

La imagen sobre el cuerpo

JOSU LARRAÑAGA
Universidad Complutense

RESUMEN

La difusión a través de los medios de comunicación social de una serie de descripciones e imágenes especialmente truculentas de la guerra, permite (además de multitud de lecturas de diverso carácter), algunas reflexiones acerca de las características de la imagen en relación al cuerpo del que provienen, y de su correspondencia en la mirada del espectador. Para sustentar dicha reflexión, se vuelve la vista al siglo XIX y se analizan algunas de las más inquietantes obras realizadas por Géricault, en el mismo período en el que preparaba su representación de la tragedia de La Méduse.

ABSTRACT

The diffusion by means of social communications of a series of horrifying descriptions and images of the war, permits (apart from multiple readings of diverse character) some reflections about the characteristics of the image in relation to the body in which it comes from, and of its correspondence with the eye of the spectator. To support such reflections, we turn to the XIX century and analyze some of the most disturbing works realized by Gericault, in the same period in which he prepared his representation of the tragedy La Méduse.

PALABRAS CLAVE

Representación, mass-media, imagen.

KEY WORDS

Representation, mass-media, image.

Sombras de media tarde, un mundo pasajero en sus ojos. Tom y Joan han prometido una espléndida fiesta nocturna.... habrá música, jóvenes y, seguramente, polvo insecticida para todos. William Lee se ha rendido ante la mirada y el recuerdo de Joan, y ha decidido acudir; de paso, quizás pueda llegar a un acuerdo para intercambiar con Tom su máquina de escribir (recordemos que su estancia en Interzone está íntimamente ligada a la necesidad de tomar notas, de hacer informes). Al anochecer, el grupo de amigos entra en un local con aspecto semi-desolado —*un cubículo de paredes azules sin ventanas. Sucia cortina color rosa cubre la puerta. Racimos de chinches rojas en los rincones trepando por la pared*—. En la penumbra, el humo y el movimiento de personas envueltas en chilabas que deambulan lentamente de un lugar a otro, constituyen el sonido de fondo a las palabras con las que Tom envuelve a William... «*Mi brazo que escribe es paralizada ceniza, volada de una vacía manga hace nuestro trabajo y se va...*» Ambos caminan juntos encabezando la comitiva... «*Puedes probar/ mi máquina de escribir/ y así/ahí en/ tristes viejas melodías/ tristes viejos showmen/ cacahuetes/ en la película 1920/ puedes probar/ libros y juguetes/ retirados/ en el pasado/ esperando el toque/ de una distante mano/ medio enterrada en la arena...*» Su voz se vuelve más clara... «*Cualquier declaración que pudiese hacer no tendría sentido para aquéllos que no pueden pensar en otros términos... Sus técnicos pueden escribir la fórmula que dicté pero no pueden pensar en estos términos. Mi declaración, si la completase, sería incomprendible*».

Aún caminan. Densas nubes de humo detrás. Tom se vuelve hasta enfrenarse a los ojos impasibles de William; «*Recuerda que estoy hablando... ahora mira mis labios/ mira mis labios/ comprobarás/ que/ lo que estás oyendo/ no tiene nada que ver con lo que te digo*»¹.

IMÁGENES DE LA BARBARIE

(...*mi brazo que escribe es paralizada ceniza...*)

Mayo de 1996. Los medios de comunicación difunden información truculenta sobre un pequeño país africano ubicado en los alrededores del Golfo de Guinea: Liberia. Las crónicas nos hablan de «carnaval de sangre, pillaje, asesinato y destrucción». Se hace acopio de detalles, calificativos, itinerarios, datos, descripciones pormenorizadas... nada parece suficiente para describir el

¹ La escena toma como referencia la película *Naked Lunch* (*El almuerzo desnudo*), de Jeremy Thomas y David Cronenberg, basada en la novela del mismo título de William S. Burroughs, editado en castellano en; Barcelona, Anagrama, 1996 (6.ª ed.). Las frases en cursiva están tomadas del original de Burroughs y de su obra *White Subway* (*El metro blanco*), Valencia, Pre-textos, 1977.

profundo horror sentido por aquéllos que han *estado delante*, comprobando cada uno de los desastres.

Las páginas de información internacional se abren con catálogos interminables de crueldades, cifras, gráficos, mapas, informes exhaustivos de los paisajes de la guerra; «cascotes, escombros, cartas, cartuchos, cristales y restos de cadáveres carcomidos por los perros, por las que en las horas de calma los civiles salen en busca de leña y comida»².

Día 21.05.96. La crónica periodística toma como centro de su narración la fotografía de un soldado semidesnudo, que apresa en su boca la mano recién cortada de un prisionero. En ella se muestra una evidente necesidad de expresar la impotencia, la barbarie, la desesperanza; se realizan intentos sucesivos para transmitir el horror que desprende la escena, hasta el punto de que en el espacio de media página del periódico, se repite hasta tres veces la misma historia, contada a través de:

1. La imagen³; (Un joven descalzo, cubierto por una gorra, una camisa militar desabrochada, y un trapo que envuelve y adorna su sexo, carga en su grueso cinturón militar con una cantimplora y empuña en su mano derecha un fusil. Camina en actitud desafiante, mientras soporta con sus dientes y por su dedo índice una mano cortada).
2. El pie de foto; («Un krahn se pasea por Monrovia con la mano de una de sus víctimas en la boca»),
3. La descripción pormenorizada de los hechos; («El guerrillero krahn caminaba como un antropoide por una calle del antiguo Campamento... Ebrio por su hazaña, el guerrillero disfrutaba de ese momento... Las piernas desnudas y el largo pene envuelto... Miraba con ojos desafiantes.... Posaba.... Corría febril de un lado a otro, como buscando nuevos ángulos y nuevos espectadores....»).

Sin embargo, tal reiteración no acerca al lector al lugar, a la sensación, al recorrido, al grito, la muerte, al desgarramiento del cuerpo, al paseo desafiante, sino, por el contrario, le muestra una dificultad, incluso una imposibilidad de relación (en realidad es solamente una noticia periodística, a la que, como tal, no podemos pedir más de lo que está dispuesta a dar). Tal insistencia en el mismo hecho, contado desde la misma perspectiva, le garantiza incluso al lector una distancia y un punto de vista que lo aleja del escenario, le acomoda en su puesto de observación, distante. Y no solamente por el intercalado de datos que alejan la narración del observador —se repite que es un krahn, que está en un país africano, que es producto de una determinada guerra fratricida en un lugar mísero, arrasado y sin esperanza— sino porque, al final, la noticia se nos muestra

² Crónica desde Monrovia de A. Armada, Enviado Especial del diario El País.

³ Fotografía de Gervasio Sánchez.

extrañamente separada de cualquier hecho, y vinculada sin embargo a las características de la imagen, de forma que aparece como el comentario, la crítica, de una serie fotográfica.

«*Estampas atroces*», proclama con razón el cronista. La fotografía, la estampa, la imagen, no es sólo el centro de la narración, sino el lugar donde reside el sentido de esta; es la propia noticia. La atrocidad no se aloja en el cuerpo, en el hacer terrorífico, en la disgregación del organismo del otro, en la manipulación de la muerte; lo *atroz* es la *estampa*.

En los días sucesivos, y corroborando con hechos las palabras del «enviado especial», el periódico va prescindiendo de los comentarios, en la misma medida que aumenta el tamaño y la barbarie de las imágenes.

Día 24.05.96. La muestra del horror es ahora la fotografía de la cabeza seccionada de un hombre, cubierta de moscas y colocada sobre una vieja mesa al aire libre. A su alrededor cinco personas armadas, una de ellas apunta con su rifle el cráneo entumecido⁴; «la cabeza de un enemigo de la etnia krahñ expuesta como un trofeo sobre una mesa en plena calle de Monrovia», dice la crónica, reducida casi al tamaño de pié de foto. Escindida, guillotínada, desgajada de su cuerpo, es mostrada y usada como imagen publicitaria en la bárbara «lógica» de la guerra. A su alrededor, varios individuos armados escenifican diversas imágenes del terror. La mirada se vuelve hacia ambos; la guerra los individuos armados.

Después, la estampa pornográfica del conjunto —a la que acompañará sin duda el «kit» teletruculento diario— llegará puntualmente a nosotros envuelta en el papel de los sucesos noticiables cotidianos, con la perfección técnica propia del progreso. Es decir, se acercará a nosotros a través de algunos de los mecanismos que nos distinguen como ciudadanos del centro del mundo.

Día 26.05.96. Tercera imagen de la barbarie. La estampa truculenta ocupa ahora media página del periódico sin apenas comentario. Decenas de civiles, (un soldado en primer plano) caminan por una carretera, indiferentes ante la presencia, en el suelo y entre diversos restos, de la «cabeza cortada de un enemigo»⁵.

EL CUERPO DESPEDAZADO

(...una distante mano/ medio enterrada en la arena...)

Si, en el transcurso de una semana, la imagen fotográfica ha sustituido casi totalmente a las palabras del redactor, es, paradójicamente, porque aquélla se

⁴ Fotografía de Corinne Dufka (Reuter).

⁵ Fotografía de Joel Robine (EPA-EFE).

ha mostrado más efectiva *como narración* que estas, (significativamente, esta narración se basa en una *descripción* insistente, pormenorizada, casi obsesiva, de los detalles, de los movimientos, de los rasgos, de los gestos). Pero, realmente ¿qué es lo que se intenta narrar?, y ¿a dónde va dirigida dicha narración?

Podemos pensar que, dado su carácter periodístico, lo que pretende este reportaje gráfico es, *decir*, nombrar, transmitir una determinada barbarie; referir aspectos de aquello que se genera y se desarrolla en los individuos y en sus relaciones en el contexto de la guerra (se entiende que en sus efectos más manifiestos, como la crueldad, el dolor o la muerte) y que para ello toma como estandarte las imágenes más truculentas del «conflicto». Sin embargo, en los textos están prácticamente ausentes las palabras *dolor* y *muerte*, tan sólo se habla en una ocasión de la «mano muerta» —es decir de la condición del miembro desgajado, que permite presumir que el sujeto al que perteneció puede estar aún vivo— pero en ningún caso de *la* muerte, y las imágenes de la mano o las cabezas, se muestran como restos desconectados de aquéllos cuerpos que fueron sus portadores, signos que se dirigen más hacia los acontecimientos que le rodean, a los que ordenan y dan sentido truculento, que a estos efectos.

En este sentido las características pornográficas de las imágenes, la evidencia de lo tortuoso, o la reincidencia en lo macabro —que tendrían su justificación, en la transmisión de esa sensación de barbarie— muestran por el contrario los propios límites del mecanismo referencial.

Acostumbrados a una guerra *higiénica*, depurada, tecnificada, reconducida hacia el juego telemático, carente de carnalidad, de cuerpos dolientes y paisajes desolados, limpia hasta el punto de formar parte de la escenografía del cuarto de estar en la hora de la cena, con la retransmisión televisiva, ésta se nos aparece como eco o narración de algo pasado. De ahí que, igual que nuestra mirada trata de reconstruir sobre la fotografía el equilibrio del cuerpo ausente, nuestra memoria busca en imágenes anteriores el registro de una corporeidad del dolor.

Ya a comienzos del siglo XIX, Pierre-Joseph Proudhon⁶, al comentar el *Entierro de Ornans*, de Gustave Courbet, había dicho; «La muerte del hombre hoy, en el pensamiento universal, es como la de un animal... y a pesar del Réquiem, a pesar de la Iglesia y todo su decorum, tratamos los restos de uno como los del otro». Esta relación entre muerte y restos, de la que se denuncia su escisión, se corresponde, como se ve, con la nostalgia por la falta de sentido, por la fatalidad que acompaña el final de la vida. Linda Nochlin, al analizar este progresivo «aislamiento del hecho de la muerte respecto de cualquier contexto de

⁶ P.J. PROUDHON (1809-1865), autor de *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, París, 1865.

significación o valor trascendentales» a mediados del siglo XIX, compara *El torero muerto* y la *Naturaleza muerta con salmón* de Edouard Manet —ambos de 1864— deduciendo que a estas alturas de siglo, «...el término *naturaleza muerta* cuadra tan bien al hombre como al pez. En ambos casos, la muerte es tratada simplemente como un hecho visual»⁷.

Así que, en nuestras representaciones de la muerte y lo muerto, heredamos, al menos, ambas escisiones; la que se manifiesta entre muerte y significado, y aquélla que se produce entre los restos y la propia muerte. En la mano o las cabezas desgajadas, evidentemente muertos, está sin embargo ausente *la muerte*. Se presentan como restos sin presencia de la muerte, restos sin cuerpo muerto, sólo como imagen, *hecho visual*.

Ahora bien, los restos de los que hablamos, son además miembros desgajados, producto de un despiece, de una violencia corporal, de un inmenso dolor. En ellos podemos ver aún las huellas de un desgarró, el desequilibrio de una des-composición.

En nuestra historia reciente poseemos el ejemplo de un prototipo mecánico inventado especialmente para la consecución de una muerte legal mediante la escisión de cabeza y cuerpo —la guillotina— cuya utilización desencadenó importantes debates de carácter político, científico y filosófico, e imprimió poderosas huellas en la conciencia y la imaginería modernas.

A mediados del XIX, un verdugo francés de nombre desconocido, dedicado al ajusticiamiento de reos en la «maquina sepulcral», declaraba; «la cabeza muere, pero el cuerpo decapitado sufre espasmos y salta en la canasta», y proseguía, «veinte minutos después, en el cementerio, todavía se estremece»⁸. La declaración del verdugo resulta especialmente impresionante por cuanto parece como si el cuerpo *recordase* su cabeza, la echase en falta, se revolviere ante su escisión, su desgajamiento. Algo similar había sido descrito, en este caso en lo referente a la reacción de la cabeza, por parte de Soemmering, cuando terminaba su ensayo titulado *Sur le supplice de la guillotine*, publicado en *Magazine Encyclopédique* de la forma siguiente; «en la cabeza separada del cuerpo mediante este suplicio, el sentimiento, la personalidad, el yo siguen vivos durante algún tiempo, y sienten el dolor soterrado que afecta al cuello»⁹. Para Daniel

⁷ L. NOCHLIN; *El realismo*, Madrid, Alianza E., 1991, p. 55.

⁸ Lo que recoge el informe realizado en 1905 por el doctor Beurieux, quien añade por su parte que el decapitado «al ser llamado dos veces por su nombre, levantó los párpados lentamente con un movimiento regular».

⁹ Por su parte, el grupo de médicos ilustrados que responderá a las aseveraciones de Soemmering, Sue y Oelsner, y que estaba formado fundamentalmente por Cabanis, Castellier y Sédillot, afirmarán que la convulsión observada no corresponde a un fenómeno sensible, sino mecánico, lo que no altera el fundamento de nuestro discurso.

Arase, en este caso estaríamos ante «algo de distinto orden al de la simple fisiología, pues afecta a lo prohibido, a lo sagrado; es decir, lo que, a nivel de discurso produciría la guillotina sería el imposible (pronunciamiento) *Estoy muerto*, sólo formulable como metáfora. De forma inimaginable, la guillotina produce un monstruo; una cabeza cortada que, en acto y no en ficción, posee la inconcebible conciencia de su propia muerte»¹⁰.

Así que, al profundo drama de la escisión, se añadiría la imposibilidad última de su auto-comprensión. El infinito momento de la separación, inundaría la existencia haciéndola incomprensible, inconcebible.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA

(...no tendría sentido para aquéllos que no pueden pensar en otros términos...)

A comienzos de 1818, en un año especialmente dramático de su vida¹¹, y en medio de una gran trifulca política, Théodore Géricault lee en la prensa la noticia trágica del terrible naufragio de la fragata *La Méduse*, acompañada de las descripciones detalladas por varios testigos del horror, la relación pormenorizada de cada uno de los momentos, la reconstrucción literaria con todo tipo de detalles de los episodios de la catástrofe. Una historia de ineptitud por un lado, y por otro de desesperación, de soledad, de cuerpos diezmados y situaciones incontrolables, que «desgarra el corazón de las gentes», provocando una gran conmoción social y violentas reacciones públicas. Inmediatamente siente la necesidad de convertirla en imágenes, y proyecta su realización en una serie de tres cuadros, referidos respectivamente al motín de los marineros, las condiciones de subsistencia en la balsa, y el rescate de los naufragos¹², que en el desarrollo del trabajo irán confluyendo hasta configurar la obra que conocemos como *La balsa de la Medusa*.

Pero en todo este proceso, Géricault realiza además una serie de estudios, apuntes y cuadros de pequeño formato, que, si por un lado y en algún caso

¹⁰ D. ARESSE; *La guillotina y la figuración del Terror*. Barcelona, Labor, 1989, p. 36.

¹¹ Aún se encontraba conmovido por el asesinato, a finales del año anterior, del magistrado Fualdès, al que dedicaría varios dibujos y apuntes, y este mismo año Madame Caruel, con quien mantenía una fuerte relación, da a luz un niño (Georges Hippolyte), al que se declara «de padres desconocidos». El 9 de julio, conocería además el suicidio del general Le Tellier.

¹² Al primer grupo corresponden las versiones de *Revolte des matelots sur le radeau de la Méduse*, una de ellas en el Stedelijk Museum de Amsterdam, y otra en el Fogg Art Museum de Cambridge. Dentro del segundo grupo podemos considerar al conjunto de estudios preliminares, e incluso la versión final de *Le radeau de la Méduse*, que se encuentra en el museo de Louvre. Al tercero pertenece *Le sauvetage des naufragés*, actualmente en el museo Bonnat de Bayonne.

parece que podrían estar relacionados con la ejecución de *La balsa...* —aunque finalmente no fueron incorporados a su imaginaria— por otro, tanto por el tipo de problemas y motivos al que se refieren, como por el tratamiento compositivo y la configuración del mismo, son obras con unas características muy especiales que precisan aquí un pequeño comentario. Su tema es bien sencillo; se trata de cabezas y miembros humanos seccionados. Su composición corresponde al modelo tradicional de las «naturalezas muertas», pero los objetos y cosas con los que éstas reflexionaban tradicionalmente, han sido sustituidos en este caso por la presencia patética de restos humanos, lo que les da una significación tan impresionante como misteriosa; nos encontramos ante problematizaciones sobre la *muerte, de la muerte*.

Como consecuencia del tremendo impacto que le produjo el conocimiento de la tragedia del naufragio, Géricault había tomado contacto con dos de los afectados, Corréad y Savigny, autores de gran parte del relato periodístico¹³. Este último era además médico, con lo que pudo transmitirle no solo multitud de detalles, sino la importancia de los *procesos* convulsos, tanto psíquicos como físicos del viaje; el pánico, la angustia, la desesperación, el terror a la muerte, el contacto entre el dolor propio y el lamento del otro, el recorrido degenerativo de un cuerpo humano en su proceso final, las fases del sufrimiento. Pero, además, para la realización de un cuadro de grandes dimensiones como el que pretendía (*La balsa...*), el artista se trasladó a un taller más amplio, vecino al hospital Beaujon, al que podía acceder con facilidad. En sus numerosas visitas observaba la influencia del tiempo en la degeneración de los tejidos, y en la configuración de las formas humanas, y realizaba miles de apuntes y bocetos de miembros desgajados, en diferentes momentos y posiciones.

De este período son sus *Fragmentos Anatómicos*, y sus numerosas *Cabezas de ajusticiados*. En el primer caso se trata de, al menos, diez estudios de diversas partes del cuerpo humano; restos desgajados, cortados, reposando los unos sobre los otros y agrupados en distintas composiciones¹⁴. La mayoría de ellos se encuentran tan acabados formalmente y poseen una lógica interna tan coherente, que difícilmente pueden ser considerados sólo como estudios o apuntes que miran a otro posible cuadro; más bien deberemos verlos como obras ligadas a aquéllas reflexiones que en la tradición pictórica toman el nombre de *naturalezas muertas* y en este sentido conviene recordar que la *nature morte*, trata de la muerte para problematizar la representación. Cuenta Eugène Delacroix en el *Journal* que, al contemplar uno de ellos, quedó fascinado, no

¹³ A los que retrató en gran parte de sus obras referentes a este tema.

¹⁴ Los estudios más conocidos se encuentran en los museos de Louvre en París y Fafre de Montpellier (considerado el más importante), y en la colección Robert Lebel de París.

tanto por las características de su ejecución o sus evidentes cualidades plásticas, como por una extraña complicidad; aquélla que existe entre lo horrible, lo trágico y lo monstruoso, por un lado, y el equilibrio, la elegancia de su construcción plástica y su delicadeza cromática, por otro. Es decir, por la atracción procedente de una sensación contradictoria y extraña, que suponía para el artista un nuevo concepto de lo *bello*; «la mejor defensa de la belleza como ésta debería entenderse».

Una fascinación que se manifiesta vinculada a la contradicción entre el «placer»¹⁵ de su observación, y la falta de deseo de estos cuerpos, de estos fragmentos humanos caracterizados precisamente por una ausencia, (la del resto del cuerpo al que pertenecieron). Y quizás por ese sentimiento patético que vincula la descripción pictórica, la capacidad imitativa, o la perfección cromática, con ese nuevo *equilibrio* con que los restos desgajados se ordenan en la pintura, con ese esfuerzo de reunión, con esa imposición del artista. Una sensación que se presenta quizás, también, como intuición de aquél pensamiento que Walter Benjamín descubrirá bastante después en el *Angelus Novus* de Paul Klee; «...él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas»¹⁶.

RECUERDA QUE ESTOY HABLANDO...

(...Ahora mira mis labios...)

Fijémonos ahora en el grupo de pinturas y bocetos conocido como las *Cabezas de ajusticiados*. Se trata, como su propio nombre indica, de sencillas composiciones realizadas con imágenes de la cabeza de reos guillotinado. Podemos tomar como referencia una de ellas, aquélla que representa dos cabezas seccionadas y apoyadas sobre paños blancos, cuya versión más interesante se encuentra en la actualidad en el Nationalmuseum de Estocolmo¹⁷. Cuenta la leyenda que, para realizar una de las cabezas (la masculina, posada en primer término), Géricault consiguió por medio de un médico del hospital la cabeza

¹⁵ Utilizado aquí en la medida en que podamos emplear este término, desvinculado o no supeditado al de *belleza*.

¹⁶ W. BENJAMÍN; *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 183.

¹⁷ Del que se realizaron diversas copias y versiones, que en la actualidad se encuentran en el Musée de Beaux-Arts de Rouen, en el Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, el Musée Magnin de Diglone, en el Louvre (sólo la cabeza masculina), y en colecciones particulares.

de un ladrón ajusticiado, la trasladó a su estudio, y la analizó durante quince días para comprobar pacientemente todo tipo de alteraciones, de forma que le permitiera una mayor rigurosidad en su transcripción pictórica. La cabeza femenina posterior, estaría inspirada por el contrario en una joven modelo, a la que el artista eligió por sus peculiares características físicas.

Tanto los criterios de selección de los modelos como los referentes previos de las obras, el proceso de elaboración de lo «real» y lo «ficticio» en el lienzo y el resultado paradójico de dicha representación, así como el conjunto de relaciones que se establecen entre estos y otros aspectos, y lo que significan de transgresión del lenguaje pictórico de su tiempo, sugieren multitud de reflexiones que exceden considerablemente de los propósitos de este artículo. Sin embargo, sí parece necesario prestar atención a un aspecto que engarza el comienzo y el final del proceso de elaboración de *Cabezas de ajusticiados*. Se refiere a la modelo femenina, en tanto que puede considerarse, a su vez, espectadora del cuadro.

La cabeza de la mujer —por la aplicación de un determinado mecanismo representativo— aparece en la pintura seccionada junto a la de un cadáver, portando en sí misma todas aquéllas características propias de la muerte, con incluso mayor verosimilitud que la del propio ajusticiado, rodeada de imágenes de la muerte y sirviendo como reflexión plástica de la muerte. Aparece como *objeto* de una *naturaleza muerta*. Sin embargo ella vive, así que puede ver la imagen de su cabeza, que representa su propia cabeza y no la de otro, desprendida de su cuerpo y formando parte de lo que sabe muerto.

Recordábamos anteriormente, la «inconcebible conciencia de su propia muerte» que el guillotinado puede poseer, al verse a sí mismo muerto «de forma inimaginable». Tenemos ahora otra forma de *verse* muerto; como elemento compositivo de una *nature morte*.

Naturalmente, la distinción fundamental entre uno y otro tiene que ver con que aquél experimenta un fenómeno que atraviesa radicalmente su existencia, mientras ésta lo construye a partir de su mirada. Aquél no ve la imagen de su rostro, ni posiblemente el resto de su cuerpo, que sin embargo son vistos por los espectadores. Ésta se observa precisamente en la medida en que modifique el punto de vista, siempre y cuando abandone su condición de modelo y se ponga en el lugar del espectador.

En aquél caso la cabeza tenía *conciencia* de su situación como algo inseparable de sí misma, su figura le pertenecía. En éste se percibe a sí misma como máscara, careta, estampa sin carnalidad a la que asirse. Imagen y cuerpo han sido separados, por lo que ésta mirada, en relación a la anterior, aparece como ficción, como sucedáneo.

Así que, lo que en el caso del guillotinado era figura¹⁸, es decir forma exterior del cuerpo o manifestación de la corporeidad, (al margen de la forma que ésta pudiera tomar; como rostro, como esquema o como caricatura), se ha vuelto aquí careta o máscara que cubre la cara¹⁹. Lo que pertenecía al cuerpo, en el sentido de *brotar* de él, está ahora superpuesto en forma de stampa que se *refiere* a aquél.

Aquéllos cuerpos desgajados, aquéllas cabezas cortadas por el artefacto mecánico o aquéllas descripciones antropofágicas de los rescatados de la Medusa, que aún podían percibirse como imágenes patéticas, traían consigo la sombra del padecimiento de sus cuerpos.

La mirada de la modelo viva sobre su imagen muerta altera esta consideración. Para ella, *Cabezas de ajusticiados* aparece como representación de otra representación, como remedo de aquéllas figuras atadas al relato. Para cualquier otro espectador —que conozca la condición de modelo viva de la cabeza posterior— aparece como muestra de una inconsistencia fundamental de la imagen en relación a su referente; como escisión que conduce de lo trágico a lo truculento.

La propia concepción del cuadro parece indicar esta escisión, al mostrarnos en el mismo escenario, una figura que proviene patéticamente de un cuerpo escindido, y otra que surge de la mirada del artista a un modelo vivo planteando a su vez, el lugar en el que ambos podían presentarse de forma coherente; el espacio pictórico que conocemos como *naturaleza muerta*.

* * *

Recordemos que la primera fotografía mostraba un individuo desafiante enfrentado a la cámara en primer plano, orgulloso de exhibir el doliente símbolo de la brutalidad en su boca. Tan sólo seis días después, las gentes, sin prestar la menor atención al objetivo fotográfico, pasan indiferentes ante la presencia en el suelo, junto a ellos, de una cabeza humana seccionada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARESE, Daniel: *La guillotina y la figuración del Terror*. Barcelona, Labor, 1989.

BENJAMÍN, W.: *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1989.

¹⁸ Recordemos que el Decreto de la Asamblea de París, por el que se aprobaba la realización de un prototipo mecánico para la decapitación, es del 21 de enero de 1790. El primer ajusticiado fué Nicolás Jacques Pelletier, en 1792.

¹⁹ Tanto los *Fragments anatómicos* como las *Cabezas de ajusticiados*, están realizados entre 1818 y 1819.

- BERGER, Klaus: *Géricault et son oeuvre*. París, Flammarion, 1968.
- BURROUGHS, W.S.: *Naked Lunch (El almuerzo desnudo)*. Barcelona, Anagrama, 1996.
White Subway (El metro blanco). Valencia, Pre-textos, 1977.
- FEHER, Michel (ed.): *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. Madrid, Taurus, 1991.
- GAUTHIER, M.: *Géricault*. París, Les Editions Braum & C.
- GRUNCHEC, Ph.: *Géricault*. Milano, Rizzoli Editore, 1978.
- KENNEDY, E.: *A Cultural History of the French Revolution*.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, Edicions 62, 1975.
- NOCHLIN, Linda: *El realismo*. Madrid, Alianza E., 1991. *The body in pieces*. Londres, Thames and Hudson, 1994.
- ROSEN, CH. y ZERNER, H.: *Romanticismo y Realismo*. Madrid, Hermann Blume, 1988.
- SCHILDER, Paul: *L'image du corps*. París, Gallimard, 1968.