacería Narciso se acerca a una fuente de agua cristalina, al ir a beber observa un hermoso rostro del que queda enamorado al instante; se trata de su propio reflejo. Es tal el amor que siente por la imagen reflejada en el agua que es incapaz de alejarse de ella. Con el paso del tiempo Narciso morirá de inanición, pero no habrá abandonado a su propia imagen, a su amor.

La contrapartida femenina de Narciso sería Afrodita que es representada a menudo mirándose, desnuda, en una fuente o baño. A Afrodita se la conoce como la diosa del sexo y del amor sexual, y según estudiosos de Afrodita como Berthold Hinz, posee un carácter bisexual como Narciso y se perpetúa como la imagen de la lujuria para la cultura occidental, y asimismo junto con esta imagen también poseerá el carácter de símbolo diabólico[2].

Desde la antigüedad mirarse en el espejo significaba soberbia, lujuria y engaño; en la Edad Media estas ideas se encuentran extendidas socialmente[3] hasta tal punto que se popularizó el dicho "el espejo es el verdadero culo del diablo", que estaba asociado a la multitud de representaciones surgidas en el arte, en las que el diablo sujeta un espejo para que el pecador contemple su propia tortura en el infierno[4]. Siguendo esta estela, El Bosco, en su tríptico *El jardín de las delicias* (hacia 1480-1490), en la parte dedicada al infierno muestra a una mujer desnuda, sentada con un sapo entre los pechos y que ve su imagen reflejada en un espejo que ocupa las nalgas de un demonio. En esta representación, el sapo, según la

2. ZAFRA, Rafael, *Emblematura Áurea*, Editorial Akal, Madrid, 2000. p. 297.
3. *Op Cit.*
4. NAVARRO VARELA, Javieravier, *La magia del espejo*, Editorial Zenith-Planeta, Barcelona, 2008. p. 258.

El Bosco, El jardín de las Delicias (detalle)

iconografía de la época, simboliza la lujuria, y el lugar en el que se coloca el espejo es el lugar en el que las brujas besaban al diabólico macho cabrío durante los aquelarres. Igualmente, en la pintura *Los siete pecados capitales* (1485) el Bosco representa el pecado de la soberbia mediante la imagen de una mujer mirándose en el espejo, que es sostenido por un demonio.

Según Massimo Cacciari[5], hasta el manierismo en la tradición filosófica hacía una clara distinción entre dos tipos de espejos: el espejo engañador que tergiversa la realidad y el espejo *sine macula* que refleja los objetos en su pureza original.

Dentro de esta segunda visión se encontraría la representación de Jan Van Eyck, *Los esposos Arnolfini* (1434), en la que con precisión quirúrgica se representa la realidad a través de un espejo convexo en "un intento de reflejar la naturaleza tal como se muestra a los ojos"[6].

5. CACCIARI, Massimo, *El Dios que baila*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000.
6. GOMBRICH, Ernst, *Historia del Arte*, Editorial Cátedra, Madrid, 1981. p. 243.

En cuanto al espejo engañoso, Cacciari menciona aquellas pinturas en las que las figuras centrales son jovencitas frívolas, que centradas en su propia contemplación pierden de vista el horizonte de la realidad. Esta imagen se perpetúa en la historia del arte asociada a la frivolidad y la vanidad, atributos ligados a la mujer a través y a partir de Lilith, que es según la Cábala el ser humano más antiguo junto con Adán y la primera mujer que utiliza el espejo con fines malvados, entrelazando de esta manera la iconografía de mujer y espejo con la perfidia. Lilith es la primera mujer creada modelada de barro por el dios único, y surgida directamente de la tierra, en contraposición a Eva, que surgió de la costilla de Adán. Lilith fue la primera esposa de Adán; poseía un fuerte carácter y mantenía un plano de igualdad con él, ya que habían sido creados iguales. Lilith no se dejaba doblegar ni quería mantener un estatus inferior a su esposo, y en busca de la libertad abandonó el paraíso. Pero al abandonar el paraíso se transfiguró en un ser maldito que arrebataba la vida de los neonatos al frustrar los partos, convirtiéndose en el temor de toda mujer embarazada. Al abandonar el Edén por voluntad propia Lilith se trocó en un ser inmortal ya que no se vio sometida al edicto de expulsión del paraíso por parte de Dios. Pasó a convertirse en un demonio, cohabitaba con demonios y parió miles de ellos que se distribuyeron por el mundo. Lilith utiliza los espejos como puertas a través de las cuales puede pasar del mundo infernal al mundo terrenal.

Una de las representaciones pictóricas de Lilith pertenece a Dante Gabriel Rosseti, que en la obra *Lady Lilith* (1868) nos presenta a una Lilith peinándose su larga cabellera pelirroja (en algunas culturas el pelo pelirrojo pertenece a seres diabólicos) deleitándose ante su autocontemplación producida por el reflejo de su imagen en el espejo y que nos muestra una mujer que despliega toda su capacidad de seductora.

Howard Schwatz recoge de la tradición judía el espejo como entrada del infierno, ya que todos los espejos son una vía de entrada al otro mundo y conducen directamente a la cueva de Lilith, donde ésta se divirtió con sus amantes demonios. Por eso se dice que Lilith ha hecho su hogar en los espejos[7] y por lo tanto, las mujeres jóvenes que se miran con frecuencia en ellos, pueden correr el riesgo de entrar en el infierno y no poder regresar jamás a nuestro mundo.

El espejo tiene esta doble connotación de reflejo divino y de puerta del infierno. Esto es posible al asignarle cada opción a cada lado del espejo. La parte luminosa y reflejante pertenece a las fuerzas de la luz y la divinidad. El envés pertenece a las potencias de la oscuridad, a las fuerzas demoniacas e infernales[8].

7. SCHWARTZ, Howard, *Lilith's Cave. Jewish Tales of the Supernatural*, Oxford University Press, Oxford, 1988. pp. 120-121.
8. NAVARRO VARELA, Javier, *La magia del espejo*, Editorial Zenith-Planeta, Barcelona, 2008. p. 259.

Dante Gabriel Rosseti
Lady Lilith
(1868)

El espejo sin mácula era una metáfora de la castidad y la pureza de la mujer y su ruptura era la anulación de su identidad y la devoción y el sometimiento espiritual e intelectual al marido. Si este espejo figurado se rompía antes de haber conseguido la tutela y el cuidado masculino, suponía la desorientación intelectual y la locura. Ante esta enajenación la mujer retornaba a su estado animal, no le quedaba más remedio que reptar hasta volver a introducirse en el espejo de agua, manifestando así la situación de la identidad femenina en un estado precivilizado: eran las histéricas, las mujeres guiadas por sus instintos, ligadas a su asimilación a la naturaleza en eterna búsqueda narcisista de su propio reflejo.

En *El espejo de Venus* (1870) de Edward Burne-Jones se presenta a una multiplicidad de mujeres (cuya diferenciación a través de los rasgos faciales es apenas perceptible) que observan atentamente su reflejo en la plácida superficie del agua. Según Bram Dijsktra este agua representaría el espejo de Venus, convertido en el charco paradigmático de la identidad femenina en el que se ven reflejadas sobre la superficie plana y virginal. Dijsktra plantea que la visión de su reflejo les proporciona tranquilidad, aunque son sabedoras de que en el momento que esta superficie se mueva y distorsione su reflejo, actuará como la ruptura del espejo y

con ello de su identidad —que Dijkstra entiende como colectiva y entrelazada—, y como terrible efecto de estos acontecimientos morirán[9].

Las superficies que permiten el reflejo, como el agua, están pobladas de mitos y leyendas en las que el espíritu de los vivos puede ser secuestrado por las almas de los muertos que moran en ellas; existe la creencia universal que sustenta la capacidad del espíritu del fallecido que habita en el espejo para atrapar el alma de todo aquel ser vivo que se refleje en él[10], de ahí la tradición que se da en muchos países de cubrir los espejos tras la muerte de algún morador de la casa[11]. Como parte de nuestra esencia también pueden capturar nuestra sombra y con ella nuestro espíritu. Pueden estar asociadas a seres hipnóticos como las sirenas o provocar la obnubilación y la pérdida del juicio. El espejo también es utilizado como un objeto de adivinación en el que la mujer puede vislumbrar la imagen de su futuro esposo y por último el amo al que la mujer debe rendir su esclavitud para mantener su apariencia.

La persecución de la belleza se convierte en principio y fin a conseguir, en especial para la mujer: en el cuento de Blancanieves nos encontramos a la madrastra interrogando al espejo si es la más bella, no si es la más inteligente, brillante, mejor estratega etc., como quizá debiera desear una mujer de su posición, una monarca.

La Bella Durmiente y la malvada madrastra, dos caras de una misma moneda. La angelical y perfecta (la virgen) y la malvada y devoradora (la pecadora). En este caso la mujer pérfida no se convertirá en espectro de la vagina dentada devoradora y castradora de hombres, sino en la representación de una mujer agresiva y con ambiciones, repudiada y temida por una sociedad patriarcal, cuando no aniquilada o esquilmada. El cuento representa la pugna que se realiza entre la mujer sumisa y "perfecta" que se ve recompensada con su príncipe azul (cuando ella es la legítima heredera de la corona) y la mujer independiente que representa a la mujer que se sale de la norma social estipulada por el patriarcado y será catalogada de *femme fatale*, una especie de peligrosa mantis religiosa, que no dudará en devorar la cabeza de todo aquel que se cruce en su camino y le impida alcanzar sus fines.

Blancanieves en su ataúd de cristal se convierte en un hermoso objeto expositivo, el ideal decadente, una hermosa mujer muerta, sin ser, sin alma que pueda molestar, sólo el envase, sin ningún contenido. Todo

9. DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de Perversidad*, Debate, Madrid, 1984. p. 132.
10. GONZÁLEZ TERRIZA, Alejandro Arturo, "Verónica, la virgen del espejo y las tijeras. Leyendas etiológicas y rituales de evocación", en *Estudios de Literatura Oral*, 7-8, 2001-2002.
11. José María Barandián recoge ejemplos históricos sobre la costumbre de cubrir con telas los espejos poco después de alguna defunción con el fin de que el espíritu del difunto no quedara atrapado en el interior del espejo.

Anónimo
Mujer mirándose dentro del espejo
(1870)

preparado para su exposición como una obra de arte sin concepto, de la que sólo nos enamora su apariencia. Es un reflejo de todas las muñecas y autómatas que recoge la literatura, es Olimpia, es la estatua de la que se enamora Pigmalión, la Eva Futura de L'Isle-Adams y el prototipo de una larga lista que tan solo necesita el beso masculino que las insufle de vida y las moldee a su manera a su manera para ser felices y comer perdices.

La madrastra malvada de Blancanieves interroga al espejo sobre su belleza, busca su reafirmación en el espejo, mientras que éste no responde a sus expectativas. El espejo recoge el paso del tiempo, la pérdida de aquello que ya pasó y que no podemos recuperar, del destronamiento producido por un presente y una realidad que se ha convertido en pasado en el caso del cuerpo y de la belleza de la juventud.

El espejo como elemento que refleja, duplica e interroga, aparece en múltiples obras de arte y sus interpretaciones pueden abarcar un amplio espectro. Otto Dix pintó *Frente al espejo* (1921), donde se muestra una imagen descarnada de una mujer ajada y desgastada por la vida que, en ropa interior, con un corsé que ciñe su cintura, sobre el que caen unos pechos completamente vencidos por la gravedad y el tiempo y visible su zona genital y anal a través de unas aberturas en el tejido,

contempla su imagen reflejada. La visión con la ayuda del espejo es prácticamente completa, la parte posterior del cuerpo, que no nos revela edad ni aspecto, en el que el deseo puede no haber sido vencido, frente a un deseo aniquilado como ocurre en la imagen frontal del espejo. El espejo parece actuar como la puerta a un universo paralelo, el agujero por el que se cayó Alicia, pero en esta ocasión no caemos en el mundo de las maravillas, sino más bien en el mundo de cuerpos torturados de Hieronymus Bosch, donde los pecados se han cobrado un alto precio y se transforman en espejos del infierno.

En esta obra de Otto Dix nos encontramos ante esa extrañeza que nos propone ver la búsqueda de la belleza y la manifestación del deseo frente a la realidad de una imagen grotesca, en la que la enajenación no permite ser vislumbrada ni asimilada. La escena se muestra cargada de una intensa y amarga melancolía. Muestra el mundo de una existencia no lograda, según el psicólogo Binswanger, en ya que "en el melancólico la 'retención', que es el acto intencional con el que se construye un pasado, es tan dominante que el presente se transforma en tiempo de incesante lamentación y el futuro se entreabre como ámbito de vacías intenciones". Esta imagen que vemos aquí actúa en la línea del espejo de la malvada madrastra de Blancanieves, que a fuerza de encararla con la realidad —ya no es la más bella del reino— la obliga a compartir la pérdida de la belleza y la gloria pasada con la melancolía. Este anhelo de despertar el deseo masculino se podría ver trasladado a la figura del espejo en relación a cómo la mujer se muestra delante de él, interrogándolo e interrogándose sobre este mismo deseo: si se ha perdido o si aún se posee.

Otro estado de enajenación es la manía.

> Si en el melancólico la presencia está perdida en el absoluto pasado, en el maniaco está concentrada en la transitoriedad del presente que no proviene de un pasado y que no se extiende hacia un futuro. La fugacidad del ahora parece el horizonte máximo de su contacto con el mundo, un contacto eufórico porque está al servicio de la absoluta y continua novedad, pero también superficial porque en el instante no hay espacio ni tiempo para la apertura de una biografía, para la continuidad de un sentido que las cosas suelen llevar consigo cuando una vida las frecuentó, cargándolas de esos significantes que son, a fin de cuentas, la resonancia de lo vivido[12].

Este estado podríamos encontrarlo en la obra de Gregory Crewdson que, en la serie *Beneath the Roses* (2003-2008), nos presenta imágenes de un dramático estatismo en el que la acción y el tiempo parecen

12. GARLIMBERTI, Umberto, *Diccionario de psicología*, Editorial Siglo XIX, 2002. p. 965.

fundirse creando un vacío existencial. Producen una inestabilidad sensitiva al asistir a la visión de una película que se ha detenido en un fotograma, no es un instante, es una eternidad inerte en la que podemos atisbar un pasado, un inquietante presente y un inexistente futuro. Asistimos a la proyección en bucle de este fotograma que puede pertenecer a una película turbadora dirigida por maestros del cine como Alfred Hitchcock o David Lynch[13], en el que el estilo de vida pregonado por el eslogan "american way of life" se ha desmoronado y recoge el testigo de imágenes de soledad, incomunicación y tristeza de David Hockney.

En el trabajo de Gregory Crewdson reconocemos escenarios prototípicos de casas de clase media de la era de esplendor del ideal americano o de moteles sobradamente conocidos a través de las películas, aunque de una manera intangible nos remite a un tiempo presente en el que cualquier sociedad de un país industrializado se puede identificar. Sociedades en las que se posee una extensa cantidad de bienes y medios tecnológicos, pero en los que las personas se mantienen incomunicadas dentro de su círculo vicioso vital. Las fotografías nos muestran escenas en las que el retrato realizado por Gregory Crewdson se enmarca en el territorio de lo psicológico y en los que la definición de "lo siniestro" (*Unheimlich*) realizada por Schelling —que sería "todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado"— alcanza su plasmación absoluta. Nos enfrentamos a impresiones sensoriales, vivencias y situaciones en las que podemos deducir el carácter de lo oculto. Las imágenes que muestran los espejos no parecen simples reflejos, sino que adquieren la apariencia de sombríos testigos que asisten a la escena sin implicación directa, pero sí expectantes. Estas figuras se asemejan a seres fantasmales que han quedado retenidos en los espejos después del óbito, con lo que nuevamente nos enfrentamos a que "lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás"[14].

Leon Spilliaert parece una de estas almas que ha sido capaz de traspasar esta puerta entre mundos. En su *Autorretrato en frente del espejo* (1908), el retrato que nos traspasa se asemeja a un alma torturada que no conoce su lugar, desarraigada, atormentada y perdida, mientras que el espejo tras él parece la puerta de paso hacia la nada, el miedo y el no-tiempo.

En otro estado de enajenación, André Kertész realiza una serie de fotografías del cuerpo femenino bajo el título genérico *Distortion* (1933), en la que que deconstruye y enajena a través de la distorsión provocada por espejos cóncavos y convexos creando escenas paranoicas y deli-

13. MARTÍN, Alberto, entrevista con Gregory Crewdson, "Busco el sentido de una belleza complicada", en *Babelia*, 22/04/2006, Periódico *El país*.
14. FREUD, Sigmund, *Lo siniestro*, Biblioteca Nueva, edición electrónica, 2009. p. 6.

rantes. Parece la explicación gráfica de la esquizofrenia descrita nuevamente por Binswagen como

> una desestructuración de la posibilidad de acumular experiencia que consiste en el dejarse (*frei-lassen*) entre las cosas aquellas relaciones que las cosas mismas conceden. En esto también radica la esencia de la libertad humana (*freiheit*) que no carga las cosas con significados excesivos, sino que las deja ser como son y cómo se ofrecen en su aparición. Es esta libertad la que el esquizofrénico se prohíbe por la imposibilidad, en el encuentro con las cosas, de detenerse junto[15].

Según Jung, la esquizofrenia es una inflación morbosa consecuencia de una inundación del yo por contenidos autónomos procedentes del inconsciente colectivo. Todo ello nos remite a una separación del individuo del sentimiento comunitario.

Kertész, al utilizar espejos de circo, nos rememora con sus distorsiones a los personajes de la película de Tod Browning *Freaks*[16] (1932), que en España fue titulada *La parada de los monstruos*. En el pasado los circos se nutrían de seres deformes que eran repudiados por la sociedad y se convertían en monstruos de feria. Ante estos espejos todos nos convertimos en el *otro,* nos convertimos en monstruos por un instante; el yo parece escaparse, fundirse y deformarse turbando nuestra percepción. Hyde emerge de nuestro reflejo, nos distorsiona y con ello la percepción de la realidad en la que el mundo no aparece como algo inalterable es en sí misma alteridad.

El espejo también puede actuar como delación, de este modo es retratado con imágenes por Fritz Lang en *M el Vampiro de Düsseldorf*[17] (1931), en la que la paranoia y la culpabilidad son recogida en el rostro de Peter Lorre mientras deambula por la ciudad nocturna y alcanza su punto álgido cuando aterrorizado ve su reflejo en un espejo, con lo que su secreta culpabilidad ahora es pública: han marcado su espalda con el símbolo del asesino de niños. La paranoia y el miedo se convierten en terror absoluto.

En diversas pinturas de Francis Bacon aparecen imágenes reflejadas en espejos que nos muestran la alteridad: no es un simple reflejo, es

15. GARLIMBERTI, Umberto, *Diccionario de psicología*, Editorial Siglo XIX, 2002. p. 965.

16. *Freaks* (1932), Metro Goldwin Mayer, Dir. Tod Browning. En esta película se muestra a seres cuyo aspecto físico resulta una alteridad frente a la "normalidad" establecida por la sociedad, frente a la "Bella" y su novio que planean una asesinato para quedarse con el dinero del futuro finado. El director nos sitúa ante la dicotomía entre el monstruo de apariencia física y el monstruo moral, ante los cuales hemos de resolver cuál de los dos sería en verdadero monstruo.

17. Lang, Fritz, M, *el vampiro de Düsseldorf*, Nero Films, 1931.

una entidad autónoma y turbadora con un aire amenazador y lúgubre que nos inquieta y sacude, nos sume en la intriga y el desasosiego. El original y la copia se dan la espalda, obviándose y no reconociendo la existencia del otro, ni tampoco la nuestra en su ensimismamiento y enajenación de sí mismos. En las pinturas de Francis Bacon los cuerpos se licuan en informes masas de carne, es el aniquilamiento indoloro de un psicópata colegiado. Nos hacen sentirnos fascinados por la extrañeza de la realidad, retorciendo cuerpos, jugando a desencajar las armonías y buscando pliegues que investigan las posibilidades estéticas de la desigualdad. El reflejo es el otro, es ser y es carne, no es el actor principal tan sólo por su ubicación, pero puede interesarnos más que el propio individuo que ocupa el centro de la imagen. Francis Bacon recoge figuras distorsionadas que se mutilan a sí mismas realizando metáforas psicológicas de la huida del sí mismo, del desdoblamiento e incluso del convulso encuentro con el *doppelgänger* que parece fagocitar o ser fagocitado.

Este juego de desdobles Claude Cahun lo eleva a la enésima potencia retratándose a sí misma. Ella y su doble se muestran orgullosas interrogando al espectador sobre el ser y el *doppelgänger*. Reclama su lugar como individuo, declarando con orgullo "yo soy yo y soy el otro, yo soy yo y mi doble, o quizá multiplicidad de otros dobles". Claude Cahun nos interroga sobre la identidad y el género, en los que todos podemos ser el "otro" o el doble. El doble sale del espejo y se nos muestra abiertamente, jugando e interactuando con el original hasta que nuestra percepción del individuo y su doble, del original y la copia desaparecen y ya no sabemos quién es quién.

A menudo nos gustaría que el espejo actuara como una especie de retrato de Dorian Gray, que él asumiera el paso del tiempo y encubriera nuestra parte oculta mientras nosotros nos mantenemos jóvenes, bellos y socialmente aceptables.

Podemos tener en el interior muchos Mr. Hyde, y no necesariamente deben ser seres malvados y malignos, simplemente esos *alter ego* que jamás osamos enseñar y que tan sólo los espejos en la intimidad nos permiten mostrar.