

LO SINIESTRO EN EL *INFIERNO* DE LA *DIVINA COMEDIA*: UNA LECTURA DE
LAS IMÁGENES LITERARIA E ICONOLÓGICA

Maria Fernanda Muñoz Aguilar

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C., Colombia

2019

LO SINIESTRO EN EL *INFIERNO* DE LA *DIVINA COMEDIA*: UNA LECTURA DE
LAS IMÁGENES LITERARIA E ICONOLÓGICA

Maria Fernanda Muñoz Aguilar

Monografía de Grado presentada como requisito para optar al título de:
Licenciada en Filosofía y Lengua Castellana

Asesor:
César Augusto Vásquez García

Universidad Santo Tomás
Facultad de Filosofía y Letras
Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana
Bogotá D.C., Colombia

2019

Resumen

En el presente trabajo de grado se desarrolla una propuesta de lectura *iconológica* para el Canto de El *Infierno* de la *Divina comedia* desde la categoría de lo *sinistro*, tomando como referentes la teoría estética del filósofo español Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (1982), el método *iconográfico* e *iconológico* del historiador alemán Erwin Panofsky (1892-1968) propuesto en *El significado de las artes visuales* (1955), y las ilustraciones para la *Divina comedia* de diferentes artistas, en específico las creadas en 1861 por Gustave Doré (1832-1883). Para el desarrollo de esta lectura *iconológica* se presenta, en un primer momento, el estudio estético de lo *sinistro* teniendo en cuenta las categorías de lo *bello* y de lo *sublime*, en un segundo momento, se analiza el método de lectura *iconográfico* e *iconológico* en relación con las imágenes textuales y pictóricas, y; en un tercer y último momento, se desarrolla la propuesta de lectura para El *Infierno* de la *Divina comedia*, desde *fuentes literarias e iconográficas* en las artes plásticas.

Palabras clave: *Divina comedia*, Canto El *Infierno*, Lo *sinistro*, Imágenes literarias, iconográficas e iconológicas.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	4
1. La estética de lo <i>siniestro</i>	13
1.1 Consideraciones sobre lo <i>bello</i>	13
1.2 Consideraciones sobre lo <i>sublime</i>	20
1.3 Consideraciones sobre lo <i>siniestro</i>	27
2. La <i>experiencia estética</i> en la <i>imagen</i> como propuesta de lectura para la <i>Divina comedia</i>	67
2.1 La <i>imagen</i> como forma de lectura	72
2.2 <i>Iconografía</i> e <i>iconología</i>	89
3. Lo <i>siniestro</i> ilustrado en El <i>Infierno</i> de la <i>Divina comedia</i> . Lectura de las imágenes literaria e <i>iconológica</i>	109
3.1 <i>Manuscrito Holkham Misc. 48</i> (Siglo XIV), Anónimo	114
3.2 <i>Mapa del Infierno</i> (1495), Sandro Botticelli	121
3.3 <i>Juicio Final</i> (1541), Miguel Ángel	130
3.4 <i>La barca de Dante</i> (1822), Eugene Delacroix	141
3.5 Ilustraciones para la <i>Divina comedia</i> (1827), William Blake	152
3.6 Ilustraciones para la <i>Divina comedia</i> (1861), Gustave Doré	159
3.7 <i>La puerta del infierno</i> (1917), Auguste Rodin	220
3.8 Ilustraciones para la <i>Divina comedia</i> (1965), Salvador Dalí	230
Conclusiones	244
Referencias bibliográficas	253

Introducción

“Allor fu la paura un poco queta,
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'io passai con tanta pieta.
E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva”
(*Inf.*, I, 19-27)¹.

El estudio de la estética que se refiere a lo *siniestro* ha sido desarrollado a lo largo de la filosofía tanto antigua, como medieval y moderna, pero el mayor énfasis y reconocimiento que recibe se desarrolla en la contemporaneidad gracias a autores como Eugenio Trías (1942-2013, España), quien asume la importancia de analizar este concepto como categoría estética que se distingue de lo *bello* y de lo *sublime*, y que a su vez guarda relación con estas otras categorías. Trías aborda lo *siniestro* como una posibilidad de lectura en el arte, como una perspectiva alterna y –en apariencia– mucho más profunda que lo *bello* y lo *sublime* por su condición y esencia secreta pero necesaria para la creación de la obra de arte y para el estudio general de la *belleza*.

Lo *siniestro* en el estudio clásico de la estética está presente, aunque desapercibido, pues no se reconoce como una categoría principal como la *belleza*, pero sí como una categoría necesaria que se lee bajo otras nomenclaturas como “lo feo” o “lo monstruoso”, actuando como definición en favor del estudio estético dedicado a determinar y comprender lo *bello* (en la antigüedad) y lo *sublime* (en la modernidad). Los medievales, por ejemplo, –sin darse cuenta– establecieron los inicios de un estudio de lo *siniestro* como parte del análisis de la estética en general, ya no como una categoría subalterna para explicar lo *bello* por descarte y contraste, sino como una categoría con posibilidades de hacer parte del

¹ “Entonces se calmó un poco el miedo / que había agitado el lado de mi corazón / durante aquella noche tan penosa. / Y lo mismo que aquel que ha logrado salir, / tras afanosa lucha, del piélago a la orilla, / se vuelve a mirar el agua llena de peligros, / así mi espíritu, fugitivo aún, / se volvió hacia atrás y contempló el paraje / del que nadie salió vivo nunca” (Alighieri, 1956, *Inf.*, I, 19-27, p. 28. Trad. Nicolás González Ruiz).

estudio de la *belleza* de manera más autónoma y consciente: la preocupación y la necesidad por explicar lo que resulta opuesto a las características convencionales de la *belleza* (armonía, utilidad, *bondad*, *verdad*, etc.) da apertura a explorar las cosas ocultas, las cosas que nos parecen misteriosas, terroríficas o sobrenaturales, lo que se logra ver representado en algunas manifestaciones artísticas medievales como las gárgolas en las catedrales o algunas escenas –generalmente las religiosas– que asumen a modo de tema central el padecimiento, el sufrimiento y el dolor, es decir, lo que nadie o lo que pocos quieren ver.

En la estética moderna la presencia de lo *siniestro* como categoría estética independiente se hace más tangible, pues con el estudio de lo *sublime* propuesto por Immanuel Kant (1724-1804, Prusia), la concepción de un estado anímico en el hombre y su relación con la naturaleza, el mundo y las ideas, conduce el estudio de la estética a un plano más amplio, más complejo y más profundo, en donde los límites de lo *bello*, es decir, de aquello que trasciende los conceptos fijos y deterministas (*verdad* y *bondad*, por ejemplo), asumen otras lecturas alternativas que explican la *belleza* desde una perspectiva completa en donde la sensibilidad permite contemplar la posibilidad de atender a la visión estética como sentimiento y acción –de lo *bello* y de lo *sublime*– en el caso de Kant².

De esta manera, en el estudio contemporáneo bajo el análisis de Eugenio Trías, lo *siniestro* asume valor tanto nominal como conceptual, retomando características expuestas en estudios pasados, es decir, en estudios referidos a lo *bello* y a lo *sublime*, en donde lo *siniestro* se reconoce a partir de conceptos y definiciones como lo misterioso, lo oculto, o lo indebido. La postura que asume Trías es de vital importancia para el presente trabajo de investigación, porque de cierto modo, en el libro *Lo bello y lo siniestro* (1982) se infiere el planteamiento de un esquema general del estudio estético compuesto por tres categorías centrales, recíprocas y equilibradas entre sí, a saber, lo *bello*, lo *sublime* y lo *siniestro* como partes de un estadio mayor que engloba todas sus características: la *belleza* (Fig.1).

² Para Kant, el estudio de lo *bello* y de lo *sublime* es necesariamente de carácter subjetivo y “pasional” en tanto que –como sentimientos del hombre para el desarrollo de su facultad de juzgar según el “placer” o el “displacer”– existe la posibilidad de que a partir de la experiencia estética personal, el hombre pueda actuar y definir su moral y su comportamiento en la sociedad: “Kant nos hará ver que lo bello y lo sublime no se encuentran primordialmente fuera de nosotros, en los objetos de la naturaleza o del arte, sino que son, más bien, disposiciones del ser humano y, más precisamente, disposiciones naturales y prácticas de éste; son parte inherente de la moral y de la vida comunitaria humana, es decir, de la sociabilidad” (Granja, 2004, p. XXII).

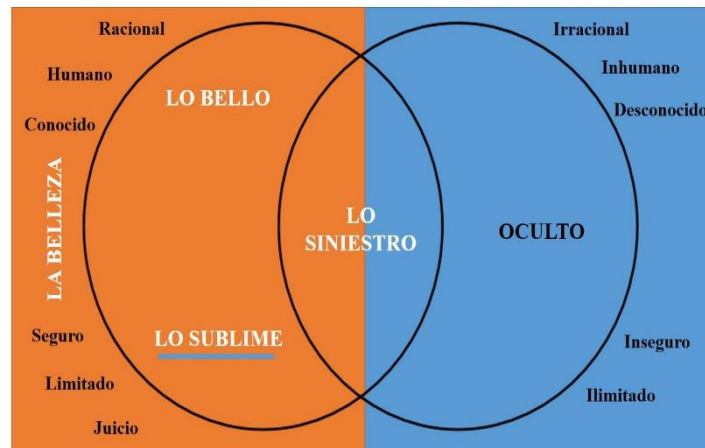


Fig. 1. Esquema: “El estudio estético de la belleza: lo bello, lo sublime, lo siniestro”

Así, el interés particular por rescatar el estudio estético enfocado en lo *siniestro* surge precisamente de las particularidades del concepto como un sentimiento, como una energía y como un ambiente que es fundamental para la realización plena de la *belleza* y su presencia en la obra de arte, y que –en definitiva– resulta llamativo por el deseo que representa, por el deseo que atrae a los espectadores y que los hipnotiza para que descubran el velo de lo *bello* y se encuentren con las verdades insoportables de lo *siniestro*. Además, la intención de acudir al estudio de lo *siniestro* se enfoca en la posibilidad de contemplar, interpretar y disfrutar obras literarias y artísticas con características justamente misteriosas, aterradoras y bellas –como es el caso de la *Divina comedia* y sus consecuentes hipertextos icónicos–.

En este orden de ideas, el objetivo del presente trabajo es postular una lectura de El *Infierno* de la *Divina comedia* desde la categoría estética de lo *siniestro* con ayuda de la recepción de otras lecturas visuales e *iconográficas*, por medio de tres capítulos: “La estética de lo *siniestro*”, “La *experiencia estética* en la imagen como propuesta de lectura para la *Divina comedia*” y “Lo *siniestro* en El *Infierno* de la *Divina comedia*. Lectura de las imágenes literaria e *iconológica*”.

La intención de relacionar lo *siniestro* específicamente con la *Divina comedia* se sustenta gracias a la riqueza de imágenes que posee la obra, lo que permite desarrollar la lectura propuesta: el impacto que genera la lectura del poema como texto escrito (hipotexto) y como texto pictórico (hipertexto) despierta la sensibilidad estética necesaria para comprender la obra y para acercarse a otras lecturas de una forma similar; esto es lo que Eugenio Trías desarrolla con su postura estética, analizando obras plásticas como

algunas pinturas de Sandro Botticelli, por ejemplo, y obras cinematográficas como las películas de Alfred Hitchcock.

Ahora bien, la lectura *iconológica* que se desarrolla en el presente trabajo es una lectura que toma como objeto de análisis la *Divina comedia* gracias no sólo a su riqueza de imágenes, sino también a su composición: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, pues estas tres partes que componen la obra³ son una posibilidad de estudiar el esquema estético presentado con anterioridad, recordémoslo: la *belleza* = lo *bello* + lo *sublime* + lo *siniestro*, no como partes necesariamente divididas o segmentadas, sino como partes totales, en donde cada una de ellas –como lo analiza Eugenio Trías en otras obras como *Vértigo* (1958) de Hitchcock, por ejemplo– reflejan características de lo *bello*, de lo *sublime* y de lo *siniestro*, dando prioridad o dominio a cada una de las categorías según sea el caso.

Así, en El *Infierno* de la *Divina comedia* –como se presenta en este trabajo–, encontramos un predominio del plano estético de lo *siniestro*, pero también encontramos rastros de las otras categorías, lo que nos permite leer el poema de Dante desde dos perspectivas esquemáticas del estudio estético: la primera, como una obra que por partes se corresponde con las categorías estéticas de manera respectiva o asignada, es decir, El *Infierno* emparejado con lo *siniestro*, El *Purgatorio* emparejado con lo *sublime* y El *Paraíso* emparejado con lo *bello*; la segunda –que es la que se asume en la lectura propuesta–, como una obra que con sus partes en conjunto (con diferencias y similitudes) refleja el estudio estético de la *belleza*, un estudio completo que crece y que se nutre de la misma manera en que Dante realiza su viaje por el universo ptolemaico. Por esta razón, la lectura de la *Divina comedia* que aquí se contempla pretende en un futuro ser más completa, pues en este caso solo se presenta la lectura de El *Infierno* mostrando el predominio de lo *siniestro*, dejando abierta la posibilidad de leer El *Purgatorio* y El *Paraíso* bajo las categorías faltantes según el predominio de estas en cada canto.

³ La *Comedia* –nombre original de la obra, modificado por Giovanni Boccaccio (1313-1375, Italia) al agregar el adjetivo *Divina* posteriormente– es un poema cuya estructura se compone de tres grandes “capítulos” o partes: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, su estructura se caracteriza por mantener un plano simbólico dedicado a los números, específicamente al tres y al nueve: nueve círculos de El *Infierno*, nueve cornisas de El *Purgatorio* y nueve cielos de El *Paraíso*. La *Divina comedia* tiene cien cantos en total: uno general, treinta y tres para El *Infierno*, treinta y tres para El *Purgatorio* y treinta y tres para El *Paraíso*; su métrica se reconoce como “terceto”, es decir, un poema cuyas estrofas se componen de tres versos de once sílabas cada uno (Ibáñez, 2006).

De esta manera, la lectura *iconológica* de El *Infierno* de la *Divina comedia* desde lo *sinistro* plantea además, la importancia de asumir lecturas intertextuales e interdisciplinarias como dinámicas que permitan la interacción de los lectores y de los espectadores con obras clásicas desde planos estéticos. Esta lectura se realiza con la intención de ampliar el encuentro hermenéutico que puede nacer de una lectura estética e *iconológica*; así, gracias a la propuesta desarrollada en el presente trabajo, encontramos que la lectura de un texto puede cobrar sentido y valor gracias a la intimidad que ofrecen las imágenes y las características estéticas de estas en conjunto con el texto escrito, lo que reconoce la capacidad de representar la *Divina comedia* en el arte a través de pinturas, de esculturas y de ilustraciones, y la capacidad de despertar nuestra sensibilidad estética como lectores.

En este sentido, aunque las diversas lecturas de la obra en general resultan infinitas y variadas, existen dos planos de lectura que se reconocen en mayor medida al momento de acercarse a la *Divina comedia*: el primero, la lectura biográfica desarrollada por autores como Kurt Leonhard⁴ y Giovanni Papini⁵; el segundo, la lectura simbólico-religiosa desarrollada por autores como Miguel Asín Palacios⁶ y René Guénon⁷. Así, la lectura de la obra a partir de los referentes biográficos de Dante, expone la posibilidad de leer el poema a partir de la relación que la obra presenta con los eventos más significativos en la vida del poeta como la imagen de Beatriz o el exilio de Florencia; mientras que la lectura simbólica encuentra que el fundamento para la creación de la *Divina comedia* está en la relación entre los símbolos que la componen y la significación religiosa o cultural de estos.

Estas lecturas aportan datos importantes y significativos para conocer algunas dinámicas externas de la obra que influyen en su desarrollo, en el caso de la lectura biográfica, se resalta la intención personal del poeta, las causas que lo condujeron a escribir la obra según su juicio, y la crítica social que nace de su espíritu ofendido; en la lectura simbólico-religiosa, los elementos obedecen mucho más a la intención de significar el poema bajo la posible correspondencia que sostiene, por ejemplo, la religión católica con la

⁴ En: Leonhard, K. (1984). *Dante*. Barcelona, España: Salvat.

⁵ En: Papini, G. (1942). *Dante Vivo*. Buenos Aires, Argentina: TOR.

⁶ En: Palacios, M. A., & Ribera, J. (1819). *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. E. Maestre.

⁷ En: Guénon, R. (2005). *El esoterismo de Dante*: Planeta.

religión musulmana, o la literatura (y mitología) medieval con la literatura antigua, a partir de símbolos, personajes, y otras influencias “tácitas” que construyen la *Divina comedia*.

Por otro lado, también hay lecturas que asumen la *Divina comedia* como un ejemplo para relacionar obras y aclarar conceptos o teorías en investigaciones académicas referidas a diferentes campos, entre ellos: la ciencia, la medicina, la psicología, la religión y evidentemente la literatura⁸; estas lecturas –aunque son de carácter interdisciplinar e intertextual– tienen un desarrollo específico según sea el caso, por lo que son referentes que aportan ejemplos para encontrar relaciones diversas con la *Divina comedia*. De igual manera, vale la pena mencionar la lectura personal de Jorge Luis Borges (1899-1986, Argentina)⁹, quien analiza la *Divina comedia* desde su experiencia íntima con el poema; este referente es muy importante para el presente trabajo, porque gracias a la interpretación de Borges podremos analizar con más precisión algunos cantos de El *Infierno*.

De otra parte, hay lecturas de la *Divina comedia* que sugieren relaciones con influencias diversas que probablemente determinaron la escritura del poema, como por ejemplo la influencia del estudio cosmológico y astronómico clásico en Ptolomeo y Aristóteles¹⁰, o el análisis de algunas características significativas de la obra como sus traducciones y el análisis de la lengua original con que fue escrita¹¹; estas lecturas son

⁸ Algunos ejemplos de ello son: Regnault, F. (2005). *Pasiones dantescas*. Virtualia. Revista Digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana.; Signal, N.L. (2011) *Allí donde el sol calla. El dolor en la Divina comedia*. Universidad de Buenos Aires.; Villarejo, A. (2014). *La neurología en la Divina comedia*.; Kalsched, D.E. *Esperanza vs. Desesperanza en la situación psicoanalítica y en la Divina comedia de Dante*.; González, D.L. (2009). *Dante Alighieri y José Martí: consonancias textuales*.; Casal, R.C. (2000). *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*. Criticón. Estos estudios analizan la *Divina comedia* en conjunto con otras obras literarias y filosóficas, unos bajo la perspectiva de diferentes conceptos como la *tristeza* o la *depresión*, otros bajo la relación temática entre autores.

⁹ En: Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica., publicación que reúne varias conferencias dictadas por Borges, una de ellas dedicada específicamente a la *Divina comedia*; y en: Borges, J. L. (1999). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé., libro publicado originalmente en 1982, que presenta de manera más amplia la lectura del poema por parte de Borges, en donde se expone sobretudo el análisis emocional del autor y la impresión que dejan en él algunos pasajes y personajes de la *Comedia*.

¹⁰ En: Gangui, A. (2005). *La cosmología de la Divina comedia*., estudio que analiza el esquema de la *Divina comedia* desde los conocimientos científicos relacionados con la astronomía en la época de Dante y su importancia para comprender la estructura general de la obra.

¹¹ En: Fernández, J.A. (1956). *La lengua de Dante en la Divina comedia y en sus traductores españoles*. Atlántida., en donde se analiza la expresividad del lenguaje empleado por Dante para el desarrollo de la obra y

importantes para este trabajo de investigación, porque se refuerzan las intenciones de algunos artistas por interpretar y representar la *Divina comedia* y la manera en la que estas fueron realizadas.

Ahora bien, con respecto a las lecturas de lo *siniestro* en relación con la *Divina comedia*, se tienen datos muy complejos de encontrar; sin embargo, la presencia de esta categoría estética se encuentra en estudios referidos al análisis de otras obras literarias¹² y desde la propuesta psicoanalítica desarrollada por Sigmund Freud (1856-1939, República Checa) en *Lo siniestro* (1919), que también se menciona en el presente trabajo de manera muy breve en favor de acompañar el deseo por aclarar el concepto de lo *siniestro*.

Las lecturas referidas a la *iconografía* de la *Divina comedia* pueden ser múltiples por la cantidad de referencias a la obra en el arte, pero en el presente trabajo se hace referencia únicamente a la tesis doctoral *Representaciones artísticas sobre la Divina comedia: pintura, escultura, grabado e ilustración* (2006) de Ana Marqués Ibáñez¹³, porque el estudio que se desarrolla menciona y analiza iconográficamente varias de las representaciones artísticas que guardan relación directa con la *Divina comedia* en su totalidad; sin embargo, es necesario aclarar que dicha tesis doctoral –contrario al enfoque de este trabajo– corresponde a un estudio dedicado a las obras *iconográficas* como texto central, por lo que el poema de Dante no es el texto que se analiza, sino que se menciona para explicar, analizar e interpretar las pinturas, las ilustraciones y las esculturas que la han acompañado.

las controversias que esto generó, tanto para los contemporáneos del poeta al leer la *Comedia*, como para los traductores al interpretar y estudiar los diversos elementos e influencias escritos por Dante.

¹² Por ejemplo: Requena, J.G. (1996). *Lo grotesco, lo siniestro, la psicosis (La metamorfosis, de Franz Kafka)*. De lo grotesco.; Cruz, F. (2007). *Lo grotesco en el Jardín de las delicias*. Analecta: revista de humanidades.; Aparicio, D. (2010). *La emergencia de lo siniestro en Dr. Frankenstein*. Trama y fondo: revista de cultura. Estos estudios resaltan la relación entre elementos de cada obra referida con el concepto de lo *siniestro*, retomando sus características más importantes y la presencia de estas en la expresión artística (literaria y pictórica).

¹³ En donde se analizan varias obras en el arte pictórico que se inspiraron en la *Divina comedia* y en Dante Alighieri para representar el poema, retratar al autor, o para desarrollar un concepto u idea significativos según la época; las obras que se mencionan en el estudio no se refieren únicamente a El *Infierno*, sino que también retratan o representan El *Purgatorio* y El *Paraíso*.

En este orden de ideas, la lectura *iconológica* que se propone, busca la posibilidad de comprender el sentido estético de la *Divina comedia* a partir de lo *siniestro* como enfoque inicial, por lo que a pesar de que se mencionan representaciones *iconográficas* de la obra en general, el análisis central del presente trabajo se dirige a El *Infierno* específicamente. La *iconología* juega un papel importante para el presente trabajo, porque evidencia la lectura del poema en las artes plásticas, es decir, la extensión de la *Divina comedia* en la creación de representaciones que manifiestan el deseo de comprender la obra y de permitir que aún siga teniendo un sentido y un valor en el mundo de la literatura y de las artes.

Así, los objetivos que acompañan el propósito general del presente trabajo son: identificar las características de lo *siniestro* desde el análisis estético desarrollado por Eugenio Trías en el libro *Lo bello y lo siniestro* (1982); analizar el método de lectura *iconográfica* e *iconológica* propuesta por Erwin Panofsky en *El significado de las artes visuales* (1955) para el desarrollo de la lectura de El *Infierno* de la *Divina comedia* bajo la perspectiva de lo *siniestro* y por último; establecer la correspondencia entre la lectura de El *Infierno* de la *Divina comedia* como hipotexto y las diferentes representaciones *iconográficas* que la acompañan, con énfasis en las ilustraciones de Gustave Doré (1861), comprendidas como hipertexto, a partir de las características de lo *siniestro* en el poema.

De acuerdo con lo anterior, la estructura capitular de este trabajo se desarrolla de la siguiente manera: en el primer capítulo se desarrolla una propuesta estética que postula un esquema u orden para distinguir los aspectos de la categoría de lo *siniestro* mediante ejemplos iconográficos (en la fotografía, en el cine, en el teatro, en la danza, en la música y en las artes plásticas) y el estudio de las nociones estéticas de lo *bello* y de lo *sublime* en la filosofía clásica y en la filosofía moderna respectivamente para sustentar el estudio de lo *siniestro* como otra categoría del estudio estético en la contemporaneidad; en el segundo capítulo se presenta el método de Panofsky, por medio de la aclaración de lo que se entiende por “experiencia estética”, la distinción entre *iconografía* e *iconología*, y el análisis de la imagen y su importancia para la lectura de un texto escrito y pictórico; en el tercer y último capítulo se desarrolla la lectura *iconológica* de El *Infierno* de la *Divina comedia* a partir de un análisis de la obra en relación con sus representaciones *iconográficas* a lo largo de la historia del arte en autores como Sandro Botticelli (1445-

1510, Italia), Miguel Ángel (1475-1564, Italia), Eugene Delacroix (1789-1863, Francia), William Blake (1757-1827, Reino Unido), Gustave Doré (1832-1883, Francia), Auguste Rodin (1840-1917, Francia) y Salvador Dalí (1904-1989, España), rescatando la extensión de la *Divina comedia* en el plano *iconográfico*, la influencia de esta en el mundo del arte, y su correspondencia literaria con la categoría de lo *siniestro*.

La justificación personal que impulsa este trabajo de investigación, nace de tres eventos significativos: mi intención inicial por abordar el simbolismo de la *Divina comedia* en general, ideal frustrado por falta de interés y por la incalculable extensión de estudios referidos al tema; el cambio drástico y definitivo del enfoque para leer la obra gracias a mi pasión por el estudio de la estética que se inspira en la lectura del estudio estético planteado por Immanuel Kant y por Eugenio Trías; y la impresión que despertó en mi la lectura del *Canto XXXIII* de *El Infierno* referido a la historia del Conde Ugolino y el análisis de este por parte de Jorge Luis Borges en *Nueve ensayos dantescos*. Mi intención subjetiva pretende manifestarse en el presente trabajo, dejando en claro la importancia de tener en cuenta las percepciones estéticas en la filosofía y en el arte para la lectura de obras como la *Divina comedia*, haciendo énfasis en la necesidad y en el derecho que tenemos como seres humanos de despertar y de reconocer nuestra sensibilidad mediante la manifestación, la representación y la expresión.

1. La estética de lo *siniestro*

“O voi ch’avete li ‘ntelletti sani,
mirate la dottrina che s’asconde
sott il velame de li versi strani”
(*Inf.*, IX, 61-63)¹⁴.

El estudio clásico de la *belleza* en la filosofía antigua y en la filosofía medieval da apertura a la disertación actual sobre la estética, presente en las humanidades y en otras ciencias que asumen una posición frente a este asunto; por lo que el estudio de la estética continua desarrollándose a partir de otros conceptos y teorías importantes como lo *sublime* y lo *siniestro*, que no sustituyen el estudio de lo *bello*, sino que lo complementan. De esta manera, aquello que se conoce como “estudio estético” es producto de varios planteamientos artísticos y filosóficos que están soportados en los conceptos de lo *bello* (en la antigüedad), de lo *sublime* (en la modernidad) y de lo *siniestro* (en la contemporaneidad), cuya agrupación podría entenderse bajo la denominación general de la *belleza*.

En este primer capítulo, el análisis del estudio estético se centra en la categoría de lo *siniestro* desarrollada por el filósofo español Eugenio Trías (1942-2013) en *Lo bello y lo siniestro* (1982), reconociendo, en primer lugar, su génesis en el estudio de la estética clásica, para posteriormente identificar lo *siniestro* como el estadio que permite la comprensión total de la *belleza* a partir de su naturaleza oculta, secreta y aterradora. La estructura del capítulo se sigue de tres momentos: “Consideraciones sobre lo *bello*”, “Consideraciones sobre lo *sublime*” y “Consideraciones sobre lo *siniestro*”.

1.1 Consideraciones sobre lo *bello*

Desde los orígenes de la filosofía el estudio de la *belleza* ha estado presente como parte fundamental de las manifestaciones estéticas y artísticas del hombre occidental. Aquello que se conoce como *kalos* o *belleza* en la filosofía clásica es en sí una noción de carácter práctico, porque la *belleza* se identifica con el hombre y con su actuar en busca de la verdad, de la sabiduría y de la felicidad; el estudio que empieza en la filosofía de la antigua

¹⁴ “¡Oh vosotros, los que tenéis sano entendimiento! / ¡preparad en la doctrina que se oculta / bajo el velo de los versos oscuros!” (Alighieri, 1956, *Inf.*, IX, 61-63, p. 76. Trad. Nicolás González Ruiz).

Grecia se va a preocupar directamente por entender cómo se manifiesta lo *bello* desde sus cualidades básicas y la representación de su idea en el mundo sensible.

Gran parte del postulado estético de la filosofía antigua se encuentra expreso en el trabajo filosófico que desarrolla Platón en varios de sus diálogos (*Hippias mayor*, *Fedro* y *Banquete*), en donde el “recorrido” que se sugiere para comprender la *belleza* representa un gran momento teórico, cuyas influencias se van a ver reflejadas en la estética medieval a partir de la formulación trídica: *belleza*, *bondad* y *verdad*, que siempre tiende a lo *uno*, es decir, a lo universal.

En este orden de ideas, lo *bello* en el pensamiento de Platón se entiende a partir de las siguientes concepciones de la *belleza*: la belleza de los cuerpos, la belleza de las almas, y la belleza en sí (Bayer, 1965); la primera forma de asumir la belleza se asume por la necesidad de saber cuáles son las cualidades de lo *bello* y cuáles de estas cualidades residen en los objetos; la segunda forma de asumir la belleza es gracias a la manifestación de la idea de la *belleza* en el recuerdo del mundo inteligible que experimentan las almas siempre tendientes a lo *uno*; y la tercera forma de percibir la belleza deviene de la búsqueda constante de la idea de la *belleza* en sí misma.

En el *Hippias mayor* se aborda el estudio estético desde una concepción material y objetiva, tratando de entender lo *bello* como aquello que es útil y bueno por sentido común y según su finalidad. En este diálogo se pueden encontrar dos reflexiones centrales acerca de la *belleza*, una de ellas hace referencia a lo *bello* como una cualidad según el contexto, y la otra hace referencia a lo *bello* como lo que es conveniente y adecuado:

¿No es cierto, dirá él, que el marfil y el oro, sabio Sócrates, cuando son adecuados hacen que las cosas aparezcan bellas y cuando no son adecuados, feas? [...] Vamos a admitir que lo que es adecuado a cada cosa, eso la hace bella (Platón [290d], 2011, p. 188).

Frente a la noción de la *belleza* que se desarrolla en el *Hippias mayor* es menester aclarar que Platón concluye el diálogo mencionando el misterio que representa la *belleza*, por lo que las cualidades de utilidad, por ejemplo, no deben asumirse por verdaderas y absolutas. En el *Fedro*, mediante la alegoría del carro alado, Platón concibe la *belleza* como una idea que en algún momento vieron las almas de los hombres, pero que al llegar al mundo sensible tras un largo viaje se olvidan y se alejan de ella (Platón [246a-257b], 2011,

pp. 793-808); la rememoración o el recuerdo es aquello que nos permite retornar al mundo inteligible de alguna manera y visualizar nuevamente la idea de la *belleza* que tanto nos atrae, nos maravilla y nos encanta: la *belleza* se entiende en este diálogo como una belleza que está en las almas, una belleza que es gracias a las virtudes, a la sabiduría y a la contemplación.

En el *Banquete* una de las formas en las que Platón presenta el problema de la *belleza* es a partir de la historia del andrógino, la cual le sirve para expresar la unidad de la *belleza* y la búsqueda de esta mediante el amor (Platón [189e-193d], 2011, pp. 720-725). En este diálogo, Platón recoge algunas características importantes en torno a aquello que se entiende como lo *bello*; una de ellas, el complemento que representan los opuestos para concebir la *belleza* como una totalidad armoniosa. Con la historia del nacimiento de Eros (hijo de la pobreza y de la riqueza), la *belleza* se hace presente gracias a la reciprocidad de términos o polos antagónicos, por lo que, aunque se concibe un opuesto a lo *bello* (lo feo, lo inútil, lo desproporcionado, etc.) en la filosofía platónica, también se reconoce la relación necesaria y conjunta entre estos elementos para el desarrollo de un estudio estético.

Muchas referencias platónicas de la *belleza* logran permanecer durante el estudio estético referido a lo *bello* hasta la época medieval, adquiriendo más fuerza y otras formas de desarrollo. Algunas de estas referencias son: la *belleza* percibida por medio de los sentidos por excelencia (la vista y el oído) y la *belleza* que siempre tiende a la unidad mediante la proporción, la justa medida, la armonía, la *bondad* y la *verdad*; además, en el estudio clásico de la *belleza* es posible encontrar una referencia a lo feo, a lo desagradable, a lo que no encaja pero que siempre está acompañando a la *belleza* (cuestión que será desarrollada más adelante).

Con todo esto, el desarrollo del estudio de la *belleza* en la antigüedad influye en el mismo estudio durante la época medieval, pues algunas ideas platónicas y también aristotélicas van a estar presentes en la concepción de la *belleza* en el medioevo, pero otras características van a marcar el fin de una época y el comienzo de otra para distinguir las consideraciones estéticas. En primer lugar, la reflexión en torno a la *belleza* durante el medioevo –a diferencia de la antigüedad griega– se enfoca en las razones por las que existe la *belleza*, las razones por las que contemplamos la *belleza* y las artes que manifiestan la

belleza, todo ello enfocado a un principio único y muy propio de la época medieval, a saber: la existencia de Dios.

Por lo anterior, la *belleza* medieval hace parte de una estética de la naturaleza y de la experiencia¹⁵ que se vale de las artes para comprender mejor el concepto de *belleza* y para demostrar sus principales características. La *belleza* para el hombre medieval es *imagen* y *símbolo* porque gracias a estas maneras de expresión y mediación el hombre logra comprender a Dios aunque no lo pueda conocer; la *belleza* medieval también se interesa por las actitudes y las prácticas de los hombres, en tanto se asemejan a la concepción clásica de la *belleza* (lo bueno, lo armonioso, lo proporcionado, lo virtuoso, etc.) y en tanto más se acercan a la divinidad.

El paso de la antigüedad a la época medieval en el estudio estético puede ser referenciado por las reflexiones filosóficas acerca de la *belleza* que enuncia Plotino en las *Enéadas*: la *belleza* que Plotino reconoce se caracteriza esencialmente por una *belleza* que reside el alma y que puede dejar de ser bella para convertirse en un alma fea, dependiendo de sus actitudes, de sus acciones, de sus deseos y de su cercanía a la sabiduría.

La *belleza* que se identifica con la forma del alma puede reconocerse, ya sea o por medio de las emociones que produce gracias a la vista, o por su relación con la materia, siendo esta última causa de la existencia de un alma fea y perdida que está “inficionada de lo terreno” (Plotino, 1982, p.285). Para Plotino, lo feo está en constante reunión con lo *bello*, esto porque hereda la necesidad antigua de incluir en la definición de la *belleza* aquello que se le opone y que, por tanto, no es lo *bello*; entonces, por ejemplo, la *belleza* no

¹⁵ Experiencia que muchas veces se asocia con la presencia del sentido religioso; esta experiencia se manifiesta en eventos conocidos como *epifanía*, *teofanía* o *hierofanía*, conceptos que se asumen desde la manifestación y el significado de las cosas, en donde la manifestación de lo *sagrado* se corresponde de manera directa con una *experiencia estética* que fascina y cautiva al hombre desde su capacidad de reconocer en lo más simple el reflejo de lo más grande: “La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo *sagrado*, lo *ganz andere*” (Cloud, 1956, p. 10); pero que a su vez, al ser una experiencia de lo *sagrado*, contempla dentro del acto manifiesto la posibilidad de aquello que siendo lo *profano*, es decir, lo opuesto, también asume forma y presencia. En *Lo sagrado y lo profano* (1959) de Mircea Eliade (1907-1986, Rumanía), la diferencia central entre estos dos conceptos se sustenta a partir de la condición sobrenatural de la primera y la condición natural de la segunda, que al representar cargas significativas para el hombre, permiten la existencia de la cultura (la religión) y que en definitiva, construyen el mundo en el que el hombre habita: “lo *sagrado* y lo *profano* constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia” (Cloud, 1956, p. 12).

puede ser aquello que no se pueda percibir y, si para ser percibido se necesita de una forma que le permita manifestarse, entonces lo *bello* no puede ser lo amorfo, pues tiene que tener la forma, de manera que aquello que es amorfo, si no es lo *bello*, entonces ha de ser lo feo; lo mismo sucede con la unidad, pues aquello que es lo *uno* es lo *bello* y aquello que no es lo *uno* y que está de manera individual es lo feo:

[...] nada que sea simple, sino forzosamente sólo lo compuesto, será bello. Además, según esta teoría, será bello el conjunto, mientras que las partes individuales no estarán dotadas de belleza por sí mismas, pero contribuirán a que el conjunto sea bello (Plotino, 1982, p. 276).

Esto indica que también en la estética medieval existía una concepción de la *belleza* que incluía lo *bello* y lo feo, y que además, se entendía como un conjunto necesario para el reconocimiento de la *belleza*. Para Plotino lo feo también tenía origen en el alma –así como sucedía con lo *bello*–, y aquello que era lo feo se oponía totalmente a lo *bello*, pero no era algo ajeno, pues lo feo es, según Plotino, lo que oculta, lo que cubre y lo que esconde a lo *bello*:

Es como si uno se metiese en el barro o en el cieno: ya no pondría de manifiesto la belleza que tenía; lo que se vería es esa capa pegada que tomó del barro o del cieno. A ése, pues, la fealdad le sobrevino por añadidura de lo ajeno; y si quiere volver a ser bello, su tarea consistirá en lavarse y limpiarse y ser así lo que era (Plotino, 1982, p. 285).

En la *Enéada I* (6) se sugiere que aquello que podría evitar que las almas se pierdan totalmente bajo el manto de lo feo es la sabiduría que purifica (Plotino, 1982, p. 285), haciendo referencia al plano religioso en cuanto a sus prácticas y manifestaciones. Por otro lado, la manera en la que se puede reconocer la *belleza*, según Plotino, es por la fuerza y por el entusiasmo con que se logran turbar nuestros sentidos y nuestro espíritu, llenándolo de gozo y recordándole al alma su *belleza* interior; así, las características de la *belleza* más evidentes en el pensamiento de Plotino para la estética medieval son: entender como guías del alma a la sabiduría, a las virtudes y al bien; comprender que la *belleza* es una unidad (presencia de las ideas platónicas), y asumir la existencia de lo feo como un necesario para buscar con más avidez lo *bello* y acercarnos a la divinidad.

Umberto Eco (1932-2016, Italia) en *Arte y belleza en la estética medieval* (1986) y Edgar De Bruyne (1898-1959, Bélgica) en *La estética de la edad media* (1947), interpretan el estudio estético del medioevo sobretudo como una estética de la luz y de la armonía, como una estética que está presente en las artes (pintura, escultura, arquitectura y música);

esto se debe principalmente a que las artes –que expresan cualidades de lo *bello*– le permiten al hombre más cercanía con la imagen de Dios, en quien reside la *belleza* que se refleja en el mundo, en la naturaleza, en el hombre y, en consecuencia, también en las artes. El arte medieval, en este sentido, ha de entenderse como *símbolo* y *alegoría*; la *belleza* es divina en su esencia y el arte es el reflejo inalcanzable de esa *belleza* inagotable en su totalidad: “[...] este nuevo aspecto de la belleza: *es el símbolo de lo indecible*. Lo bello es, en la forma, una perfección que supera toda forma posible” (De Bruyne, 1994, p. 97).

El mundo medieval expresado en la *alegoría* como recurso para hacer lo posible por representar la *belleza* es aquello que nos permite identificar el goce estético y ser partícipes de él, recordando una vez más su inexpresividad absoluta e inefable (De Bruyne, 1994, p. 97); entonces, la *alegoría* admite la percepción del mundo medieval como un mundo sobrenatural y misterioso que supone una realidad espiritual y, por tanto, una intuición moral, una experiencia que no se reduce a la capacidad de imaginación, sino que abarca la vida en el plano de la realidad: “la Edad Media no se limita a *crear* alegorías, literarias o plásticas, se esfuerza para *descubrir* en las historias y en las ficciones un sentido remoto que no se descubre a primera vista” (De Bruyne, 1994, p. 104).

En este orden de ideas, la *alegoría* es el sentido oculto de la verdad que se representa en la ficción y que se evidencia en la creación literaria y en la imagen; la *alegoría* se concibe en el medioevo como una forma de escribir, como una forma de representar el mundo visible e invisible en la imagen, en donde las cosas y las criaturas (sobre todo los animales) adquieren un significado especial dependiendo de un contexto determinado; este significado generalmente se encuentra en constante relación con el actuar del hombre, por lo que influye notoriamente en la manera en la que se percibe el mundo:

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era solo un león, una nuez no era solo una nuez, un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que este era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior (Eco, 1997, p.88).

De esta manera, el sentido oculto que se encuentra en la *alegoría* y en el *símbolo* es una puerta de entrada a la percepción interpretativa del mundo medieval que se manifiesta mediante la expresión; pero, al ser de carácter oculto el sentido alegórico y simbólico, también es notoria la intención de la estética medieval por percibir y considerar un “otro

lado”, en donde cabe lo no conocido, lo no dicho y lo no visto. Es entonces aquí en donde empieza a salir a la luz aquello que representa lo monstruoso, lo feo, lo grotesco y lo demoniaco.

Esto por supuesto guarda una relación con la perspectiva del estudio de la *belleza* que también contempla como necesario el estudio –o aunque sea–, la mención de lo que se pueda considerar como lo opuesto, lo que complementa, a saber: la fealdad; por consiguiente, aspectos como la oscuridad, la monstruosidad y el desorden están en función de reconocer la *belleza*, porque solo allí –en la oscuridad– aparece la luz, el sentido divino y la noción de orden. En este sentido, la *belleza* medieval es de carácter sinfónico, o mejor dicho, de carácter polifónico: “Se trata de la imagen del Universo en el que las faltas morales resaltan los actos virtuosos y los monstruos de fundamento a la belleza” (De Bruyne, 1994, p. 135).

En efecto, el universo estético visto desde la *alegoría*, es un universo tremendamente amplio e invaluable, por lo que dice más cosas de las que se pretenden decir, siempre le cabe más, revela lo poco que hay que revelar, lo poco que se deja ver; y en lo que queda, la profundidad del universo oculto y misterioso es ignorado sin quererlo por el hombre que no se da cuenta de la magnitud del puente que se desarrolla en la producción artística: “Evidentemente cuando en un texto se pueden identificar unos sentidos que el autor no pretendía comunicar, y no sabía que estaba comunicando” (Eco, 1997, p. 121).

La conclusión del estudio estético en el medioevo dirige su mirada al paso del deleite y de la contemplación de la *belleza* divina al establecimiento de un juicio estético que se caracteriza por la reflexión racional de la *belleza* como sentimiento, esto claramente desde un plano subjetivo. De esta manera se abre paso al estudio estético en la modernidad, cuyo eje ya no gira en torno a la *belleza* como única noción estética, sino que gracias a su condición de infinitud, surge otro concepto que genera extensión y amplitud al significado de lo *bello*, a saber, el estudio de lo *sublime*. En la modernidad –a diferencia de la antigüedad y del medioevo– la *experiencia estética* se orienta a un sentir y a un conocer empírico que asume posturas tanto subjetivas como objetivas, buscando entender a profundidad el sentido y la razón de los objetos, de las ideas y de los juicios.

1.2 Consideraciones sobre lo *sublime*

La presencia del estudio estético, ya fijada con anterioridad por antiguos y medievales desde las principales características de lo *bello*, en la modernidad se entiende bajo aspectos que no van a buscar definir la *belleza* y entender la naturaleza de esta, sino que van a buscar entender al hombre desde su dimensión estética y la relación que este tiene con la *belleza*; para ello, la modernidad encuentra que la percepción estética del hombre responde a un juicio de la razón que se preocupa por la idea de *belleza* y que la asume como un sentimiento de grandeza, a saber: lo *sublime*.

Lo *sublime* es una noción estética que fue elaborada con anterioridad en el seno de la filosofía medieval desde la perspectiva desarrollada por Pseudo Longino (entre el siglo I y siglo III) y que posteriormente se fue elaborando con más precisión durante la modernidad por el filósofo inglés Edmund Burke (1729-1797) y por el filósofo prusiano Immanuel Kant (1724-1804) como máximos exponentes de este abordaje estético. La perspectiva de lo *sublime* asumida en la visión de la filosofía clásica (tanto antigua como medieval), parece ser el inicio de este concepto estético como una condición de la *belleza* que reconoce una extensión de la estética.

En *De lo sublime* (tratado estético atribuido a Pseudo Longino) se asume el concepto de lo *sublime* como la grandeza de las letras y del lenguaje retórico: “Lo sublime es una elevación y culmen del lenguaje, y que los poetas y los más grandes autores no se valieron de otro modo para alcanzar su preeminencia y renombre inmortales” (Longino, 2014, p. 6), aclarando que esta elevación del lenguaje provoca un éxtasis, lo que lo hace ser un arte de lo profundo, dotado de la fuerza del artista y de su posibilidad expresiva mediante el discurso retórico que no pretende persuadir, sino que sorprende, asombra y estremece¹⁶. Longino establece que al ser lo *sublime* un estado de asombro, supera aquello que solo es

¹⁶ Así, varios autores buscaron expresar lo que entendían por grandeza y lo que sentían desde la contemplación del inmenso universo, provocando el surgimiento de un sentimiento denominado como *sublime* que se expresa en diferentes ámbitos: “Lo sublime conduce, paradójicamente, a la revelación de la angostura del mundo frente al constante e ilimitado afán del espíritu por intentar saltar los márgenes de la naturaleza” (Cruz, 2006, p. 2).

agradable y que eleva el alma de los hombres a un estado de alegría y de orgullo, permitiéndoles exaltar y alabar lo que les ha provocado tal sentimiento:

Nuestra alma se ve por naturaleza transportada en cierto modo por la acción de lo verdaderamente sublime, y, adueñándose de ella un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si fuera ella la autora de lo que ha escuchado (Longino, 1979, p. 3).

Además, una característica de vital importancia que recibe el concepto de lo *sublime* en el planteamiento de Longino, es su capacidad de perdurar en la memoria sin perder su valor, es decir, sin dejar de provocar el sentimiento de grandeza, de asombro, de maravilla y de éxtasis al ser recordado; sin embargo, la búsqueda de un sentido universal bajo este concepto por parte de Longino¹⁷ es una cuestión que va a tener disonancias en autores como Kant, puesto que lo *bello* y lo *sublime* se diferencian justamente en que lo primero agrada a todos por igual –como lo sostiene Platón–, mientras que en lo segundo no se busca necesariamente un sentimiento agradable, y mucho menos para todos; además, es posible identificar bajo esta perspectiva que postula Longino, que la causa del sentimiento *sublime* en el hombre proviene del arte y no de la naturaleza (Eco, 2004) –posición que presenta variaciones en la perspectiva kantiana, por ejemplo–.

Después de lo anterior, cabe agregar que un punto de convergencia y correspondencia entre estos autores es el de reconocer un lado “opuesto” o la “otra cara” del estudio estético dedicado a lo *bello*, como ya se ha mencionado antes; pero además, también esto sucede con lo *sublime* (inquietud desarrollada más adelante), cuyo aspecto contrario, para Longino, se manifiesta en lo patético, en lo burlesco y en lo excesivo. Reconocer aquello en este punto resulta relevante, puesto que Longino finaliza su estudio estético acerca de lo *sublime* retomando la posición de antiguos y medievales frente a la totalidad de la *belleza* expresada

¹⁷ Este parecer que pretende ser universal guarda gran relación con otras teorías como la presentada por Platón o la elaborada por Kant conocida como el “juicio estético”; pero en Longino este parecer es especialmente necesario para la existencia del sentimiento *sublime*, percibido por todos y asumido por igual siempre y en toda circunstancia: “Pues, en realidad, es grande sólo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones y hace difícil, más aún imposible, toda oposición y su recuerdo es duradero e indeleble. En una palabra, considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable en favor de lo que ellos admiran” (Longino, 1979, pp. 3-4).

en la relación recíproca entre los opuestos, es decir, entre lo *bello* y lo feo, o entre lo *sublime* y lo patético.

Por otro lado, el concepto de lo *sublime* que desarrolla Edmund Burke en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), se entiende como un sentimiento que se manifiesta en el terror, en la amenaza y en el dolor: “[...] es el estado más intenso de la mente y en cuyo asalto puede ésta llegar a padecer la sublimidad” (Cruz, 2006, p. 136); lo *sublime* es algo que se padece, algo que se sufre, algo que afecta el cuerpo mediante las pasiones y las sensaciones. En la propuesta estética que desarrolla Burke acerca de lo *sublime* es posible identificar un tono sombrío o terrorífico – muy cercano al concepto de lo *sinistro*– que nos acerca al sentimiento de terror, de vértigo, de vacío, de miedo, de angustia o de desesperación, y esto a causa de la dimensión estética que alcanza la naturaleza de magnitud *sublime* –que es percibida y comprendida por el hombre–, lo que se va a conocer como estado de “sublimación” o excitación:

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir (Burke, 1997, p.29).

La conciencia que el hombre tiene de este sentimiento le permite reconocer, identificar y sentir plenamente el terror que reside en sí frente a la inconmensurabilidad, sensación que asombra y afecta toda posibilidad de reaccionar, generando de alguna manera la suspensión de todos los sentidos del cuerpo y estados de ánimo¹⁸. En este contexto, la conciencia se ve encerrada frente a la amenaza que representa lo infinito para la supervivencia del hombre: “Lo sublime se presenta como una amenaza relativa a la conservación del individuo; y no hay nada que ponga más en peligro la *self-preservation* que la muerte, fuente directa o velada de todos los terrores” (Cruz, 2006, p. 136).

Para Edmund Burke, el sentimiento de lo *sublime* se percibe en la naturaleza y no solamente en el arte, porque el terror que el hombre siente es a causa de la grandeza y del poder de la naturaleza, que encoje al hombre y hace que su existencia parezca diminuta y

¹⁸ Esto es el asombro, lo que despierta en el hombre un deseo por ver, por conocer y por saber en qué consiste aquello a lo que se enfrenta, pero que una vez descubierto lo aterra y lo paraliza: “Burke cristaliza su sentido en la palabra *astonishment*, que significa la suspensión de todos los movimientos del ánimo en la forma de un terror que atrae: el asombro” (Cruz, 2006, p. 136); esto se relaciona más adelante con lo que se conoce como lo *sinistro*.

vulnerable. El hecho de encontrar la naturaleza como *sublime* exige reconocer en ella una “fuerza irresistible” (Cruz, 2006, P. 136), sin claridad y sin explicación racional, pero que puede comprenderse por la experiencia; así, para Burke, la sublimidad puede encontrarse, por ejemplo, en los animales: “Hay muchos animales, que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos” (Burke, 1997, p. 42).

La principal característica que adquiere la noción estética de lo *sublime* en la propuesta del filósofo inglés –que va a seguir presente en el estudio estético que desarrolla Kant– es la capacidad de asombro como el máximo estado que alcanza el alma cuando el hombre se siente diminuto y desamparado frente a la grandeza manifiesta en la naturaleza, y que el hombre sabe que esto es una certeza; las sensaciones del vacío, de la nada y del vértigo van a estar presentes en las consideraciones de lo *sublime*. Edmund Burke rescata la condición humana como factor necesario para que el sentimiento de lo *sublime* se manifieste, porque mediante el placer, el dolor y la conciencia de estos, el hombre capta lo *sublime* y reflexiona en torno a lo que esto representa para su existencia y para su forma de entender el mundo.

En este orden de ideas, el estudio de lo *sublime* en la modernidad se caracteriza principalmente por estas nociones que envuelven al hombre en su dimensión estética, a saber, las nociones de juicio, de razón, de experiencia, de mundo y de trascendencia. En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), Immanuel Kant considera el sentimiento *sublime* como un juicio que se genera a partir de la facultad o capacidad de juzgar, en donde la *experiencia estética* se visualiza gracias al asombro del infinito y al asombro de lo poderoso (como sucede con Edmund Burke).

La captación de lo *sublime* –que parte de la sensibilidad– trasciende el plano del entendimiento y de la imaginación, cuya experiencia posible se manifiesta y es percibida o contemplada para luego ser atendida por la razón desde la reflexión en la que se sumerge el hombre tras advertir una *experiencia estética* de carácter *sublime*; el juicio es meramente

subjetivo, empírico e intuitivo, y el estudio de la *belleza* –antes definido por antiguos y medievales– va a entenderse por la filosofía moderna como el “estudio del gusto”¹⁹.

Para Kant, el juicio estético que se define por el gusto deja de ser una propiedad de los objetos para convertirse en un sentimiento del hombre, quien tiene la facultad de sentir, y por tanto, la facultad de juzgar²⁰; la facultad de sentir es lo que le permite al hombre captar aquello que le resulta agradable y aquello que no, y dentro de lo que es agradable, Kant reconoce lo *bello* y lo *sublime*, siendo este último un sentimiento que, aunque agradable, también es terrorífico y conmueve. Los tres grados de sublimidad que encuentra Kant son: “lo sublime terrorífico”, “lo sublime noble” y “lo sublime magnífico”:

Lo sublime es, a su vez, de distinta naturaleza. El sentimiento que lo acompaña es a veces de cierto horror o melancolía; en algunos casos, meramente una admiración silenciosa, y en otros de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero le llamo lo sublime terrorífico; a lo segundo lo noble y a lo último lo magnífico (Kant, 2004, p.5).

Si bien Kant va a ocupar gran parte de su estudio estético a enunciar las similitudes y las diferencias entre lo *bello* y lo *sublime*, una de las características más importantes frente a este hecho es el de reconocer ambos sentimientos como estados de contemplación y además, como sentimientos que causan la turbación del estado de ánimo a causa de la sensación de infinitud, de eternidad y de inmensidad –mencionado también por Edmund Burke–. Pero un aspecto que le corresponde solo al sentimiento de lo *sublime*, diferente a los ya mencionados, es el de producir o despertar en el hombre una sensación fantástica y mágica, como si se tratara de un sueño o de algo irreal (Kant, 2004, p.5), y su importancia recae en la reflexión posterior acerca del sentimiento de lo *siniestro*.

¹⁹ Los filósofos modernos marcan una diferencia muy clara entre lo *bello* y lo *sublime* bajo estas características de la percepción y la contemplación, en donde no sólo hay una obra para observar, sino que existe una relación entre esta obra y un espectador, quien se percata de lo que le dicen sus sentidos y juzga desde la razón: “Para ellos la belleza no era ya la proporción y armonía de los objetos, sino más bien una relación del sujeto con dichos objetos y el término que usaron para designar tal relación fue gusto” (Granja, 2004, p. XXXIII).

²⁰ El gusto puede ser entendido a partir del *juego* hermenéutico, en donde se requiere obligatoriamente de una interacción entre la obra y el sujeto que la observa para llegar de esta manera a establecer un juicio personal que nace justamente de las sensaciones que se producen al observar una obra, pero no por ella misma, sino por la intención particular de quien observa, actitud que determina si algo parece agradable o desagradable: “Las diferentes sensaciones de placer o displacer no obedecen tanto a la condición de las cosas externas que las suscitan sino a la sensibilidad propia de cada ser humano para ser agradable o desagradablemente impresionado por ellas” (Kant, 2004, p.3).

Además, en el planteamiento estético kantiano se enuncia la naturaleza de lo *sublime* desde el opuesto y el contrario que representa para lo *bello*, es decir, para lo comprendido, lo conocido y lo limitado: “Las cosas contrarias a la naturaleza con las que se pretende lo sublime, aunque poco o nada se consiga, son las monstruosidades” (Kant, 2004, p. 11). De esta manera, lo *sublime* adquiere un valor nuevo que ya no le corresponde únicamente al asombro deleitable de las artes o al asombro de la inconmensurabilidad del mundo y de la naturaleza, sino que también se posiciona en el plano oculto y que, de alguna manera, siempre se hizo lejano aunque estuviese cercano al espíritu humano.

Continuando con las consideraciones de lo *sublime*, para Kant se hace necesario enunciar una relación entre la estética y la moral –relación que puede ser vista desde una ruptura o desligamiento–, en donde el plano meramente estético, que no es juzgado por la razón y que se asume únicamente desde el juicio estético, postula una posibilidad estética sin determinaciones morales, en donde no necesariamente se ha de tener en cuenta lo moral y lo inmoral como condiciones de la *belleza*, es decir, lo bueno como algo *bello* y lo malo como algo feo:

Incluso los vicios y los defectos morales presentan a veces en sí algunos rasgos de lo sublime o de lo bello, al menos tal y como aparecen ante nuestra sensibilidad sin ser examinados por la razón. [Por ejemplo] La venganza clara y audaz de una grave ofensa tiene en sí algo de grande y, por más que sea inadmisible, su relato produce una emoción al mismo tiempo terrorífica y placentera (Kant, 2004, p.9).

La importancia de la moral frente a este asunto estético debe entenderse como una salida o “salvación” del sentimiento de lo *sublime*, pues cuando el hombre comprende la insignificancia que representa su figura frente al universo inconmensurable y se deja conmover entrando en estado de trance y de angustia, entonces logra superar tal estado al reconocer la grandeza de su moralidad²¹.

²¹ En *Lo bello y lo siniestro* (1982), Eugenio Trías explica esto en compañía de los estadios o etapas que se reconocen en lo *sublime* de la siguiente manera: “Pero esa angustia y ese vértigo, dolorosos, del sujeto son combatidos y vencidos por una reflexión [...] en la que el sujeto se alza de la conciencia de su insignificancia física a la reflexión sobre su propia superioridad moral [...] Lo infinito se mete así en nosotros, en nuestra naturaleza de espíritus carnales. Se trata, pues, de un proceso mental cuyo recorrido sigue cinco etapas: 1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, caótico e ilimitado; 2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor; 3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable; 4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios); 5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, la idea se hace carne. Los dualismos entre razón y

Los efectos que deja el rastro de la experiencia *sublime* en el ánimo humano desbordan toda posible explicación, pues el sentimiento *sublime* resulta inefable por su grandeza, por su inconmensurabilidad, por el caos que genera y por el estado de parálisis en el que queda el alma o el espíritu tras contemplar una experiencia *sublime*²²; de esta manera, la experiencia de lo *sublime* es sin duda consecuencia de una intención humana presente en el pasado, que se preocupa por investigar y por involucrarse directamente con la aventura al misterio. Lo *sublime* nace por el gusto indescifrable por lo exótico, lo diferente, lo desconocido y lo sorprendente, aspecto que se evidencia en la misma cultura del hombre moderno y su insaciable imaginación y razón: “Así, mientras unos representan paisajes o situaciones terroríficos, otros se preguntan por qué el horror puede provocar deleite, puesto que hasta entonces la idea de deleite y placer había estado asociada a la experiencia de lo bello” (Eco, 2004, p. 288).

Las similitudes que se encuentran en las tres formas de asumir el concepto de lo *sublime* –como categoría estética– por parte de Longino, de Burke y de Kant, giran en torno a reconocer como principal característica del sentimiento *sublime* la capacidad de sentir asombro y dejarse conmover por la inconmensurabilidad que se encuentra en la naturaleza. Una de las características más especiales que asume este concepto es su relación con los efectos que despierta la contemplación de la naturaleza en el hombre, en donde se reconocen aspectos que también adquieren valor estético como el sentimiento de terror, de miedo o de asombro ante lo monstruoso, lo feo, lo terrible, etc. (Eco, 2004, p. 291).

El hombre –que es corpórea e incorpóreamente un viajero– es quien se aventura en los senderos inexplicables del universo para encontrar en esta experiencia un placer estético que lo agita sin una explicación fija y determinada, descubriendo que su existencia misma es *sublime*. Así, tal como se asume el sentimiento *sublime* desde una perspectiva inefable y casi que incomprensible, el sentimiento de lo *siniestro* recoge aspectos propios de lo *bello* y

sensibilidad, moralidad e instinto, número y fenómeno quedan superados en una síntesis unitaria” (2011, pp. 38-39).

²² Como lo sostiene el pensamiento estético kantiano en palabras de Cruz, 2006: “El espectáculo de una enorme e irregular cadena de montañas, con sus pirámides de hielo, o del tenebroso mar agitado por la fuerza de los vientos, deja una herida en el ánimo. La idea del sobregiro de la imaginación: un sentimiento de dolor, angustia o temor, unido a la conciencia de nuestro ser diminuto y débilmente plantado ante la inmensidad o el caos” (p. 137).

de lo *sublime*, y con ello encuentra otra etapa, faceta o facción del estudio estético que amplía el campo de la *experiencia estética*.

1.3 Consideraciones sobre lo *siniestro*

Después de asumir un sentimiento estético referido al campo de lo *sublime* como aquello que es inconmensurable, infinito y asombroso, el concepto que continua con el desarrollo de estas nociones aparece en un terreno explorado con anterioridad –aunque había permanecido desapercibido–, por ejemplo, en el arte medieval, con las representaciones de lo feo y lo horroroso en las catedrales góticas mediante seres monstruosos y demoniacos (las gárgolas), aspecto oculto tras la inmensidad de lo *bello*, que suele acaparar toda la atención del espectador hasta que este descubre por su cuenta, que los detalles captados a medida que se tiene más contacto con la obra, relevan cosas secretas y misteriosas; esta revelación se presenta como una intuición, como un presentimiento escondido en lo *bello*: “Es sospechoso, mentiroso, que siendo la vida como es, el arte en su mayoría sea valorado como bello [...] No se puede cerrar los ojos a una realidad que a veces es intolerable y desoladora” (Estrada Mora, 1991, p. 192).

Este sentimiento estético del que se ocupa “la otra cara de lo *bello*” y que se conoce como lo *siniestro*, es analizado por Eugenio Trías (1942-2013, España) en el libro *Lo bello y lo siniestro* (1982), en donde se recogen las principales características de lo *bello*, de lo *sublime* y específicamente de lo *siniestro* a partir de una reflexión desde la filosofía, desde la literatura, desde el arte y desde el psicoanálisis en autores como Sigmund Freud (1856-1939, Austria), quien explora en el libro *Lo siniestro* (1919) la manifestación de tal sentimiento en la mente humana y sus formas. El estudio de lo *siniestro* desde estas perspectivas, se involucra directamente con el planteamiento de una reflexión estética vinculada con el arte, por lo que el análisis de lo *siniestro* debe ser atendido a partir de sus múltiples manifestaciones –en este caso y sobretodo, las visuales–; sin embargo, es pertinente mencionar que aunque lo *siniestro* se puede abordar desde diferentes sentidos

artísticos, para brevedad del caso nos referimos específicamente al movimiento artístico y cultural conocido como “Expresionismo alemán”, mencionando algunos ejemplos y relaciones en la música y en las artes escénicas como el “Accionismo vienés”, pero indagando de manera más directa en el cine, en la fotografía, en la pintura y en la literatura.

Así, el “Expresionismo alemán”, movimiento artístico surgido a inicios del siglo XX, que toma mayor fuerza hacia 1920 en Alemania durante el periodo entre guerras, puede entenderse como una nueva vanguardia que se enfoca en la expresión y en la sensibilización a partir de la representación del ser humano con un lado o con una faceta oscura y desconocida; sus principales temas a desarrollar son la locura, la angustia, el miedo, el terror, el dolor y el impacto social y psicológico en el hombre tras la Primera Guerra Mundial. Mediante el teatro, la danza, el cine, la fotografía y otras manifestaciones, el “Expresionismo alemán” enfatiza en las fobias del hombre y del mundo que habita con imperfecciones, cambios e incertidumbres que nos llevan a despertar una conciencia social, psicológica y espiritual para comprender al hombre y su actuar:

Los temas tratados por los expresionistas están relacionados con la opresión, el terror y la miseria. Abundan también referencias a los temas sexuales [...] Era una rebelión artística, una explosión emocional, pero rehusaba verse a sí mismo confinado a cuestiones estéticas. El arte debía transformar todo el tejido social y la personalidad humana, pues un nuevo ser humano iba a emerger [...] Los artistas y escritores expresionistas querían sacar a relucir el verdadero espíritu de las cosas y del mundo. Querían liberar la esencia de las cosas (Solaz, 2004, pp. 6-7).

Una de las principales características en cuanto a técnica y desarrollo del arte expresionista de entre guerras es la experimentación con nuevas “formas” y dinámicas para explorar lo *siniestro* y apropiarse de éste concepto en el terreno de las artes, tanto plásticas como escénicas, teniendo un gran impacto en el teatro y en las nuevas formas musicales que logran escenificar e interpretar desde nuevas perspectivas mediante el uso del espacio para despertar nuevos ambientes teatrales, de colores sobrios y lúgubres, la escritura de diálogos muy profundos, misteriosos y llenos de significado, la creación de paisajes fantásticos, oníricos, sombríos y fantasmales –guardando relación con el Surrealismo–, la creación de sonidos paralizantes e inquietantes logrados gracias al uso de otros instrumentos pocos convencionales para la época como el órgano o la interpretación vocal desde tonos muy agudos o muy graves, las voces guturales, por ejemplo.

El grito (1893) de Edvard Munch (1863-1944, Noruega) es uno de los ejemplos más famosos en el campo del arte plástico del Expresionismo, cuya intención podría interpretarse desde el deseo por representar el instante en que el personaje de la obra observa una escena que le resulta *sublime* al contemplar el cielo rojo de una naturaleza inquieta, amenazante, pavorosa y a la vez bella por su inmensidad y sorpresa; el sentimiento que transmite al espectador esta escena es de angustia, de desesperación y de miedo, por lo que la expresión lograda con pinceladas “derretidas” nos transportan a un paisaje similar y nos llenan de agobio y pánico al igual que el hombre que –aunque acompañado por otros personajes que parecen no ser víctimas del mismo sentimiento– nos mira a modo de advertencia (Fig.2). Esta obra recoge el espíritu expresionista que, gracias al movimiento “experimental”, extrae la percepción humana de su zona de confort para que reflexione y cuestione al mundo y al ser humano de una manera mucho más íntima, visceral y emocional.



Fig. 2. Munch, E. (1893). *El grito*. [Pintura al Óleo]. Galería Nacional de Noruega. Recuperado de: http://www.nasjonalmuseet.no/en/collections_and_research/our_collections/edvard_munch_in_the_national_museum/

En este mismo sentido, la intención por incluir al espectador, es decir, al público en la manifestación artística, se logra de manera muy llamativa en el “Accionismo vienés” a finales del siglo XX, que recibe influencias del “Expresionismo alemán” en tanto que explora nuevas dinámicas artísticas para llamar la atención y capturar un mensaje, representarlo y transmitirlo de manera que el espectador se vea afectado y logre sentir aquello que el artista quiere decir, o por lo menos comprenderlo, algo que se conoce hoy como “performance”. El ambiente teatral que se asume en el “Accionismo vienés” busca la reacción del espectador frente a improvisaciones que reflejan alguna problemática social y

que penetran en la mente del sujeto para incomodarlo, inquietarlo, angustiarlo, asustarlo y en definitiva, hacerlo pensar; esto desde la acción, desde el movimiento y desde imágenes llamativas que no necesariamente son de agrado, sino que despiertan mucha polémica por su violencia, su atrevimiento, y su desarrollo brusco, grotesco e inusual de la escena, llegando a practicar, en casos extremos, sacrificios de animales, mutilaciones, auto-laceraciones, etc., en público, valiéndose de la alteración corporal con máscaras deformadas, perforaciones o personificaciones a través de la pintura llamativa y alusiva a escenas sangrientas o incómodas. El “Accionismo vienés” refleja de manera muy clara y directa la fractura de esquemas tradicionales en la representación escénica de una acción, llevando el teatro a las calles y a otros espacios que no necesariamente están controlados, lo cual nos sitúa como espectadores en una posición inesperada, de sorpresa y de aparente peligro (ya sea físico o emocional).

Estas características mencionadas, como principio influyente en el arte de finales del siglo XX, permean la cultura en general y brotan en el espíritu artístico –que se produce y que se consume–, al mismo tiempo que busca llegar al éxtasis del “arte por el arte” y explorar todos los caminos posibles para atraer y comprender al hombre desde otros planos o dimensiones ocultas pero totalmente necesarias para cuestionar y reflexionar nuestra realidad, nuestra naturaleza y nuestro sentido. Así, el uso del cuerpo como lienzo o instrumento artístico se potencia, llevando el teatro, la danza y la música a desarrollar nuevos conceptos y nuevas técnicas, algunos ejemplos de esto son: la propuesta de danza desarrollada por Mary Wigman (1886-1973, Alemania), que se caracteriza esencialmente por la búsqueda constante de expresión corporal en unidad con el escenario, el vestuario (como máscaras) y la sensibilidad de movimientos suaves o exagerados (como la contorsión del torso y las extremidades) y muchas veces improvisados (*Figs.3,4*); y una parte del trabajo fotográfico de Diane Arbus (1923-1971, Estados Unidos), dedicado a la intención de capturar el retrato del cuerpo humano con deformidades, enfermedades o características y rasgos inusuales, llamativos y excluidos que pueden llegar a producir asombro, incredulidad e incluso miedo, como personas con uno o más “dobles” (gemelas o trillizas), personas con alguna enfermedad física y biológica, o personas con alguna alteración corporal (mayor o menor altura de manera exagerada, por ejemplo) (*Figs.5,6,7*).



Fig. 3. Dieciséis fotografías de Mary Wigman (alemana, 1886-1973), membrillo fotografías de Charlotte Rudolph (alemana, 1896-1983) y One Autographe. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2673B/lots/454>



Fig. 4. Richter, U. (1926). *Scene from Mary Wigman's Totentanz*. [Fotografía]. Recuperado de: https://mayanbstudio.blogspot.com/2012/08/mary-wigman-danza-expresionista_25.html



Fig. 5. Arbus, D. *Mellizas idénticas*. [Fotografía]. ©Diane Arbus. ©2008-2018 PHOTOTREND. Recuperado de: <https://phototrend.fr/2018/01/zoom-photographe-diane-arbus/>



Fig. 6. Arbus, D. *Trillizas en su habitación*. [Fotografía]. ©Diane Arbus. ©2008-2018 PHOTOTREND. Recuperado de: <https://phototrend.fr/2018/01/zoom-photographe-diane-arbus/>



Fig. 7. Arbus, D. *Un gigante judío en casa con sus padres en el Bronx*. [Fotografía]. ©Diane Arbus. ©2008-2018 PHOTOTREND. Recuperado de: <https://phototrend.fr/2018/01/zoom-photographe-diane-arbus/>

Además, en cuanto a la música, desde la intención por crear nuevos estilos que transgredan la actitud pasiva de la sociedad y la visión limitada del hombre, impuesta por muchas instituciones y normas culturales –como la religión, que crea una división de mundos entre la bondad y la maldad, entre lo correcto y lo incorrecto–, surge la necesidad por explorar no solo la implementación de otros instrumentos y la captación de nuevos sonidos, sino también el ambiente teatral, que se transporta a los escenarios musicales, proponiendo una nueva estética en donde la música se interpreta (con instrumentos) y se actúa; un ejemplo de ello se encuentra en la obra artística de David Bowie (1947-2016, Reino Unido) en donde es posible percibir este deseo por experimentar, innovar y transgredir la percepción convencional de la cultura.

En este sentido, la actuación que propone Bowie en su obra puede leerse, a grandes rasgos, de dos maneras: la primera, desde la creación de espejos, dobles o varios “alter ego” que interpretan diferentes personalidades del hombre en el mundo y la encarnación de sus problemáticas sociales e inquietudes emocionales como el consumo abusivo de drogas, la represión sexual, la incompreensión frente a enfermedades mentales como la esquizofrenia, la indiferencia emocional de un mundo paralizado, y la aceptación y entrega al verdadero Ser del hombre y su existencia (*Figs.8,9,10*); la segunda, desde la interiorización del hombre a partir de sonidos que reflejan su estado anímico –tras padecer el mundo– con el lenguaje del silencio vocal y el ruido espectral en la melodía de uno o pocos instrumentos que se turnan para hablar, tal es el caso de la canción *Sense of doubt* del álbum *Heroes* (1977), en donde los sonidos que emiten el piano y el sintetizador por intervalos, introducen el oído del espectador en un ambiente sombrío, tétrico y misterioso, similar a la escena de una película de terror en donde se anuncia lo terrible, presentando otra etapa experimental en la obra de Bowie que puede interpretarse como el grito y la queja de una cultura en crisis.

Esta propuesta en la experiencia musical de David Bowie influye notoriamente en nuevas corrientes musicales como en el “Glam Rock”, en donde el uso de vestuarios y maquillajes llamativos para la creación de personajes que representan la fuerza teatral en el campo musical y cultural durante la segunda mitad del siglo XX –entre otras características–, hacen de la puesta en escena una posibilidad para que el espectador no solo disfrute del “show”, sino que se sienta parte de este, padeciendo no solo simpatía, sino también apatía.



Fig. 8. David Bowie. *Ziggy Stardust*. “*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*”, 1972. [Fotografía]. Pinterest. Recuperado de: <https://co.pinterest.com/pin/420242208963872951/>



Fig. 9. David Bowie. *Aladdin Sane*. “*Aladdin Sane*”, 1973. [Fotografía]. Pinterest. Recuperado de: <https://co.pinterest.com/pin/683632418411758872/>



Fig. 10. David Bowie. *Button Eyes*. “*Blackstar*”, 2016. [Fotografía]. Pinterest. Recuperado de: <https://co.pinterest.com/pin/368098969528142463/>

Ahora bien, a partir de la sensación de inquietud y duda frente a la existencia aterradora, dolorosa, insensata e incomprensible que se captura en el “Expresionismo alemán”, en el “Accionismo vienés” y en algunos “derivados” de estas propuestas artísticas, podemos continuar con la indagación del presente capítulo en torno a lo *siniestro*, aclarando la importancia del arte como vehículo para la manifestación del sentimiento transgresor y desgarrador que se esconde tras lo *bello* y que va más allá de lo *sublime*.

Lo *siniestro* principalmente ha de entenderse, según Eugenio Trías, como “condición y límite de lo bello” (2011, p. 33), en tanto que sin el sentimiento de lo *siniestro* no existiría lo *bello* y tampoco tendría sentido la obra de arte, es decir, lo *siniestro* como aquello que – aunque debe permanecer oculto siempre – revela una parte de su naturaleza velada y penetra en la noción de lo *bello* y de lo *sublime*, transgrediendo y rasgando el velo que protege al hombre y que lo hace sentir tranquilo y en calma: la necesidad que representa lo *siniestro* para la obra de arte recae en el hecho de que el sentimiento de misterio despierta curiosidad y termina atrayendo y seduciendo al hombre, que se acerca a la obra no sólo para contemplarla, sino también para descubrir qué es lo que lo llama, convirtiéndose en víctima, a pesar de que ya sabe que algo va a suceder, pero no puede soportar la necesidad de “frenar” el misterio, descubriendo el secreto y por tanto, comprobando su presentimiento.

Para Eugenio Trías el estudio en torno a lo *siniestro* es producto de un proceso estético que recoge el estudio de lo *bello* y de lo *sublime*, representando así la culminación o la continuación de este. Lo *siniestro* es lo que le sigue a lo *sublime*, lo que también se impresiona por lo asombroso, pero que se pregunta, se cuestiona y se inquieta por lo que conlleva ese asombro; así, lo *bello* y lo *sublime* dan inicio a lo *siniestro* como lo que está y no está en el límite, como lo que se ve y no se ve, lo que se dice y no se dice. Trías desarrolla un esquema en donde desarrolla este estudio secuencial según la época y los problemas fundamentales de cada concepto, posicionando lo *siniestro* como aquello que explora el inconsciente y que sobrepasa los límites y el infinito (Fig.11):

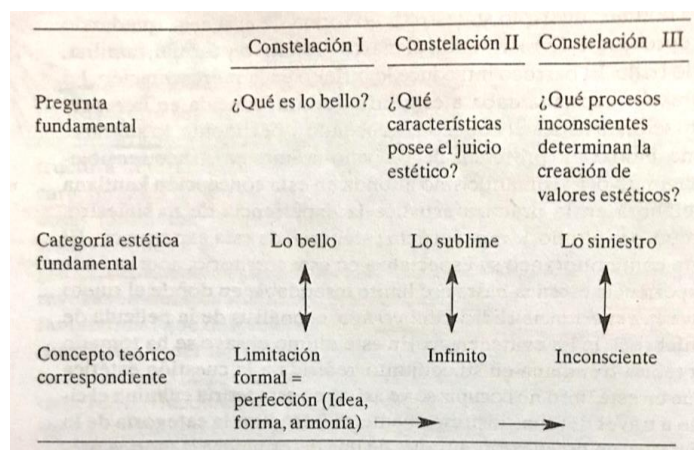


Fig. 11. Trías, E. (2011). Esquema: Quinta parte. “Escenificación del infinito”. En *Lo bello y lo siniestro*. p. 147

En este orden de ideas, según el estudio de las otras categorías estéticas, aquello que separa a lo *siniestro* de lo *bello* y de lo *sublime* es el factor de inmediatez y cercanía (en el inconsciente) muchas veces no deseada, que se traduce en un sentimiento que el hombre experimenta de manera íntima, visceral y adherida a su Ser; esto, en lo *sublime*, por ejemplo, no sucede de una manera tan atractiva, porque aunque en lo *sublime* y en lo *siniestro* hay una experiencia de asombro (en el infinito), en lo *sublime* no se representa ningún peligro o amenaza que pueda dañar al hombre de manera fatal, permanente y absoluta, sino que puede asumirse como un evento o situación contemplativa y reflexiva desde la pasividad, pues aún no ha roto los límites impuestos por lo *bello*; mientras que en lo *siniestro* el peligro es lo que más está presente, porque aunque es algo muy propio del ser humano, permanece desconocido, está velado, es reprimido por la cultura, obligando creación de normas y “valores estéticos” que retornen a la limitación de lo *bello*, es decir, a la protección y la certeza, por lo que cuando lo *siniestro* se descubre –fracturando esos valores–, no da espera, no da tiempo para la defensa.

Desde esta perspectiva, dos representaciones de lo *sublime* y de lo *siniestro* podrían ser las obras *Miranda y la tempestad* (1916) del pintor John William Waterhouse (1849-1917, Italia) y *Naufragado en una playa* (1822-1823) del pintor Théodore Géricault (1791-1824, Francia) respectivamente, que se desarrollan en un escenario similar pero con desenlaces totalmente diferentes: en el primer caso, se releva un ambiente asombroso, lejano y “controlado” desde la perspectiva del personaje en primer plano, que contempla una escena violenta, aunque “superada”; mientras que en el segundo caso, este ambiente

resulta aterrador y sumamente peligroso, mostrando a un hombre vulnerable e indefenso que es amenazado por el mar y que, en lugar de contemplar la violencia, la vive, la padece, la actúa (Figs.12,13).



Fig. 12. Waterhouse, J.W. (1916). *Miranda y la tempestad*. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de: <https://www.elcuadrodeldia.com/post/165543575868/john-william-waterhouse-miranda-la-tempestad>



Fig. 13. Gericault, T. (1822-1823). *Naufragado en una playa*. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/9560>

Entonces, lo *siniestro* puede asumirse como un acto de violencia, de ofensa y de brusquedad, en donde el hombre, al ser víctima de tal sentimiento, ya no puede liberarse – dándole la espalda a las grandes olas del mar o a la inmensidad de las montañas que tapan el cielo y le hacen caer en cuenta de su posición diminuta en el inmenso universo–, porque lo consume, penetra en su interior y se implanta en su mente haciéndole creer o haciéndole entender que su vida corre peligro, que algo demasiado significativo sucede o está por suceder y que, por tanto, debe buscar la manera de ponerse a salvo para soportar, con ayuda de lo *bello* y lo *sublime*, aquello que amenaza constantemente con transformarlo o lastimarlo; de ahí el deseo de ocultar lo que nos resulta *siniestro*, mediante normas morales y culturales, mediante el “tabú”. Con esto, cabe anotar que lo *siniestro* –en comparación con lo *sublime*– no requiere necesariamente de un evento grandioso de la naturaleza para

manifestarse, sino que también lo podemos reconocer o identificar en aspectos aparentemente insignificantes como en los hábitos de la vida cotidiana, pero con apariencia irreal y tal vez nunca antes vista.

Dicho lo anterior, lo *siniestro* debe asumirse como el sentimiento o la sensación que nace de una experiencia aterradora y grotesca que nos asusta por su verdad, por su realidad existente, por la posibilidad que hay en “eso” para perjudicarnos o agredirnos de manera inmediata, pero que a la vez nos atrae, porque en un inicio, sin la seducción que se encuentra en este lado del telón, no sería posible el acercamiento del hombre que busca llenar el vacío que deja en su espíritu la duda o la inquietud, el deseo de saber qué es lo que hay detrás de la puerta, y el deseo de sentir –o querer sentir– la victoria de superar la amenaza que se esconde. La diferencia entre el sentimiento de lo *sublime*, en contraposición con el sentimiento de lo *siniestro* es que lo *sublime* nos permite un grado de cercanía con la experiencia misma desde un plano satisfactorio y de asombro o de sorpresa, mientras que lo *siniestro* nos arrastra a la máxima cercanía que el hombre puede encontrar con la experiencia, despertando en sí un sentimiento de ataque, de peligro, de miedo o de terror profundo, del cual no se puede liberar una vez desatado el sentimiento; lo *siniestro* aparece cuando el hombre se ha acercado de más, cuando estando en el borde del abismo, sin ser totalmente consciente de la situación, decide saltar para comprobar que caerá. Ambas consideraciones coinciden en su característica infinita, inconmensurable e inalcanzable:

Lo sublime suscita un sentimiento de placer y tranquilidad, y puede que, en algún momento de dolor, pero acaba placentero; lo siniestro, de angustia y temor. Frente a los dos nos sentimos, somos insignificantes; pero la reacción es diferente: lo sublime nos da “más vida” y estamos en “lugar seguro”; frente a lo siniestro, sólo sobrevivimos, y no estamos en “lugar seguro” (Estrada, 1991, p. 195).

La “vulgaridad” que representa lo *siniestro* reside en la *belleza*, porque es parte de ella, parte recíproca y necesaria para su complemento, pero también porque sin la *belleza*, al espectro *siniestro* no le es posible aparecer o estar presente; la *belleza* es el portal para que lo *siniestro* pueda salir a la luz. La contemplación, la atención fija que requiere lo *siniestro* para ser captado, interpretado y comprendido solo se logra mediante aquello que es gustoso –por aquel criterio universal que nace de las culturas y que termina atrayendo y

despertando un sentimiento de placer o gratitud—, por esto, la *belleza* es un velo o un telón que esconde lo *siniestro* para que permanezca oculto y en un aparente secreto eterno:

La presentación del mal y de la fealdad puede y debe ser bella, si un objeto debe ser estéticamente representado; pues si no, produce insipidez o asco [...] la fuerza que nos invita a unirnos con el objeto, es en el fondo, la misma que nos invita a rechazarlo violentamente (Garrido, 2016, pp. 127, 130).

Cuando lo *siniestro* aparece, lo hace de manera incompleta y se muestra como un hechizo incontrolable por el hombre, como una visión perturbadora e hipnótica que no puede ser dominada y que es tan inmensa que ni siquiera la *belleza* logra acomodarla o reducirla, por lo que resultamos cediendo, pues dentro del marco de la *belleza*, en un espacio pequeñito, en una grieta o en un agujero, el velo se descubre y lo *siniestro* termina revelándose. Frente a esto, cuando lo *siniestro* se revela de manera absoluta, pueden suceder dos cosas: la primera, que aquel sentimiento de horror y peligro consuma al hombre que se resiste, y este acabe por enloquecer profundamente hasta perderse a sí mismo; la segunda, que el sentimiento sea asumido y aceptado por la persona que lo percibe, recibiendo la locura —al igual que el primer caso—, pero asegurando la posibilidad de superación a futuro. En ambos casos, quien experimenta una situación intensa de horror en donde se revela completamente lo *siniestro*, termina por verse afectado en su dimensión física y en su dimensión emocional o anímica, con huellas, rastros, síntomas y recuerdos.

En este sentido, ya que lo *siniestro* ha tenido gran desarrollo en el campo del arte —al igual que lo *bello* y lo *sublime*—, se hace necesario mencionar en este punto otros ejemplos de gran importancia para continuar con el presente análisis: en primer lugar, además de los ejemplos que ya se indicaron, se van a incluir menciones de algunos ejemplos musicales de manera breve y de algunas fotografías; en segundo lugar, se trae a colación la relación de algunos aspectos de lo *siniestro* con ejemplos cinematográficos desde tres películas: *The Babadook* (2014) dirigida por Jennifer Kent, *The Wall* (1982) dirigida por Allan Parker y por Gerald Scarfe y *Nosferatu, una sinfonía del horror* (1922) dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau; en tercer y último lugar, se incluye la referencia al cuento “El modelo de Pickman” en *Historia del Necronomicón y otros cuentos* (1938) de H. P. Lovecraft (1890-1937, Estados Unidos), y al poema *El cuervo* (1845) de Edgar Allan Poe (1809-1849, Estados Unidos).

The Babadook narra la historia de una familia compuesta por madre e hijo, quienes empiezan a vivir una serie de eventos extraños y misteriosos tras tener contacto con un libro rojo de imágenes macabras en referencia a un monstruo con nombre “Babadook” que atormenta la psicología de los personajes en aumento a medida que avanza la película, exponiendo a la madre a una revelación personal y emocional para aceptarse y amar a su hijo.

The Wall es un proyecto cinematográfico propuesto y desarrollado en gran medida por parte de Roger Waters (1943, Reino Unido) –integrante y bajista de la banda británica Pink Floyd–; en la película se incluyen canciones del álbum homónimo, contando la historia de Pinky o Pink (el personaje principal), quien se encuentra en un conflicto existencial consigo mismo y con el pasado que lo atormenta constantemente por la muerte de su padre en la guerra, la sobreprotección de su madre, la incapacidad de relacionarse de manera estable con otros, y los problemas sociales de la época como el espíritu revolucionario de las masas y la represión del estado en los colegios y en otras instituciones.

Nosferatu, una sinfonía del horror es una cinta de “cine mudo” que busca principalmente llevar a la pantalla una adaptación del libro *Drácula* (1897) de Bram Stoker, personificando en el Conde Orlok al ser fantástico y terrorífico que representa la imagen de los vampiros; en esta historia, el joven Hutter (habitante de la ciudad de Wisborg en 1838) debe enfrentarse al Conde, descubriendo su oscura naturaleza e impidiendo que algo malo pueda sucederle él mismo y a su amada Ellen.

Llegados a este punto, proseguimos con el estudio de lo *siniestro* desde su condición de peligro, que se asume como lo que nos remite de manera inmediata a la maldad, a la falsedad, al engaño, es decir, a las acciones humanas, terrestres, reales y cercanas que nos asustan, pero que también nos confiesan la otra parte de nuestra naturaleza que siempre ha debido permanecer oculta, esto a la vez que reclama su posición y su reconocimiento en la balanza de la vida humana, que oscila entre lo bueno y lo malo, entre lo divino y lo demoníaco. En el cuadro *La tentación de San Antonio* (1945) de Dorothea Tanning (1910-2012, Estados Unidos), cuya temática religiosa adquiere forma surreal para representar la experiencia de peligro a la que se enfrenta el monje, se logra transmitir la sensibilidad y la

vulnerabilidad del hombre, de su espíritu, al tener contacto directo con los demonios de su mente y de su existencia, que por más que busque evadirlos e ignorarlos por medio de la vida ascética y religiosa, siempre van a estar presentes buscando la forma de hacerse notar (Fig.14).



Fig. 14. Dorothea Tanning. (1945). *La tentación de San Antonio*. [Pintura al Óleo]. ©Dorothea Tanning. Recuperado de: <https://www.dorotheatanning.org/>

La tentación de San Antonio parece describir los deseos íntimos del hombre de manera simbólica e incluso metafórica: las telas en llamas que visten y amenazan al hombre, lo acusan de su pasión ardiente que ya no puede ocultar más y que se pronuncia de manera más intensa o ferviente gracias a la presencia de figuras de apariencia femenina que atormentan al hombre; la obra hace referencia a una ilusión, a una fantasía, al sentimiento interno que consume al espíritu humano cada vez que reprime sus deseos y lucha con ellos por miedo, por pudor o por vergüenza. De esta manera, por el miedo a lo “desconocido” o a lo que nos apena, es como germina la necesidad de crear ideas sociales y universales, que nos protejan y que nos ofrezcan una explicación para saciar nuestra curiosidad y nuestro terror al no saber qué hacer frente al panorama de lo *sinistro*:

En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico; nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a las fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado de temores primordiales (Trías, 2011, p. 52).

El peligro que representa la vida real y fantástica al mismo tiempo, amenaza con destruir nuestras certezas y verdades internas, presentes en nuestra psicología o en los

refugios emocionales que nos aseguran un estado estable y “saludable”; en *The Babadook* y en *Nosferatu, una sinfonía del horror* esto es posible gracias a la amenaza constante (advertencia, premonición) de la sombra, de la aparición de criaturas irreales y “macabras” que generalmente nos demuestran mediante elementos narrativos y metafóricos, como las garras, que pueden agredirnos de alguna manera (Figs.15,16,17,18); estos seres, estos espantos representan algo *siniestro* no solo por lo que ya se ha dicho, sino porque en ocasiones nos siguen y permanecen indelebles en la memoria, en la imaginación, en la sugestión, esperando la oportunidad de atacar, logrando de esta manera confundir al hombre y hacerlo dudar entre su realidad y su “no-realidad” (Fig.19).



Fig. 15. *The Babadook*. (2014). "Libro: amenaza". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

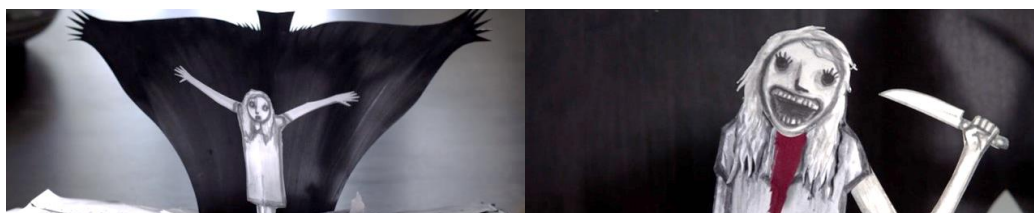


Fig. 16. *The Babadook*. (2014). "Libro: amenaza". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>



Fig. 17. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Presencia siniestra". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>



Fig. 18. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Sombras". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

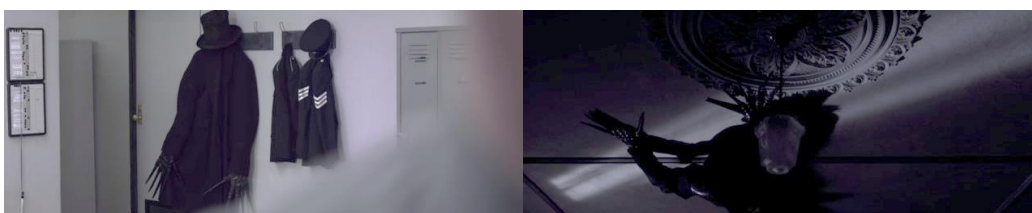


Fig. 19. *The Babadook*. (2014). "Presencia siniestra". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

Hay que mencionar además que la estética de lo *siniestro* padece de una ambivalencia tajante: por un lado, lo *siniestro* rompe de alguna manera con la *experiencia estética*, obtenida en la contemplación de lo *bello* y de lo *sublime* –por su condición grotesca y destructora de velos, de límites y de “resguardos”–; pero por otro lado, lo *siniestro* también resulta atrayente, seductor y llamativo, de manera que se posibilita la cercanía con la obra y se genera una *experiencia estética* que no necesariamente debe ser *siniestra*, sino que puede quedarse “estancada” en el primer grado estético, es decir, en lo *bello*. En cuanto a la primera forma de lo *siniestro*, que rompe con el efecto estético, la reflexión que encuentra Eugenio Trías entre lo *sublime* y lo *siniestro* podría resumirse en la deliberación que se genera en torno a lo que Kant considera como límite de lo *sublime* o transgresión de este, pues así como Longino caracteriza el exceso de lo *sublime* como una actitud patética y burlesca, Kant lo enuncia como el asco, es decir, lo *siniestro*:

Un único límite señala a la obra de arte una única restricción: un sentimiento que, al ser suscitado por una obra, produce inmediatamente la quiebra del efecto estético. Tal sentimiento imposible de ser promovido es, al decir de Kant, el asco (Trías, 2011, pp. 27-29).

De manera que, al concebir el asco como lo que destruye el juicio estético y como aquello que lo violenta, Kant se anticipa a reconocer en este aspecto el sentimiento *siniestro* que nadie quiere ver o sentir, del que nadie quiere ser víctima, pero por el cual todos se sienten atraídos mediante el morbo o el deseo incontrolable de observar hasta darse cuenta

de que aquello no “merece” ser visto o contemplado, como el excremento humano o en general los líquidos corporales que nos provocan sentimiento de pudor y sensación de asco extremo; lo *siniestro* en este aspecto es lo repugnante, lo repulsivo y lo indeseable.

Trías postula una solución o una superación a este sentimiento del asco, que si bien no se puede ocultar o reprimir de manera determinante, sí puede asumirse como parte de nosotros y hacerlo tan nuestro que pueda calmarse o apaciguarse mediante el humor para sobrellevar, con ayuda del contraste cómico, el terror que nos deja el sentimiento *siniestro*; esto puede verse, por ejemplo, en la risa nerviosa de alguien que, a modo de testigo, logra presenciar un evento o una escena que le provoque asco de manera directa (a esa persona le sucede) o de manera indirecta (a otra persona le sucede y quien ríe lo ve), por lo que el humor nos ayuda a disimular, a aceptar y a seguir ocultando, a hacer de cuenta que nada pasó y que todo puede quedar como una simple anécdota, por eso la importancia del arte como acto mediador (Trías, 2011, pp. 27-29).

El sentimiento de asco también puede ser producido por la muerte, es decir, por los cuerpos en descomposición (el olor a putrefacción); sin embargo, el asco que se asume tras una imagen tan violenta como un cadáver con heridas, termina transformándose en un sentimiento de angustia, de pena, de dolor y de tristeza, sentimientos que también tratamos de ocultar, incluso por el miedo a que algo así pueda sucedernos (nuevamente el sentimiento de peligro); aquí, en este caso, el sentimiento de asco ya no puede ser apaciguado o mermado de alguna manera por el humor, sino que permanece presente hasta que se transforma en comprensión, en aceptación. La obra fotográfica de Yevgeni Jaldéi (1917-1997, Rusia), de Robert Capa (1913-1954, Hungría) y de Lee Miller (1907-1977, Estados Unidos) durante la Segunda Guerra Mundial son un ejemplo de esto (*Figs.20,21,22,23,23,25*), en donde se evidencia el hilo delgado entre la vida y la muerte, entre el actor y el espectador; esto, a la vez resulta *siniestro* por el horror que se esconde tras la situación de un cuerpo (materia) que antes tenía vida y movimiento (energía), pero que ya no (esto se tratará más adelante).



Fig. 20. Jaldéi, Y. (Febrero de 1945). *Batalla de Budapest, Hungría*. [Gelatina de plata de impresión]. Galería de Etherton. Recuperado de: <https://ethertongallery.com/page/1/?s=yevgeny+jaldei>



Fig. 21. Jaldéi, Y. (1945). *Mujer y niño muertos en la calle. Gueto de Budapest, Hungría*. [Gelatina de plata de impresión]. Galería de Etherton. Recuperado de: <https://ethertongallery.com/page/1/?s=yevgeny+jaldei>



Fig. 22. Jaldéi, Y. (Abril de 1945). *Viena, Austria*. [Gelatina de plata de impresión]. Galería de Etherton. Recuperado de: <https://ethertongallery.com/page/1/?s=yevgeny+jaldei>



Fig. 23. Capa, R. (1945). *Un soldado estadounidense asesinado durante una batalla casa por casa contra las tropas alemanas. Alemania.* [Fotografía]. ©Centro Internacional de fotografía. Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>



Fig. 24. Capa, R. (Septiembre de 1936). *Muerte de un miliciano lealista en el frente de Córdoba. Guerra civil española. España.* [Fotografía]. ©Centro Internacional de fotografía. Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>



Fig. 25. Miller, L. (Abril de 1945). *Guardia de la SS en el canal. Campo Dachau. Alemania.* [Fotografía]. ©Lee Miller Archives. Recuperado de: <https://www.artsy.net/search?term=lee%20miller>

Llegados a este punto y continuando con el estudio de lo *siniestro* en cuanto a su característica atractiva o llamativa, vale la pena afirmar que en este aspecto lo *siniestro* actúa en la manifestación artística como hecho provocador, facilitando el acercamiento a la

obra y, por tanto, plantando la iniciativa de una *experiencia estética*; la condición de ilusión como factor que causa misterio y duda, que envuelve al hombre en un ambiente de magia, hechicería y fantasía, haciéndole creer que aquello que percibe es irreal e imposible, que no existe y que debe ser comprobado (Fig.26), es el efecto estético de lo *siniestro* que atrae y que seduce al espectador, porque sin él no sería posible nada, no sería posible la manifestación artística que necesita de un receptor para “completar” su proceso comunicativo, es decir, de alguien que se interese y que quiera descubrir el velo que cubre lo que sigue, lo que hay más allá: el móvil verdadero del arte.



Fig. 26. *The Babadook*. (2014). “El misterio”. [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

El ambiente onírico que concibe lo *siniestro* puede verse reflejado en las alucinaciones y delirios del hombre cuando siente malestar físico o emocional, cuando ha perdido a un ser amado por la muerte, o cuando ha sufrido una decepción amorosa que le hace perderse en los pensamientos y en los lamentos.

En el contexto literario, *El cuervo* de Edgar Allan Poe refiere este ambiente de ensueño, de “locura”, de misterio y de soledad en tanto que la experiencia del personaje narra y evoca sensaciones fantasmales, espectrales y de comunión con la muerte a partir de elementos simbólicos y de presagio, como el color púrpura, las sombras, los ruidos en la puerta, y la luz tenue y débil de la lámpara: “Y al rumor, vago, afelpado, del purpúreo cortinado, de fantásticos terrores sentí el alma rebosar [...] Largo tiempo, ante la sombra, duda el ánima, y se asombra, y medita, y sueña sueños que jamás osó un mortal” (Poe, 2013, p. 45, 47).

Lo anterior se traduce en algo *siniestro* ya que el tono melancólico del poema envuelve los sentimientos del hombre que causan afección en su persona, como una turbación y parálisis del ánimo, que a su vez se manifiestan de manera muy inusual, casi que irreal o imposible; la figura del cuervo es un ejemplo de esto, porque a pesar de que únicamente dice “nunca más”, la manera en la que se comunica con el hombre triste va más

allá de lo normal, de lo cotidiano, tan así que con la sola presencia del animal, el hombre siente tormento: “...y en sus ojos, torvo abismo, sueña, sueña el Diablo mismo...” (Poe, 2013, p. 53) y empieza a ser víctima de su propio cambio anímico, pasando de la quieta melancolía a la desesperada locura entre el deseo del olvido y del recuerdo eterno de Leonora.

En este contexto, Umberto Eco puntualiza que lo *siniestro* encuentra una posibilidad de manifestación en los sueños, o mejor dicho, en las pesadillas, en donde se invocan espectros, fantasmas, monstruos, etc.: “Es el principio por el que se rigen los episodios de fantasmas y otros acontecimientos sobrenaturales, en los que nos espanta o nos causa horror algo que no es como debiera ser” (Eco, 2007, p. 311). En este orden de ideas, lo *siniestro* ha de entenderse como un posible opuesto o antagónico de lo *bello*, en tanto que al ser lo que se esconde, lo que permanece en secreto, lo que necesita ser maquillado por un velo que se le antepone, representa en esencia aquello que es feo, desagradable, grotesco, monstruoso, aquello que nadie quiere ver y que debe ser moldeado o manipulado para que pueda ser aceptado medianamente, como lo que sucede en la película *The Babadook*, en donde el misterio oculto en el sótano obliga a mantener cerrada la puerta y evitar todo contacto físico con ese “algo” que se esconde y que carcome la cordura y el instinto de protección humana (Fig.27):

Tras la cortina está el vacío, la nada primordial, el abismo que sube e inunda la superficie (abismo es la morada de Satanás). Tras la cortina hay imágenes que no se pueden soportar, en las cuales se articulan ante el ojo alucinado del vidente visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte, presencias donde lo repugnante, el asco, ese límite a lo estético trazado por la *Crítica* kantiana, irrumpen en toda su espléndida promiscuidad de oralidad y de excremento [...] las más horribles y espeluznantes devoraciones, amputaciones y despellejamientos (Trías, 2011, p. 53).

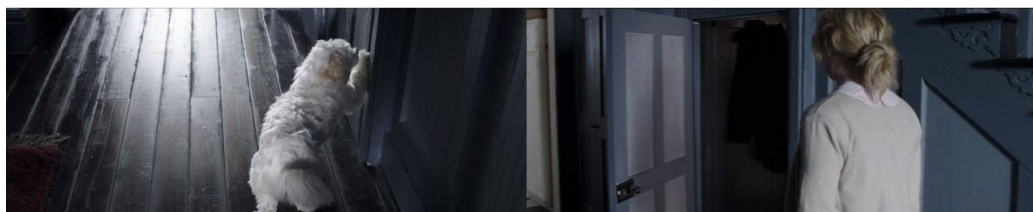


Fig. 27. *The Babadook*. (2014). “El misterio”. [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

Este miedo a lo desconocido, es decir, la inquietud, la duda y la angustia de no saber qué es lo que hay tras la puerta, es lo que nos lleva a experimentar una “suspensión del

ánimo”, como sucede cuando el hombre está frente a un evento *sublime* y de grandeza que lo intimida por la infinitud, pero que en lo *siniestro* se asume con horror, con miedo y con peligro: “Maldad, fealdad, irracionalidad eran sinónimos de ilimitación e infinitud. Lo imperfecto y lo infinito eran lo mismo” (Trías, 2011, p. 35), causando que el espectador de un espectáculo de dichas magnitudes asuma una postura de defensa y de parálisis física y emocional, de estupefacción y de asombro intenso, queriendo romper con la sensación de vacío y suspenso “extremo”, abriendo la puerta.

En el cuento de Lovecraft, Thurber (el protagonista) es víctima de estos sentimientos *siniestros* por culpa suya, es decir, por la curiosidad propia, algo muy diferente en lo *sublime* que se aparece de manera espontánea sin que el hombre lo invoque, mientras que lo *siniestro* es simplemente lo que sorprende y asusta al hombre porque éste lo buscó, porque destapó el misterio, porque abrió la puerta, que lo lleva a enloquecer una vez que ve aquello que pidió sin saber qué tanto le convenía, pero que a pesar del susto, es algo momentáneo y personal, algo que probablemente no se va a repetir en tiempo real, solo en la memoria y en los sueños, y que seguramente sólo le ocurre a él y a nadie más, lo que resulta a su vez ser algo de carácter subjetivo, aclarando que lo *siniestro* puede ser también algo universal, pero no a modo de juicio estético o concepto fijado por una cultura determinada, sino por el hecho de ser un sentimiento que le incumbe propiamente al hombre en tanto que lo representa y lo afecta; así, todos experimentamos o experimentaremos alguna vez algo *siniestro* pero de diferentes maneras y siempre con un aire de cercanía y familiaridad y, por tanto, este sentimiento resulta algo increíble, algo difícil de comprobar y algo que no puede adquirir de manera firme una postura real o ilusoria, sino ambas: “¡Mi Dios! Aún no puedo saber hasta qué punto me encontraba frente a una realidad o a una fantasía” (Lovecraft, 2016, p. 48).

Lo *siniestro*, que acude de manera “única” e irrepetible, aparece de manera ocasional y no siempre de manera absoluta, por lo que es algo que generalmente se encuentra en las grutas, en las cuevas, en la oscuridad, en la lejanía y en el silencio, dando a entender que tal vez solo la valentía y el coraje logran toparse de manera directa con el peligro, con el horror, con lo retorcido, etc., pues solo el que quiere ver, logra ver, el que no aguanta las ganas de asomarse y descubrir, encontrar; si lo *siniestro* apareciera de manera frecuente y

sin sutileza, su efecto se perdería, la reacción del espectador no sería siempre genuina o auténtica, sino por el contrario, lo *siniestro* terminaría normalizándose, terminaría siendo algo común y perdería la capacidad de asustar y de impresionar, como lo que sucede en los trucos de magia: si se revela el truco, este pierde sentido y ya no impresiona, ya no nos asombra.

Continuando con *El modelo de Pickman*, Thurber se acerca a un hombre, a un pintor de nombre Richard Upton Pickman, que le atrae y le fascina por la intensidad artística de su obra en cuanto a técnica y contenido, y por la verdad misteriosa que aparenta cada pintura, como si se tratara de una fotografía o de un retrato muy real y verídico, aunque parezca falso e imposible por las criaturas fantásticas, monstruosas y aterradoras que representa en cada lienzo; para Thurber, la capacidad artística de Pickman es un misterio de carácter terrorífico en tanto que artista como él hay pocos y además, su obra requiere de una especial capacidad visual para poder retratar algo similar. En el cuento se sugiere inmediatamente que la naturaleza del artista no es convencional y está sujeta a vivencias o experiencias con un contacto *siniestro* muy profundo, como si el propio Pickman fuera un misterio en sí mismo y a la vez fuera su propio modelo:

Esto es posible porque solo un verdadero artista puede reconocer la verdadera anatomía de lo terrible y la fisiología del miedo: es el único capaz de rastrearlos contrastes precisos de color y los efectos de luz que estimulan en su espectador el latente sentido de lo anormal. (Lovecraft, 2016, p. 35)

En este aspecto, queda claro que lo *siniestro* también puede ser una cualidad del hombre, una definición de su espíritu y de su naturaleza; en el cuento se desarrolla esta teoría demostrando no sólo que las personas tenemos un lado oculto, sino que el arte puede ser una herramienta “catártica” para liberar la tensión producida por eventos *siniestros* que nos seducen y nos aterran, o por la necesidad de purgar nuestra alma y nuestro cuerpo de afecciones *siniestras* internas, que en sí, nos hacen ser físicamente unos monstruos:

La locura y la deformidad se cebaban en las figuras de primer plano, puesto que como sabes, en la pintura de Pickman predomina un satánico retratismo. Las figuras no eran del todo humanas; más bien, intentaban acercarse a diversos grados de lo humano [...] En lo esencial Pickman se dedicaba a establecer, con todos los grados de morbosidad posibles, un siniestro nexo evolutivo entre lo cabalmente humano y lo envilecidamente inhumano [...] esta habitación se ocupaba del horror que anida en nuestra vida cotidiana. (Lovecraft, 2016, pp. 43-45).

Entonces el hombre, frente a lo *siniestro*, debe asumir su participación en tal sentimiento porque (como ya se ha dicho antes) nuestra naturaleza comparte una oscuridad, un misterio, un desgarramiento emocional interno que puede afectar nuestra condición física, nuestro actuar, nuestro pensar, y en definitiva, nuestra forma de ver el mundo. La perturbación del personaje principal del cuento de Lovecraft sufre un estremecimiento muy fuerte que lo lleva al borde de la locura, lo que no lo convierte necesariamente en un ser monstruoso, aunque sufra un cambio, una metamorfosis. Lo *siniestro* representa una fuerza o una especie de carga energética de grandes proporciones que cae sobre el hombre y no precisamente con el propósito de siempre provocar locura absoluta y permanente, sino que se conforma con el simple hecho de confundir y de perturbar a la víctima hasta dejar cicatrices, como el miedo a la oscuridad o a los espacios demasiado cerrados, lo que se puede observar específicamente en el recuerdo, en el pasado del hombre que lo sigue y que de alguna manera puede afectar su presente y su futuro, pues retorna.

El modelo de Pickman –una vez más– es un reflejo de esto, porque a pesar de que ya se sabe que el pintor misterioso debía ocultar su obra por los efectos causados en el público, es justamente la reacción de ellos la que representa en mayor medida lo que la manifestación siniestra puede causar en una persona, dependiendo muchas veces de su sensibilidad, pues en el caso de Thurber, quien se atreve a investigar, a conocer, a buscar y a enfrentar aquel misterio de cierto modo perturbador que emana el espíritu de Pickman, el “revuelto” emocional entre la parálisis, el estado de shock, la incapacidad de hablar, la desesperación, el instinto de protección, etc., lo llevan a una locura moderada, a una locura que se convierte en miedo eterno, en paranoia, en el deseo de ocultar sin éxito lo que vivió, es decir, su pasado y el recuerdo de este, por lo que la solución que logra encontrar aquel hombre afectado es acudir a otra persona para contarle su experiencia, aunque sepa que no le van a creer o que tal objetivo le resulta imposible por la inefabilidad que representa la realidad de lo *siniestro*.

Así, frente a la condición inexplicable e intransferible del sentimiento *siniestro*, surge la necesidad de crear y usar el *símbolo* y la *alegoría* como medios del lenguaje para contar lo que no se podría de una manera tan sencilla, sino que mediante el uso de símbolos o diferentes maneras de representar lo desconocido en el arte, por ejemplo, se logra llegar a

percibir este otro mundo indefinido, en los detalles, en los síntomas, en los misterios que oculta y a la vez anuncia una obra de arte: “[...] función simbólica, para explicar lo inexplicable, lo que no se puede solucionar por medio de una sustitución o solución imaginaria, que se sistematiza en magia, mito, religión, arte, ciencia” (Estrada, 1991, p.189). La simbología y las manifestaciones artísticas para representar y explicar lo *siniestro* son tan solo un recurso del cual se vale el hombre para satisfacer sus dudas –y suplir su carencia de lenguaje que es insuficiente para recoger todo lo que el sentimiento de lo *siniestro* logra develar–; esto además permite que el hombre, frente a sus miedos e incertidumbres, logre apaciguar su ánimo de suspensión y parálisis, como si negara aquello que ve o que siente y tratara de hallar una explicación sólida, real, e incluso científica, por ejemplo, en situaciones sobrenaturales de apariciones fantasmales o ambientes de ultratumba.

Continuando con el peso del pasado y el tormentoso recuerdo de este como un acto *siniestro*, es importante reconocer que la característica siniestra del hombre que se lee en las secuelas de un evento traumático, que siempre hace vibrar las cuerdas de la memoria, es probablemente la forma más siniestra posible, porque el recuerdo no se queda implantado en el pasado como si se desligara absolutamente de los seres humanos y de sus energías, sino que este recuerdo justamente es lo que causa, lo que provoca, lo que se manifiesta a trozos, por pedazos, pero siempre manifiesto, en la vida cotidiana, en las acciones consientes o inconscientes, en el lenguaje, en el ritual o ceremonia de recuerdo, de invocación, de ligadura imperecedera. Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, el espíritu *siniestro* del hombre conmovió a la humanidad, sacudió a los pueblos, derrumbó creencias e ideales y, en definitiva, reveló aquello que el hombre sembró de por vida en la historia de la humanidad –retornando siempre–, aquello que lo muestra vulnerable, imperfecto, egoísta, insensible, mortal (Figs.28,29,30,31,32).



Fig. 28. Jaldéi, Y. (Mayo de 1945). *Asalto al Reichstag. Berlín, Alemania*. [Gelatina de plata de impresión]. Galería de Etherton. Recuperado de: <https://ethertongallery.com/page/1/?s=yevgeny+jaldei>



Fig. 29. Jaldéi, Y. (1945). *Mujer en ruinas. Berlín, Alemania*. [Gelatina de plata de impresión]. The World War II 70th Anniversary Sale. Recuperado de: <https://www.bonhams.com/auctions/22456/lot/150/>



Fig. 30. Capa, R. (Agosto de 1945). *Berlín, Alemania*. [Fotografía]. ©Centro Internacional de fotografía. Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-cap/>



Fig. 31. Capa, R. (Mayo de 1937). *Multitudes corriendo para refugiarse cuando suena la alarma de ataque aéreo. Bilbao, España.* [Fotografía]. ©Centro Internacional de fotografía. Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/>



Fig. 32. Capa, R. (Agosto de 1944). *Civil francés incapaz de contener su ira contra un soldado alemán que se había rendido. París, Francia.* [Fotografía]. ©Centro Internacional de fotografía. Magnum Photos. Recuperado de: <https://www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa/>

La situación del hombre, en un ambiente tan pesado como la guerra, puede llevarnos a pensar que su comportamiento es algo inmoral, algo reprobable y, por tanto, algo que termina por asustarnos, porque sabemos que eso, que esa violencia, ese odio, esa necesidad de asesinar y perjudicar al otro, no es algo lejano a nosotros, sino que es algo que nos compone, algo que llevamos dentro como la sangre, y algo que a diario se vive, que a diario se ve, y que por más que se repita, no pierde de manera absoluta su condición siniestra, pues no es un truco de magia; lo *siniestro* en el hombre se rectifica de esta manera, por la mundanidad y decadencia que lo constituye y que lo define como humano, como ser viviente, como ser que padece emociones, sentimientos, la vida y el mundo mismo. Así como el hombre ama, también odia, así como el hombre da vida, también la quita, y eso es lo que nos hace, es lo que nos representa: la dualidad eterna, la única certeza permanente (Fig.33).



Fig. 33. *The Wall*. (1982). "La destrucción del hombre". [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>

Lo *siniestro*, según esta perspectiva, es la ruptura de la moralidad, el límite rebasado de lo *sublime* y de su aparente solvencia desde la moral –o grandeza del hombre–; en varias manifestaciones artísticas, como en los registros fotográficos (ya presentados), o en canciones que buscan despertar conciencia de alguna manera, como es el caso de la canción *One* del grupo Metallica en el álbum *...And Justice for all* (1988), o la canción *Child in time* del grupo Deep Purple en el álbum *Deep Purple in Rock* (1970), en donde el tono de reclamo a la vida, al mundo y al ser humano es un elemento muy presente que más allá de reprender al hombre por toda la barbarie que cometió su mano, busca establecer un diálogo con este, para que sea consciente de lo que ha provocado, pero también de aquello que puede cambiar, de aquello que le queda para “sanar”, y encontrar en lo mundano de su vida un sentimiento *bello*, porque a pesar de la maldad humana, la bondad también sobresale, también existe y también se manifiesta.

El sentimiento *sublime*, es decir, de la grandeza, adquiere color y tono, se hace presente y entonces es cuando entendemos que no hay ninguna otra forma posible, que lo *siniestro* debe ocurrir y debe manifestarse para que pueda darse lo *bello* y lo *sublime*, para que podamos llorar y sentir angustia no solo por el dolor o por el horror que representa la vida, sino también por la inmensidad del universo y el misterio del hombre, quien puede odiar lo que ama y amar lo que odia, quien puede mirar el pasado y perdonarse. En este punto, el arte debe entenderse como una posibilidad de regreso, como el “volver”, pero no a los recuerdos o al inconsciente, sino a la estabilidad en el límite, es decir, el retorno a lo *sublime* y a lo *bello* como “salvación”.

En *The Wall* y *The Babadook*, la posibilidad de “salvación” también puede notarse cuando los personajes encuentran compañía, comprensión y consuelo en sí mismos o en otros que también viven la situación siniestra en cada película, lo que puede representar una salida, la aceptación de lo *siniestro* en el hombre y en el mundo, el enfrentamiento con

nuestros miedos²³. La soledad de Pink es anulada cuando su pasado, causante de todo su dolor y malestar psicológico, retorna y llega a su encuentro, a la comunión entre el Pink niño y el Pink adulto, como si quedara saldada la deuda de auxilio tantas veces requerida cuando el muro se cerraba, cuando el teléfono se quedaba mudo, cuando nadie más escuchaba; aquello está muy presente también en la canción *Comfortably numb* del grupo Pink Floyd en el álbum *The Wall* (1979), que acompaña la escena descrita en la película, en donde se transmite este mensaje de compañía, de resguardo y acogimiento, no para vencer u ocultar lo *sinistro*, sino para aceptarlo, para hacer duelo y continuar viviendo, esto a su vez representa una especie de complicidad mutua entre iguales, o “dobles”, que comparten un secreto (Figs.34,35,36).

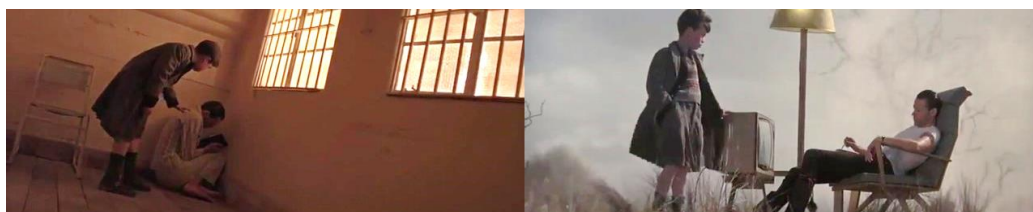


Fig. 34. *The Wall*. (1982). "Compañía y consuelo". [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>



Fig. 35. *The Babadook*. (2014). "Desespero mutuo". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

²³ Sucede también en *Nosferatu, una sinfonía del horror*, pero de manera diferente: los aldeanos del pueblo, al percatarse de la presencia de un ente demoníaco, se unen en multitud para reclamar justicia, saciando la adrenalina que despierta el miedo y la sensación de peligro; mientras que en el caso de Ellen (la esposa de Hutter), quien empieza a manifestar delirios y “alucinaciones” ensordecedoras que trastornan su lucidez mental, la única compañía que se logra observar es la de su propio esposo, pues él –a diferencia de los vecinos que cuidan de Ellen– comprende, por experiencia propia, la situación a la cual se ve expuesta su esposa, siendo estos dos personajes las víctimas directas, olvidadas y desatendidas por el escándalo del pueblo, condenadas a una tragedia fatal y absoluta, sin remedio. En *The Wall*, aunque la tragedia también está presente y de manera indeleble, parece percibirse un pacto de “sanación” cuando se comprende la razón y causa de todo el dolor emocional que perturba a Pink, lo que lo lleva a perdonarse a sí mismo y a aceptar de alguna manera el monstruo en el que se ha convertido, y por ende, el destino que le espera. En *The Babadook* –con el mejor final de las tres películas– la sanación es mucho más “justa”, pues ambos personajes (madre e hijo) superan la situación en conjunto, ambos crecen o “maduran” emocional y psicológicamente, evitando las pérdidas fatales y el arrepentimiento innecesario.



Fig. 36. *The Babadook*. (2014). "Compañía y consuelo". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

Esta sensación de cercanía que se desprende de lo *siniestro* es aclarada por Eugenio Trías a partir de la lectura que aporta Sigmund Freud desde el psicoanálisis, cuyo concepto se conoce principalmente como *Unheimlich/Heimlich*, haciendo referencia al sentido ambivalente de lo *siniestro* desde su perspectiva familiar, es decir, desde aquello que conocemos, pero que a la vez actúa de manera desconocida y oculta: “*Heimlich* significa, por extensión, secreto, oculto, algo que los extraños no pueden advertir; de donde *Geheim*, secreto y *Geheimnis*, misterio [...] *Unheimlich* es algo inquietante, que provoca un terror atroz; sentirse *Unheimlich* es sentirse incómodo” (Trías, 2011, p.45); en donde estos dos términos –aunque exista una diferencia entre ellos– cumplen con la función o la característica principal de lo *siniestro* que es, en pocas palabras, permanecer medianamente oculto, entre la revelación y la velación, entre el secreto y la manifestación: “Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito” (Trías, 2011, p.45), algo que tratamos de ocultar y disimular porque sabemos que nos puede perjudicar, como nuestros vicios, nuestros secretos más ocultos que nos causan pudor, vergüenza o que pueden afectar de alguna manera nuestra “dignidad”, nuestra seguridad y nuestro bienestar (lo *bello*), como sería perder la libertad o la tranquilidad, por ejemplo, al cometer asesinato: “Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible” (Trías, 2011, p.45).

Lo *siniestro* en esta forma está presente en las supersticiones, en las creencias y en las tradiciones culturales que encuentran conexión con el significado profundo del lenguaje, de las imágenes, de los objetos, etc. En *Nosferatu, una sinfonía del horror*, esto sucede con el presagio o la invocación de algo oscuro y temible en la presencia y en el comportamiento de los animales, que además, son animales que siempre se han tomado por partícipes en ambientes de carácter *siniestro*, de carácter monstruoso, peligroso o incluso diabólico,

como los lobos, las arañas y las ratas, que también pueden ser vistas como criaturas repulsivas, en especial las últimas, provocando asco y desprecio (Figs.37,38).



Fig. 37. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Lobo y caballos: presentimiento". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>



Fig. 38. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Arañas y ratas: asco, repulsión, invocación". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

El recuerdo de algo significativo para nosotros es la invocación, la llamada, la advertencia de algo que se oculta y que remueve, de aquello que rasga los velos que ponemos sobre eso que nos espanta; las actitudes de las personas hacen esto mismo que los animales mencionados, pues las afectaciones personales que se vuelcan al recordar algo de gran importancia, nos indican que falta aceptación o superación, y por ello persiste el constante recuerdo, el siempre “volver a...”. En *The Babadook*, al igual que en *Nosferatu, una sinfonía del horror*, la presencia invisible de la fantasía misteriosa, terrorífica y “maldadosa” representa este grado de cercanía con el sentimiento *sinistro*: la primera en el recuerdo constante de la trágica muerte del padre y el eterno deseo de culpar al hijo hasta transformar su comportamiento, y la segunda en la relación entre el hombre, el monstruo (vampiro) y la naturaleza animal (Fig.39,40).



Fig. 39. *The Babadook*. (2014). "Manifestaciones siniestras". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>



Fig. 40. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Mosca y planta carnívora: vampiro". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

La familiaridad que asumen estas manifestaciones sensibles es lo que nos indica –o lo que nos sugiere– que el mundo es puro significado y que las cosas no suceden porque sí, que nada es gratuito o por azar, sino que justamente el movimiento continuo de la energía emocional del ser humano es lo que nos hace crear mundos e interpretarlos. El presentimiento de lo *siniestro* es aquello que se conoce pero que no ha sido aceptado por completo a pesar de su importancia, ya sea porque lo dejamos pasar por alto, o porque se reviven sensaciones y recuerdos pasados de carácter muy traumático que nos llevan a olvidar, a ocultar, a tapar, a creer y pretender que pueden ser situaciones secretas.

La relación entre lo *siniestro* y el psicoanálisis se justifica en el recuerdo y en la rememoración, es decir, en lo familiar, que asume el papel de un elemento *siniestro* presente en la vida humana, en tanto que el hombre es víctima de esto; la necesidad de “volver a...” surgiere un sentimiento de reflejo o autorreflexión personal y, a su vez, una percepción sospechosa y dudosa del sentimiento *siniestro*, que al estar íntimamente relacionado con el hombre mismo, plantea la posibilidad de crear un “doble” o un *sosias*, y de permear a este doble de una esencia ambivalente o “bipolar” y absolutamente siniestra: “El colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un *sosias*, es decir, de nuestro doble” (Eco, 2007, p. 322).

La extraña sensación de mirarnos al espejo o de encontrar a un ser tan similar a nosotros en apariencia física es *siniestro*, porque generalmente esto representa de alguna manera maldad o antagonismo y, en consecuencia, revelación y verdad, lo que termina intimidando y sorprendiendo; el reflejo nuestro nos ocasiona asombro porque sentimos que aquella imagen que observamos, no sólo en el espejo o en las fotos, sino que también en los gemelos, es diferente a nosotros siendo totalmente igual y “exacto”. Pink, el personaje de la película *The Wall* es víctima de su reflejo en el espejo, que lo llama, lo observa, se le revela

y lo transforma, invocando de alguna manera los fantasmas de su infancia y de su pasado, que lo consumen, lo poseen, y lo suplantán (Fig.41).

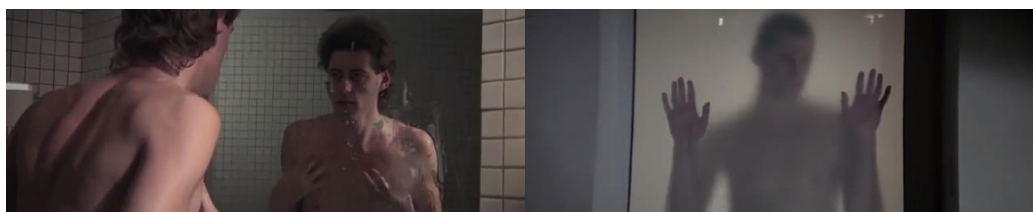


Fig. 41. *The Wall*. (1982). "El doble". [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>

Entre las principales características o indicios de una persona que asume un sentimiento *siniestro*, también se encuentra la sensación de cargar una maldición causada por el mismo efecto de retorno o por el hecho de dejarse afectar –incluso hasta la locura– por alguna experiencia tormentosa o muy significativa como la muerte de un ser querido, el encuentro cercano con un espíritu o un ser de apariencia fantasmal, como los monstruos y otras criaturas “fantásticas”, los sueños pesados, pesadillas muy aterradoras, los delirios, etc.:

Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia) [...] La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de *déjà vu*; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante) (Trías, 2011, pp. 46-47).

La carga de una “maldición” puede verse como locura en el ser humano, una locura que lo acompaña a lo largo de su vida, modificando de alguna manera su perspectiva en el mundo y su comportamiento, como Knock (el agente inmobiliario de la película *Nosferatu, una sinfonía del horror*) quien se encuentra tan afectado que no logra mantener su personalidad y termina sintiéndose identificado con el propio vampiro, como el Conde Orlok, cuya presencia no sólo enloquece a este hombre, sino que también amenaza con fracturar de alguna manera la psicología emocional de las personas que lo ven, de las personas que lo rodean, incluso provocando enfermedades y malestares físicos (Figs.42,43,44).



Fig. 42. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Locura". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>



Fig. 43. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Malestar, enfermedad". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>



Fig. 44. *Nosferatu, una sinfonía del horror*. (1922). "Horror". [Fotogramas]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=uUueCDfJShg>

Experimentar estos malestares, en el caso de la historia de *Nosferatu*, no conlleva en sí un encuentro íntimo y personal con el hombre mismo, pues quien lo ataca no es su “yo” interior, sino que es otro ser, que por más relacionado que pueda estar con el hombre, no es plenamente el hombre, es decir, la figura del vampiro puede asumirse como una metáfora de algún aspecto de la vida humana, pero a la vez es una figura fantástica que puede controlar mentes, amenazar con provocar muertes, y penetrar tanto en el ambiente hasta provocar locura, delirios, síntomas de paranoia; sin embargo, es algo que se solventa, es una locura que puede controlarse como hace Pickman, un susto que puede ocultarse, del que uno se puede alejar apartándose de las cuevas o entregándose a los efectos sanatorios de la religión. En el caso de *The Babadook* y *The Wall* estos malestares se mantienen y crecen conforme a la afectación psicológica y emocional causada por el hombre mismo, es decir, la víctima es su propio victimario, pues el monstruo vive en la mamá rencorosa, en *Pink*, no en las cuevas o en los castillos lejanos y abandonados; y su pasado deja de ser

pasado y se convierte en presente, obligando a ver la sombra de lo *siniestro* de manera eterna e interna (personal, propia) y no de manera externa (impersonal, ajena) (Figs.45,46).



Fig. 45. *The Babadook*. (2014). "Miedo, malestar, locura". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>



Fig. 46. *The Wall*. (1982). "Malestar". [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>

Por otra parte, una causa del sentimiento *siniestro*, en sintonía con lo que parece falso o imposible, es el espanto que nace al presenciar u observar una imagen o escena grotesca, encontrar vida o rastros de esta en algo inanimado, en algo que se supone no debe tener vida como los muñecos, imágenes que aparentan movimiento o cadáveres que miran fijamente y que manifiestan signos de “rigor mortis”, reflejando movimientos musculares por sí solos, o exaltando en mayor medida su apariencia de cuerpo (materia) muerto (Figs.47,48,49):

[...] Figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cura belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo (Trías, 2011, p.46).



Fig. 47. Miller, L. (Abril de 1945). *Guardia de la SS golpeado. Campo de Buchebwald. Alemania.* [Fotografía]. ©Lee Miller Archives. Recuperado de: <https://www.artsy.net/search?term=lee%20miller>



Fig. 48. Jaldéi, Y. (Abril de 1945). *Padre dispara a la familia cerca del edificio Parliment. Viena, Austria.* [Gelatina de plata de impresión]. Galería de Etherton. Recuperado de: <https://ethertongallery.com/page/1/?s=yevgeny+jaldei>



Fig. 49. Miller, L. (1945). *Suicidio del alcalde Leipzig, de su mujer y de su hija con cianuro. Alemania.* [Fotografía]. ©Lee Miller Archives. Recuperado de: <https://www.artsy.net/search?term=lee%20miller>

Las imágenes grotescas “que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano” (Trías, 2011, p. 47), y que nos llevan a experimentar sensaciones de asco, de perturbación y de incomodidad, generalmente están relacionadas con “la realización absoluta de un deseo” (Trías, 2011, p.

47), porque *lo siniestro* no siempre va a ser algo que el espíritu humano quiera esconder a pesar de que lo conozca, sino que también va a manifestarse a través del cumplimiento inesperado de un deseo que el hombre no pensaba, no esperaba o no podía realizar, pero que quería hacer posible en su inconsciente: “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad” (Trías, 2011, p. 47); desde este punto, lo *siniestro* puede ser visto bajo el lente de aquello que parece fantástico, mítico o mágico, y que se transforma en algo real, pero que de todas formas nos lleva a cuestionar nuestros límites, nuestros ideales morales que definen hasta cierto grado nuestra esencia humana.

En *The Babadook* el desespero inconsciente de la madre por superar la muerte trágica de su esposo, se convierte a medida del tiempo en un odio físico y emocional hacia su hijo, llevándola a verse o a imaginarse a sí misma (como doble), asesinando a su hijo y entregándose a los delirios de la ira, al deseo de asesinar, y a la intención de otorgarle poder a la mente, a las palabras, a los sueños malintencionados (*Fig.50*); esto, después de una lucha interna, la lleva a recapacitar y a dialogar con su reflejo, con su interioridad, aceptando lo que siente, lo que es y, por tanto, superando su esencia *siniestra*.



Fig. 50. *The Babadook*. (2014). "Espejo, visiones y alucinaciones". [Fotogramas]. Netflix. Recuperado de: <https://www.netflix.com/browse>

En lo *siniestro* los límites se rompen, la moral se corrompe, y los miedos –incluso el miedo de sí mismo– se manifiestan en mayor medida y nace lo desesperante, lo insoportable, lo pesado; el problema más grande de este sentimiento de espanto es su capacidad para quebrar la psicología del hombre, para afectar su vida y darle a entender que el horror, el pecado y la maldad también lo constituyen y lo definen y, en el peor de los casos, cuando el sentimiento de lo *siniestro* termina por revelarse de manera absoluta, el hombre deja de estar sujeto a algo, deja de creer, deja de ser lo otro (*bello o sublime*), deja de ser ambivalente, para vivir en el extremo de la perturbación y transformarse en una criatura fea, monstruosa y oscura.

Pink, en *The Wall*, es un personaje que llega a estos extremos de la *experiencia siniestra*, pues crea un muro para ocultarse y protegerse (la pretensión inicial), para olvidarse de lo demás y para ver el mundo (su mundo) de un solo color, para quedar estancado en ese tramo del camino, dejando consumir su persona por todo aquello que alguna vez lo aterro o lo hirió; el muro de Pink, construido con ladrillos de su pasado, termina por ser una cárcel, una cueva –interna– que no puede destruir por más que lo intente, quedando inmóvil y falto de vida ante la posibilidad de ver su muro caer (Figs.51,52,53). Lo anterior se puede ver expreso en mayor medida en la canción *Hey you* del grupo Pink Floyd en el álbum *The Wall* (1979), cuyo mensaje central asume la voz de este hombre solitario, herido y abandonado que se entrega totalmente a la única posibilidad que tiene desde su perspectiva: la de aceptar la existencia del muro emocional y dejarse atrapar por este sin recibir respuesta o ayuda del otro lado.

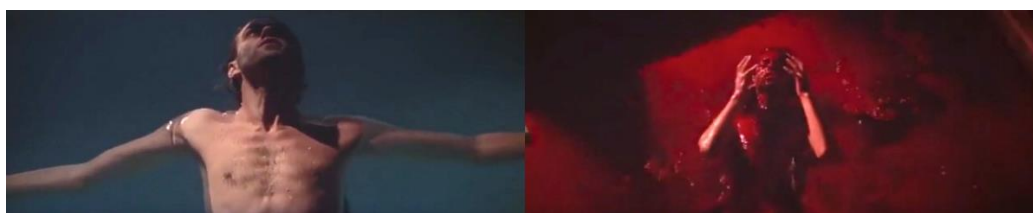


Fig. 51. *The Wall*. (1982). “Ahogo en sus miedos y en su pasado”. [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>

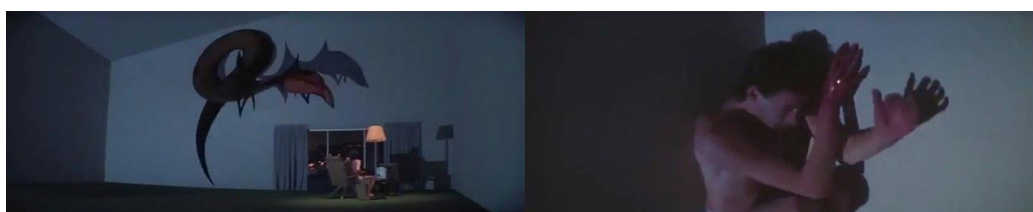


Fig. 52. *The Wall*. (1982). “Tormentos”. [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>



Fig. 53. *The Wall*. (1982). “El muro”. [Fotogramas]. Vimeo. Recuperado de: <https://vimeo.com/groups/565619/videos/281984569>

Lo *siniestro* se representa no solo en lo oculto o en lo que se pretende olvidar, sino que se mantiene vigente incluso en las formas más bellas de la vida, en las formas más emotivas y vivas, en donde el hombre busca y encuentra un sentido, en donde se construye constantemente humanidad como en los tiempos de guerra, de soledad, de barbarie, cuando el hombre, a pesar de su naturaleza “maldita” y desgarradora, sigue amando, sigue encontrando una razón para vivir, para hallar y mantener la *belleza* en medio del llanto, en medio de la súplica inaudible, en medio del terror indeleble del recuerdo que no perdona.

La posible solución al sentimiento *siniestro* –tal como es la moral al sentimiento *sublime*– podría ser la de enfrentamiento, aceptación y superación; sin embargo, esta solución no garantiza de manera absoluta una liberación plena, porque lo *siniestro* siempre va a perdurar en el recuerdo, en las huellas de la cultura y de la historia, por ello se requiere no de un velo o de la creación de una “cueva” para ocultar, sino la capacidad de vivir con ello, de saber que lo *siniestro* existe y duerme bajo nuestra cama, de creer en ello y no permitir que su incitación a la fatalidad de la locura supere nuestro deseo de superación; la solución está en reconocer que se necesita de un camino *siniestro* para llegar a un camino *bello*, se necesita partir de un *Infierno* para llegar a un *Paraíso*:

“Lo duca ed io per que camino ascoso
intrammo a ritrinar nel chiaro mondo”
(*Inf.*, XXXIV, 133-134).

“Mi guía y yo, por aquel camino oculto,
entramos para volver al mundo luminoso”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIV, 133-134, p. 232.
Trad. Nicolás González Ruiz).

2. La experiencia estética en la imagen como propuesta de lectura para la *Divina comedia*

“O Muse, o alto ingegno, or m’aiutate;
o mente che scrivesti ciò ch’io vidi,
qui si parrà la tua nobilitate”
(*Inf.*, II, 7-9)²⁴.

La *Divina comedia*, reconocida como una de las obras más importantes de la literatura universal, se ha convertido en un referente artístico para representaciones plásticas que conmemoran su contenido, su estructura y su permanencia en la cultura, inspirando diversas formas de acompañar gráficamente la fuente escrita y permitiendo que pintores y escultores logren encontrar en el mundo dantesco una realidad que puede ser retratada de múltiples maneras. De este modo, es posible entender la *Divina comedia* no sólo como un texto escrito, sino también como imagen o texto *iconográfico*, lo cual puede deberse a su composición poética, a su contenido místico y espiritual, a la expresión contenida en su forma, o a su representación del mundo y del hombre medieval que aún nos encuentra en las páginas de la memoria.

En este segundo capítulo, a partir del método *iconográfico* e *iconológico* del historiador alemán Erwin Panofsky (1892-1968) en *El significado de las artes visuales* (1955), se expone la importancia de considerar la imagen como texto escrito y texto pictórico en relación, para la lectura de la *Divina comedia* y su correspondencia con la categoría de lo *siniestro*. La estructura del capítulo se sigue de dos momentos: “La imagen como forma de lectura” e “Iconografía e iconología”.

El esquema canónico de la literatura desarrollado por el teórico literario Harold Bloom (1930, Estado Unidos) en *El canon occidental* (1994), posiciona el poema de Dante, junto con otras obras reconocidas, en un cuadro de especial acogimiento guiado por algunas características particulares: la *Divina comedia*, gracias a la originalidad de su autor, crea elementos llamativos y de cierto modo, únicos e innovadores que rompen con la tradición, pues la *Divina comedia* –en comparación con obras similares en cuanto a narrativa– no se conforma con la continua representación de personajes icónicos para la religión cristiana y

²⁴ “¡O musas! ¡Oh alto ingenio! ¡Ayudadme! / ¡Oh mente que escribiste lo que vi! / Aquí se advertirá tu nobleza” (Alighieri, 1956, *Inf.*, II, 7-9, p. 34. Trad. Nicolás González Ruiz).

el panorama teológico del medioevo y del renacimiento, sino que por el contrario, crea nuevos personajes significativos y muy íntimos como Beatriz, cuyo protagonismo revela la visión dantesca del camino divino. Además, el papel de la *Divina comedia* en el universo literario se extiende a un sentido profético y místico de carácter universal, en donde la denuncia política y la imagen de un padecimiento humano se instalan de manera permanente, gracias a la multiplicidad simbólica –en el espejo literario de la vida humana– sobreviviendo siempre ante la inmensidad de sus traducciones y de sus estudios:

Su poema es una profecía y asume la función de un tercer Testamento de ningún modo subordinado al Antiguo o al Nuevo [...] el poema es la verdad, universal y atemporal [...] sigue siendo la más misteriosa de todas las obras literarias con que puede encontrarse un lector ambicioso, y sobrevive tanto a su traducción como a la abundante colección de estudios que la han glosado [...] la *Comedia* es un triunfo, y posiblemente sea el ejemplo supremo de poesía religiosa occidental. Es, además, un poema totalmente personal que convence a muchos de sus lectores de que en él encontrarán la verdad definitiva [...] se permite decir que “la *Comedia*, quizá más que ningún otro texto nunca escrito, pretende conscientemente imitar la vida, las condiciones de la existencia humana” (Bloom, 1995, pp. 87-106).

Aclarado lo anterior, tal como enunciamos en el primer capítulo del presente trabajo, aquello que se entiende por “experiencia estética”, generalmente se encuentra relacionado con el estudio kantiano en torno a la teoría estética del siglo XVIII, que puede reconocerse como “juicio estético” o “juicio del gusto”. En un concepto preliminar podría decirse que la *experiencia estética* guarda empatía con el estudio del arte, incluyendo la literatura, en tanto que, mediante la producción y recepción de esta, como sistema de comunicación, es posible atender al análisis del comportamiento humano frente a la acción contemplativa que se denota de la expresión artística, desde dos perspectivas centrales: la filosófica, enfocada en el análisis de la estética a partir de la identificación y clasificación de juicios del gusto y la relación de estos con lo *bello* y lo *sublime*, y la hermenéutica, dedicada al análisis de la *experiencia estética* como una actividad propia de la cultura y de los individuos al presentarse el encuentro o “juego”²⁵ entre obra y espectador.

²⁵ La palabra “juego”, acuñada por el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900-2002) en el libro *La actualidad de lo bello* (1977), en donde explora la actividad artística desde el “juego”, el “símbolo” y la “fiesta”, es un ejemplo de lo que representa la lectura hermenéutica frente a la experiencia estética. Gadamer aclara que, bajo su perspectiva, la interpretación humana (individual y cultural) de una obra de arte se basa en la interacción del sujeto de aquello que observa y que contempla, una interacción que se asume como dinamismo y movimiento perpetuo para permitir que el individuo no sólo lea la obra (incluyendo el trasfondo de esta como la intervención de la mano del autor), sino que con ella se lea también a sí mismo; estos aspectos están presentes en el interés o motivación del espectador que se acerca a un texto, en este caso, a una obra de arte que puede ser plástica como la pintura o la escultura. El “juego”, como actividad siempre viva sin principio ni fin, busca

La *experiencia estética* desde el punto de vista kantiano advierte, en primera instancia, una complejidad propia de la filosofía moderna preocupada por el “racionalismo” y el “empirismo” como formas de conocimiento, en donde uno de los aspectos más debatibles de estas dos corrientes era el de asumir una vía objetiva o subjetiva para estudiar y comprender la realidad, discusión que germina del “giro copernicano”, cuya reflexión consta de un cambio de perspectiva frente a la relación objeto-sujeto / sujeto-objeto. Ante esto, el “juicio del gusto” propuesto por Kant resuelve adoptar la experiencia subjetiva como punto de partida para comprender toda valoración estética, puesto que de esta manera el hombre es consciente tanto de su existencia como de su sensibilidad personal: “...el fundamento de determinación de este juicio es meramente subjetivo (deleite o pena), y el juicio no tiene derecho alguno a la necesaria aprobación de los otros” (Kant, 2011, p. 267); pero no por ello se olvida de la postura objetiva, cuya experiencia le reclama a la estética un espacio práctico para la realización de la vida misma, de ahí la intención por parte de Kant de asumir en el estudio estético de lo *bello* una relación moral.

Con esto, la experiencia postula una representación del juicio planteada por el “entendimiento”²⁶ y que se lee bajo dos aspectos: el juicio analítico “a-priori” y el juicio

con el arte la posibilidad de posicionar al hombre en una actitud perceptiva, apreciativa, contemplativa, representativa y expresiva que le permita autoconocimiento: “Se trata, en especial, del concepto de *juego*. Lo primero que hemos de tener claro es que el *juego* es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico [...] El *juego* aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente [...] Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el *juego* sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego. El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el *juego*, es parte de él” (Gadamer, 1991, p. 66-69). Desde este punto de vista, la estética es una actividad, una acción que siempre está en movimiento y que es posible gracias a la intervención o participación del espectador, y no solo a la existencia de la obra de arte.

²⁶ Que en la estética kantiana se entiende como una facultad de la razón sensible y subjetiva que le permite al hombre pensar y analizar el “fenómeno” mediante categorías (clasificadas según cantidad, cualidad, relación y modalidad). En esta instancia, el “fenómeno” se refiere formalmente a la manifestación condicionada por la apariencia del objeto que el sujeto puede conocer y que estudia, percibe y moldea, diferente del “noumeno” que se refiere a la “cosa en sí”, es decir, a aquello que no puede conocerse en su totalidad y que no puede someterse al análisis categórico de la experiencia (como la idea de Dios, del yo y del mundo), pero que sí puede pensarse (e incluso representarse) gracias a la “razón pura”. El entendimiento nos permite formular juicios, a razón de que no se aleja del conocimiento sensible; en el apartado referido a “La estética trascendental” en la *Crítica de la razón pura* (1781), Kant aclara que el sujeto como receptor también conoce mediante el plano sensible, en donde las intuiciones sintéticas “a-priori” del tiempo (reflejado en la aritmética) y del espacio (reflejado en la geometría) son las que nos permiten conocer y dar forma a la realidad, para que posteriormente ésta sea sometida a las categorías del entendimiento y a los juicios de la razón; estas “intuiciones puras” siempre están en el sujeto

sintético “a-posteriori”, en donde el primero de ellos se caracteriza esencialmente por explicar o aclarar algo que ya está explícito de alguna manera en el objeto de estudio, mientras que el segundo pretende “aumentar” y mejorar el conocimiento; ambos juicios requieren de la experiencia como forma de conocimiento, pero el juicio “a-priori” se genera antes de esta, mientras que el juicio “a-posteriori” es posible únicamente cuando se consume una experiencia. En este orden de ideas, el juicio por excelencia –propio de la ciencia– según el análisis kantiano, debe ser en la medida de lo posible universal (un “imperativo categórico”) y anterior a la experiencia, es decir, un juicio sintético “a-priori”, que posea una verdad “universalmente válida y necesaria” y que además, logre aportar al conocimiento del sujeto frente al objeto.

La reflexión de Kant frente a la existencia del juicio estético va a estar muy presente en la *Crítica del juicio* (1790), en donde se sostiene que a pesar de que el gusto sea de carácter subjetivo y personal, su juicio puede ser universal, prestándose para discusiones, disertaciones y debates que puedan terminar en acuerdos o desacuerdos, posibilitando de esta manera una “dialéctica del juicio estético”:

Un juicio que deba ser dialéctico, debe, ante todo, ser racionante, es decir, que los juicios del mismo debe pretender a la universalidad, y esto *a priori*, pues en la oposición de semejantes juicios consiste la dialéctica. Por eso no es dialéctica la imposibilidad de unificar los juicios estéticos de los sentidos (sobre lo agradable y lo desagradable). Tampoco la oposición de los juicios de gusto, en cuanto cada uno apela a su propio gusto, constituye dialéctica alguna del gusto, porque nadie se propone hacer de su juicio la regla universal. No queda, pues, concepto alguno de dialéctica que pueda convenir al gusto más que el de una dialéctica de la *crítica* del gusto (no del gusto mismo), en consideración de sus principios, puesto que se presenta natural e inevitablemente conceptos en oposición recíproca, sobre la base de la posibilidad de los juicios de gusto en general (Kant, 2011, pp. 266-267).

Esta disertación es importante para comprender en qué consiste la *experiencia estética*, porque la manera en la que el hombre asume una realidad determina su juicio y su verdad; la experiencia de la que hablamos cuando se asume una visión estética, como la observación o el estudio de una obra de arte, ya sea literaria, plástica o escénica, es una

y permiten que el objeto pueda llegar a materializarse: “Tal intuición únicamente tiene lugar en la medida en que el objeto nos es dado. Pero éste, por su parte, sólo nos puede ser dado (al menos a nosotros, los humanos) si afecta de alguna manera a nuestro psiquismo. La capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos se llama sensibilidad. Los objetos nos vienen, pues, dados mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra intuiciones. Por medio del entendimiento, los objetos son, en cambio, pensados y de él proceden los conceptos [...] Esta intuición tiene que hallarse en nosotros *a priori*, es decir, previamente a toda percepción de objetos, y, consiguientemente ha de ser una intuición pura, no empírica” (Kant, 1983, pp. 65-70).

experiencia que siempre va a iniciar siendo subjetiva y que puede llegar a ser objetiva dependiendo de los límites que una postura –o juicio– logre alcanzar en la cultura y en la sociedad en general. El acto de juzgar o proponer un juicio estético nace del gusto (de agrado o desagrado) y este, a su vez surge de la actividad contemplativa, que en inicio tiene como propósito central llevar al sujeto que contempla a experimentar sentimientos y sensaciones que le son propios y personales de acuerdo con su identidad, por lo que la *experiencia estética* no debe asumirse obligatoriamente como algo general o universal, sino que en ocasiones, por su carácter subjetivo, dicha experiencia resulta simplemente inefable o inexplicable y, por tanto, individual, reservado o secreto:

Para Kant el contemplador no es un intérprete, habla de un momento primigenio de contemplación como fenomenología del momento estético primordial. Esta es una contemplación sin conceptos, no medida por nada. A su parecer, el caso estético es un caso de genio, de entusiasmo interpretativo, no de ingenio. Kant habla del proceso estético a modo de análisis fenomenológico puro (agrado estético). (Galera, s.f., p. 5).

En este sentido, la *experiencia estética* no es una explicación del arte, porque no pretende generar conceptos fijos o definiciones bibliográficas, sino que la *experiencia estética* es un espejo en donde el hombre se lee a sí mismo, en donde encuentra un reflejo de la naturaleza y en donde puede liberar su espíritu y sentirse vivo. Así, el hombre encuentra un goce al contemplar e interpretar la obra, y reflexiona en torno a esa experiencia que vive, como lo dice Carrillo citando a Oscar Wilde:

Pensamos que quien juzga estéticamente tiene la misma relación con lo juzgado, que tenía Narciso con la fuente -en el poema de Oscar Wilde- y como sujeto, corre la misma suerte de Narciso, que tampoco la sospechaba, cuando buscaba la fuente para contemplar su propia belleza: una tarde que las ninfas consolaban a la fuente, esta les confeso, "amaba yo a Narciso porque cuando se inclinaba en mi orilla y dejaba reposar sus ojos sobre mí en el espejo de sus ojos veía yo reflejada mi propia belleza" (1984, p. 70).

De modo que, en la *experiencia estética* el hombre construye una realidad para sí mismo, pues existe una experiencia posible, y cuando el sujeto asume esta experiencia y juega con ella, entonces se convierte en un “sujeto trascendental” que reflexiona y se plantea interrogantes, que busca comprender aquello que se le manifiesta y además, le da un valor según lo indique su intuición. En este aspecto la *experiencia estética* deja de ser tan solo un acto contemplativo –como lo sostenía Kant–, y pasa a ser un acto significativo que empieza a cuestionarse por conceptos, significados, sentidos y razones; la *experiencia estética* se convierte en una necesidad del hombre y de la cultura, en un aspecto de la vida

humana que no se puede quedar inconcluso y mucho menos sin significado; así, cuando un espectador significa, interpreta y comprende la imagen, esta adquiere más valor y más sentido.

De esta manera, la relación entre la *experiencia estética* y la *imagen* se hace mucho más palpable, porque muchas de las manifestaciones de la realidad que se le presentan al hombre son mediante la *imagen* que bien puede ser visual (escrita, icónica o corporal) o no visual (sonidos, por ejemplo), y que adquiere significado dependiendo de diversos factores que la determinan como el tiempo y el espacio, o de factores que la postulan como reflejo del hombre, verbigracia la historia de la que nace la misma imagen y el mensaje que transmite a través del tiempo y a través de la forma. La *imagen* viva que sienta un precedente para el diálogo del hombre consigo mismo, es decir, la *experiencia estética*, es de lo que se enfoca este capítulo.

2.1 La *imagen* como forma de lectura

En razón de que la *imagen* también obedece a un sistema de comunicación en donde hay un mensaje enviado a través de un canal por parte de un emisor y recibido por un receptor, y que además presenta un sistema lógico en su estructura como los signos (importante para la escritura), es necesario aclarar las características de aquello que llamamos *imagen* y que proporciona elementos para la interpretación y para la realización de una *experiencia estética*.

La *imagen* es un concepto muy ambiguo en tanto que su representación varía dependiendo de la forma en la que aparece, que bien puede ser mediante un pictograma (escritura) o mediante un ícono (dibujo), ambos comprendidos como *texto*; cuando decimos que “todo texto es imagen y toda imagen es texto” nos referimos precisamente a que la *imagen* está presente en todos lados y puede leerse e interpretarse y, a que un texto no necesariamente se exhibe mediante la escritura o la palabra (de manera verbal), sino que

puede percibirse bajo otras formas no verbales como las expresiones corporales o como las representaciones plásticas (escultóricas o pictóricas).

De esta manera, la *imagen* tiene dos caras que se complementan entre sí: una que va a asumirse como escrita y material, sea mediante códigos lingüísticos y sígnicos, o mediante otras formas gráficas como dibujos, pinturas y fotografías de los objetos palpables, y otra que recoge todo aquello que no necesariamente ha de estar en el mundo palpable o “visual” como la imaginación, las ideas, los pensamientos o los sentimientos, y que es condición para la materialización de la primera cara. La primera de estas “caras”, a su vez se divide en otras dos formas: una que es únicamente escrita (letras, palabras, frases, oraciones, párrafos) que necesita obligatoriamente de un idioma específico para entenderse y de unas reglas para ordenarse, y otra que es simplemente *iconográfica* (trazos y figuras) que – aunque es elemento absolutamente necesario para la primera forma– no requiere de un idioma ni de unas reglas específicas y determinantes para existir y para comunicar; la primera puede asociarse fácilmente con la literatura, la segunda con el arte en general, sobre todo con el arte plástico e incluso con el arte escénico o dramático, que aunque no requiere del trazo como condición necesaria, sí se concibe como *imagen*.

En este sentido, la *imagen* en general se vale de otras imágenes para manifestar un mensaje o un discurso, y es justamente de esta manera como se complementan escritura e ícono, pues el nacimiento de la escritura viene de la representación gráfica, que a su vez nace de la necesidad por decir, por contar, por expresar algo; así surge la representación, y el poder de la *imagen* sale a la luz por el uso que se le da para determinarse según espacios y tiempos específicos, y también para trascender más allá de estos. Por otro lado, la *imagen* como representación es posible gracias a la relación entre sujeto-objeto, en donde el sujeto es un espectador, un consumidor y una pieza importante del proceso interpretativo tanto como receptor o emisor (participante):

El aporte [...] a los estudios de la imagen contemporánea es significativo en la medida en que descoloca las relaciones entre sujeto y objeto en el proceso de la representación, haciendo énfasis en la desestructuración de los mecanismos unidireccionales de abordaje de las imágenes en un momento de la cultura donde el arte pictórico es contemporáneo del cine, la televisión, los audiovisuales y las demás expresiones artísticas cercanas al mundo digital. En este contexto, tanto el objeto visual como los espectadores/consumidores/cooproductores de las imágenes, se convierten en objeto de estudio desde enfoques diferenciales con respecto a las tradicionales teorías de la imagen (Vásquez, 2018, pp. 201-202).

El nacimiento de la escritura –reflejado en el uso de la *imagen*– es algo muy significativo en la historia de la humanidad, porque la necesidad de hacer discurso y de permitir que este sea duradero, es algo que marca la relación entre la tradición escrita y la tradición oral en la cultura: “...de allí la convicción de que la escritura es un habla fijada, de que la inscripción, sea grafismo o registro, es inscripción de habla, inscripción que asegura al habla su duración gracias al carácter de la imagen” (Ricoeur, 2002, p. 128).

El habla como sistema de comunicación fue generando la necesidad de usar signos tanto de manera sonora (fonemas) como de manera escrita (morfemas), posibilitando que la expresión sea no solo un acto verbal, sino que trascienda a otros planos de significación lógica y de alguna manera espiritual, materializando y evocando mediante la *imagen*, las ideas, los pensamientos, los sentimientos y en general, la voz de nuestros ancestros, en sus tradiciones, costumbres, creencias y formas de entender el mundo; de esta manera la *imagen* representa una posibilidad para leer en ella la presencia humana y la extensión del habla que necesita de la escritura, no solo para perdurar, sino para ser y para manifestarse cuando no puede por medios orales:

Lo que fija la escritura es, pues, un discurso que se habría podido decir, es cierto, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice. La fijación por la escritura se produce en el lugar mismo del habla, es decir, en el lugar donde el habla habría podido aparecer (Ricoeur, 2002, p. 128).

Ahora bien, el papel de la escritura no se limita únicamente en función de la materialización de un discurso en *imagen* y en un conjunto de signos compuesto por esta, sino que también asume el papel de permitirle al mismo texto escrito una situación interpretativa por parte de un sujeto lector, en donde la actitud interpretativa se presenta bajo un carácter personal, subjetivo y de apropiación del texto por parte del intérprete; esto se contrapone de cierto modo a una postura de *comprensión*, la cual consiste en un trabajo interpretativo, pero no de manera unidireccional en donde el lector interpreta únicamente aquello que lee, sino que en esta postura el lector debe interpretar de manera más objetiva, teniendo en cuenta el universo que rodea el texto como sus condiciones espacio-temporales y la figura que se esconde detrás del autor. La *interpretación*, que es un poco más personal, pretende justamente que el espectador no solo lea el texto que tiene en frente, sino que se lea a sí mismo y, de esta manera, pueda reflexionar y entender su reflejo, de ahí la auto-comprensión y la apropiación.

Además, la *interpretación* –aunque es posible gracias a la escritura y a la lectura como testimonios de un discurso oral y herramientas para la perduración de este– no garantiza fielmente que exista un proceso de diálogo o comunicación necesaria entre autor y espectador por medio de la obra, porque si bien el lector asume y moldea una postura o una visión del mundo reflejado en un texto, no por ello va a lograr comprender en su totalidad aquello que el autor buscaba reflejar y expresar en un inicio; esto en razón de que el habla y la escritura se diferencian en lo inmediato y fugaz de la primera y en lo mediato y eterno de la segunda.

En el habla generalmente se identifica una conversación en donde los participantes se encuentran viviendo en el contexto referido, compartiendo e intercambiando discurso, por lo que siempre hay una linealidad y fidelidad con el mundo real condicionado por un tiempo y un espacio específicos, mientras que en la escritura, el sujeto que lee no necesariamente está enterado o al tanto de la situación o contexto en el que nace y se desarrolla la actividad referida, de manera que no existe un intercambio directo de información para la construcción de un discurso, solo hay interpretación y no se necesita de una especificación espacio-temporal, pues esta se reemplaza con la condición de imaginación de mundos, abriendo paso a la creación literaria y a otras manifestaciones artísticas:

A este mundo se lo puede llamar imaginario, en el sentido de que está *presentificado* por lo escrito, en el lugar mismo donde el mundo estaba *presentado* por el habla; pero este imaginario es él mismo una creación de la literatura, es un imaginario literario (Ricoeur, 2002, p. 131).

Las diferencias entre el habla y la escritura se nublan cuando reconocemos estas dos como parte de un discurso, aunque con proyecciones diferentes: el habla que se proyecta hacia afuera del hombre influyendo en las acciones de este y la escritura que se proyecta hacia adentro del hombre influyendo en la espiritualidad de este, buscan un mismo fin que es la representación del mundo real y la creación de otros mundos posibles. De esta manera, la *imagen* asume la transmisión de un discurso de múltiples formas según la reacción que se quiera despertar en el espectador y según aquello que se busca representar; así, la *imagen* gráfica o icónica (dibujos, pinturas, esculturas, fotografías) asume diversos significados y se proyecta a un multiverso de interpretaciones contenidas en una sola *imagen*, de ahí el famoso dicho: “una imagen vale más que mil palabras”, recordando siempre que la *imagen*

también es texto y se compone de muchos elementos y fuentes inspiradoras, ya sean escritas, transmitidas oralmente, o representadas de manera gráfica, plástica y dramática.

De acuerdo con lo anterior, la *imagen* puede ser leída bajo muchas perspectivas, según su técnica, su propósito, su medio de transmisión, los elementos que la componen, entre otros aspectos. La afinidad entre la representación que percibe el espectador y la *imagen* que crea en su cabeza para acercarse y comprender la *imagen* que ve, resulta en una relación que puede determinarse según el sentimiento del sujeto frente a la obra, lo cual implica una lectura hermenéutica de grandes proporciones, porque no solo basta con un primer acercamiento a la obra, sino que influye toda la experiencia pasada y actual del que observa, lo que determina notoriamente el juego entre sujeto-objeto y la capacidad de la *imagen* para significarse y tener sentido por medio de las lecturas que puedan nacer de su representación:

La imagen de una obra de arte existe entre percepciones: entre lo que el pintor ha imaginado y lo que ha puesto en la tela; entre lo que nosotros podemos nombrar y lo que los coetáneos del pintor podrían nombrar; entre lo que recordamos y lo que aprendemos; entre el vocabulario adquirido y común de un ámbito social y un vocabulario más profundo de símbolos ancestrales y privados (Manguel, 2000, p. 27).

Entonces, la importancia de la relación entre el hombre y la *imagen* recae en el hecho de que la *imagen* siempre ha acompañado al hombre y al mundo durante toda su existencia e historia, pues el hombre en sí es *imagen* en todo momento, hasta en su cabeza cuando piensa, cuando imagina, cuando siente, y el mundo que habita también está compuesto de imágenes, que mantienen una relación muy íntima y familiar con nosotros porque evocan experiencias o sentimientos, y a la vez, resultan similares a algo que ya hemos visto antes y que ya conocemos e identificamos, por eso las imágenes nos afectan tanto y las terminamos asociando con muchos elementos de nuestra vida:

Antes de los dibujos de antílopes y mamuts, de hombre que corren y mujeres fecundas, raspamos garabatoso estampamos las palmas en las paredes de nuestras cavernas para señalar nuestra presencia, para llenar un espacio en blanco, para comunicar un recuerdo o una advertencia, para ser humanos por primera vez (Manguel, 2000, p. 28).

Con esto, para contar un relato, la *imagen* fue asumiendo ciertas características como el simbolismo, el juego de la perspectiva, la luz, la sombra, los efectos producidos por los colores y su aplicación, el volumen de las formas y las masas, etc., específicamente en las imágenes plásticas: el dibujo, la pintura, la escultura e incluso la fotografía:

Formalmente, los relatos existen en el tiempo y las imágenes en el espacio. Durante la Edad Media, en un solo retablo podía representarse toda una secuencia narrativa, incorporando el fluir del tiempo dentro de los límites de un marco espacial, como en nuestras modernas tiras cómicas, con un mismo personaje que aparece repetidas veces en un paisaje unificador a medida que él o ella avanza en la trama narrativa de la pintura. Con el desarrollo de la perspectiva en el Renacimiento, los cuadros se inmovilizaron en un instante único: el del momento en que la imagen es percibida desde el punto de vista de un espectador determinado. El relato se transmitía entonces por otros medios: mediante “el simbolismo, las poses dramáticas, las alusiones a la literatura, los títulos”, es decir, mediante otras fuentes que le hacían saber al espectador lo que ocurría (Manguel, 2000, pp. 23-24).

Ahora bien, puesto que las manifestaciones artísticas en el ser humano buscan reflejar la presencia del ser humano y el recuerdo de este, es natural pensar que el espacio vacío y desprovisto de *imagen* es equivalente a la ausencia de lenguaje y manifestación del hombre. Sin embargo, en el silencio y en la inefabilidad que se genera al no visualizar una *imagen* “materializada” y “palpable”, producida y reproducida por alguien más, se abren espacios para la creación de una *imagen* propia en la imaginación del espectador que lee, que interpreta y que llena por sí mismo el vacío externo de la lectura con la infinidad de posibilidades que nacen en su cabeza, aspecto muy presente en el Op-art o en la teoría psicológica de la *Gestalt* (tema abordado más adelante).

Este “fenómeno” es causa de la necesidad del hombre por representar aquello que siente pero que en realidad no conoce, aquello que aunque no se puede nombrar o distinguir, de igual manera existe –en la incógnita– y merece un espacio en blanco o en “reserva” para hacerse notar, como lo explica la estética kantiana al referirse a la “cosa en sí”. Esto lleva justamente a que la *imagen* no sólo sufra una ausencia, sino que también asuma otras transformaciones o metamorfosis, en donde la *imagen* puede intentar ser lo más semejante posible a lo que quiere representar, o en donde la *imagen* puede simplemente asumir características y formas más complejas para expresar una idea –y no solo representarla o reflejarla a modo de “copia”–, lo cual también puede verse cuando una *imagen* busca transmitir a los espectadores sonidos, movimientos, sentimientos o “visiones” en general que no pueden materializarse a plenitud:

Jackson Pollock personificaba esta antigua repulsa a pintar lo que no se puede pintar. Intuía (o creía intuir) las más remotas y profundas percepciones de la humanidad. También era consciente de que esas percepciones, de ser genuinas, no eran comunicables, puesto que cualquier lenguaje que tratara de expresarlas, en sonidos o formas, por fuerza tendría que constreñirlas o cambiarlas, en virtud de la naturaleza misma de ese lenguaje particular. Para

poner en el lienzo esas percepciones ancestrales tendría que trabajar por fuera del lenguaje, o dentro de la ausencia del lenguaje (Manguel, 2000, pp. 42-43).

Lo anterior nos lleva a pensar en la importancia que hay en mantener de cierto modo una “pureza de la *imagen*”, en donde la *imagen* material (escrita o icónica) logra capturar el sentido fundamental y el propósito inicial de la *imagen* mental, por lo que la explicación de las imágenes –y no solo su producción– resulta algo complejo y a la vez bastante necesario: el espectador es quien nombra, quien otorga significado y quien da vida y movimiento a la *imagen* o al texto, pero siempre bajo un horizonte interpretativo capaz de reconocer los límites del lector y los límites del texto.

En este orden de ideas, la *imagen* carga consigo variedad de significados o códigos que se disponen a ser descifrados por quien interpreta; estos signos, en varios momentos del arte, repiten de manera similar su significado original que es tergiversado y re-significado, como sucede con algunos elementos de una cultura que son capturados y asumidos por otra cultura diferente o por nuevas tradiciones y costumbres. Varias de estas imágenes compuestas por símbolos “perpetuos” no solo resultan evocando o invocando sentimientos y experiencias, sino que también logran representar ideales y valores que nacen de pensamientos significativos para una persona, para un colectivo o para una sociedad.

Aquello se puede ver sobretodo en el arte cristiano y en obras que se valen de varios elementos como la representación de animales, cuya presencia y desarrollo simbólico se manifiesta en mayor medida durante el medioevo en los *bestiarios*, objetos o personas que cargan con un significado específico, por lo que una sola *imagen* puede acoger en sí más de un significado, más de una lectura; además, esto indica que en las imágenes hay un misterio oculto por el significado y el juego de símbolos: “...un sistema de signos exhibidos con el propósito expreso de la traducción, una adivinanza que debe resolver el espectador” (Manguel, 2000, p. 81).

Dado que la *imagen* es un elemento que ha acompañado al hombre a lo largo de su historia y su existencia, la *imagen* también asume un papel testimonial, registrando los eventos y acontecimientos más significativos del mundo y de la vida humana; la *imagen fotográfica* es un ejemplo de ello por su capacidad de enfocar y capturar una *imagen* fija, un momento único, un instante; por eso, tanto en la fotografía como en la pintura, la

representación del mundo y de la vida humana tiene alcances mucho más amplios de lo que imaginamos, pues no solo se representa una faceta del hombre, sino que también se representa la ambivalencia de este: un tema muy frecuente referido a esta representación de “la otra cara” en el plano artístico es la presencia de una segunda naturaleza en el hombre, una naturaleza de apariencia y esencia animal, misteriosa, monstruosa y en general, siniestra.

Estas representaciones no son ajenas a la realidad y no se escapan de este esquema, sino que juegan con los elementos canónicos y comunes que le pertenecen a la representación habitual, cotidiana y familiar del hombre y su mundo, despertando de esta manera una metamorfosis (tanto física como espiritual) o una fusión entre el plano visible y el plano invisible y privado del hombre que lo hace ser más que un humano, un animal, un monstruo, una criatura misteriosa, polifacética e indefinida. El estudio del psicoanálisis recibe influencias de estos temas presentes en el arte y a la vez influye en la producción artística bajo estos panoramas siniestros (Manguel, 2000, pp. 109-135).

Ciertamente, este síntoma del sentimiento *siniestro* está muy presente en la cultura, como en la moda o en los diferentes estereotipos estéticos, porque cuando reconocemos lo que nos avergüenza y lo que nos asusta, por ejemplo, el pudor provocado por la desnudez, queremos ocultarlo y, cuando ya no es posible evitar su presencia en el espejo que refleja al hombre, entonces buscamos la manera de despreciarlo, denigrarlo o repudiarlo; así, esta es otra razón que despierta la necesidad de la creación y el uso del lenguaje para nombrar, comprender y crear límites o jerarquías que nos permitan diferenciar lo que nos agrada y lo que no, limitando y determinando nuestro comportamiento y nuestro esquema epistemológico en la cultura mediante “normas” o reglas a seguir, en donde pretendemos constantemente mantener una apariencia fija y convencional que no comprometa nuestra visión del mundo con el misterio y lo *siniestro*, como lo expresa Alberto Manguel en referencia al trabajo del historiador David Gordon White:

Demonios, hombres bárbaros, errores de Dios o la naturaleza, salvajes de ambos sexos, esas criaturas de fuera de la civilización son los otros, los extraños, los diferentes de nosotros, formas de nuestras sombras. “En definitiva –escribe White–, no podemos entender lo que significa ser humano sin haber tenido la experiencia de lo no humano”. Y, añadiría yo, sin reconocer lo que puede parecer no humano una humanidad común y acaso más profunda (Manguel, 2000, p. 129).

Frente a esto, nos damos cuenta de que el hombre ha creado la *imagen* de lo feo para nombrar lo desconocido y lo desagradable, haciendo que las imágenes en general, adquieran denotaciones y connotaciones que influyen en el mismo hombre y que determinan su psicología y su *experiencia estética*; por eso, la relación entre la *imagen* que nombra y este universo misterioso que descubre el hombre, recae en el hecho de que el misterio justamente llama, atrae y conquista mediante la inquietud, la angustia y el sentimiento permanente de incompreensión, desencanto y desubicación. Lo desconocido necesita nombrarse, y la *imagen* se lo permite.

Es así como el retrato y el reflejo en el espejo –tal como lo menciona Eugenio Triás– son claros ejemplos de esta incomodidad en el hombre al encontrarse consigo mismo y a la vez con alguien ajeno, extraño y diferente que nos mira con nuestros mismos ojos, que nos habla con nuestra misma boca, que nos escucha con nuestros propios oídos y que nos persigue con un sentimiento *siniestro* constante en el espíritu, en la sensibilidad de nuestros sentidos, en la palpitación, intuición o presentimiento desesperado de nuestros corazones:

Para poder saber con objetividad quiénes somos, tenemos que vernos por fuera de nosotros mismos, en algo que contenga nuestra imagen pero que no haga parte de nosotros; descubriremos así lo interior en lo externo, como hizo Narciso cuando se enamoró de su imagen reflejada en la fuente [...] el espejo, la fuente, es una máscara que nos revela quiénes somos y al mismo tiempo es algo distinto de nuestras personas (Manguel, 2000, pp. 183-184).

Ahora bien, en cuanto al retrato, como *imagen* estática e inquieta al mismo tiempo, el ejemplo más específico y conocido es el de la *Gioconda* o la “Mona lisa” (1503) de Leonardo Da Vinci (1452-1519, Italia), cuya influencia en el estudio del arte y la creación de diversas teorías en torno a la técnica y al contenido simbólico de fondo, se ve principalmente impulsada por la inquietud que se produce en el espectador al sentirse observado por un objeto inanimado que pareciera tener vida y conciencia propia, a modo de doble o réplica exacta y misteriosa de una persona que asume actitudes reales y vivientes, como la seriedad, la tristeza, la alegría, o la burla –en este caso–, que se terminan transmitiendo de manera muy pura y real, casi como si aquella persona pintada en el lienzo fuera de carne y hueso; lo mismo pasa con el reflejo en el espejo, cuyo ejemplo más cercano es el de Narciso, quien se consume a sí mismo mediante su *imagen* (o auto-retrato) viva e independiente en el reflejo del agua, en la otra dimensión secreta, misteriosa, oculta,

sinistra, que lo arreda y que poco a poco se va alejando del plano conocido para convertirse en una persona totalmente diferente que a veces percibimos como diabólica, macabra y malvada cuando nos miramos a nosotros mismos en el espejo, como si observáramos aquello que reside en nuestro interior y que está determinado y definido por todo aquello que nos asusta:

Los espejos del hombre poseen también todos, una naturaleza doble. Reflejan tanto el cuerpo como el alma, el encanto de la vanidad y la realidad de la prudencia. El espejo ofrece ambas cualidades y podemos optar entre una y otra. El rostro que veamos será el nuestro. “Fabricamos espejos y no rostros”, advertía el gremio de fabricantes de espejos de la Florencia renacentista (Manguel, 2000, p. 187).

Este temor a ser asechados por el retrato o el reflejo humano en el espejo se vio con mayor frecuencia en el Renacimiento, en donde el movimiento agregado a la *imagen* pretendía más que otorgarle vida al personaje, apartarlo de toda posibilidad de ser una amenaza u objeto de terror desde el punto de vista del observador, mediante la posición de la figura y la perspectiva, es decir, el retrato de perfil o de cualquier otra “pose” diferente que evitara el cruce de miradas con el espectador y la sensación de que aquel retrato pudiera levantarse y salirse del marco del cuadro por sí mismo como si se tratara de una encarnación o de una presencia fantasmal y sobrenatural que juega con nuestra percepción, como si hiciéramos parte de un universo onírico e irreal.

Lo anterior –en contraposición con el universo de posibilidades en el vacío y en el espacio en blanco de la *imagen*– es una perturbación del espíritu mucho más fuerte, no por la ausencia o el silencio perpetuo, sino por la presencia, por la existencia de una energía absoluta que consume cualquier espacio sonoro y repleto de *imagen*, o por el contrario, el espacio desprovisto de sonido y falto de *imagen*: “Nada es más horroroso que lo que está ahí incondicionalmente, de manera absoluta” (Manguel, 2000, p. 168).

Sin embargo, esta presencia de la *imagen* como reflejo en el retrato y en el espejo es en sí una oportunidad para que el hombre se vea a sí mismo y sea consciente de su existencia finita e infinita, para que pueda doblarse o multiplicarse, examinarse, interrogarse, contemplarse, interpretarse y experimentar un juego de identidades, de roles y de posibilidades. El hombre se recuerda a sí mismo gracias a estas visiones y representaciones propias, lo cual termina en una conversación entre el que observa y el que

es observado (que son el mismo), en un eterno silencio capturado por el instante, pintado en un lienzo por un pincel, fotografiado por una cámara, o invocado por un espejo.

Todas estas lecturas de la *imagen* desembocan en un fenómeno hermenéutico que surge aproximadamente durante los años 60' del siglo XX con mayor fuerza en la Alemania dividida (República Federal Alemana y República Democrática Alemana), que se conoce como “teoría de la recepción” y que se caracteriza por dedicarse específicamente a la crítica literaria; esta teoría valora totalmente la experiencia del lector y su relación directa con el texto, porque de allí surge el proceso signíco e interpretativo. Además, como proceso receptivo, la lectura del sujeto frente a un texto se manifiesta de manera totalmente íntima y de alguna manera “visceral”, porque la condición de receptor que tiene el individuo está construida por factores psicológicos propios de cada persona, que le permiten identificar elementos en la obra que lee e identificarse en esa interpretación:

El texto alcanza, por consiguiente, su existencia a través del trabajo de constitución de una conciencia que lo recibe, de manera tal que la obra puede desarrollarse hasta su verdadero carácter como proceso sólo en el curso de la lectura. Por eso, de aquí en adelante, sólo se deberá hablar de una obra cuando este proceso se realice dentro del procedimiento de constitución reclamado por el lector y producido por el texto. La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector (Rall, 2001, p. 122).

En consecuencia, la recepción de un texto adquiere valor según el juicio del intérprete, quien puede opinar, compartir su opinión, establecer un canon, traducir la obra o incluso hacer una versión propia inspirada en dicha lectura²⁷; por eso el arte, además de ser una *experiencia estética* o una actividad espiritual, es también un negocio rentable, una parte del mercado que no sólo se puede vender, sino que también impulsa –a modo de propaganda y publicidad– políticas ideológicas o proyectos empresariales, algo muy común en el mundo moderno que ha despertado una nueva forma de asumir el arte; de tal manera que podría pensarse que el uso de los medios de comunicación –que impulsan el consumo de arte y sus interpretaciones– es en sí otro aspecto u otra categoría de la “teoría de la recepción”. Frente a esto, el filólogo alemán Hans Robert Jauss (1921-1997) opina que, por

²⁷ La “teoría de la recepción” puede verse a través de tres categorías fundamentales: la “recepción pasiva”, condicionada por su preocupación y afán de divertir y entretener al espectador según sus gustos y las comunidades sociales que crea para sentirse identificado; la “recepción reproductiva”, enfocada en el estudio y en la investigación presente en artículos o documentos dedicados a reflexionar, analizar, cuestionar y criticar un tema particular o general de una obra en específico y, la “recepción productiva”, que se centra especialmente en la creación original de una nueva teoría u obra literaria o filosófica (Rall, 2001, p. 255).

más que el arte llegue a esta situación en el plano industrial, el arte siempre va a estar determinado, sí o sí, por la recepción humana y estética:

La necesidad estética sólo se puede manipular dentro de ciertos límites, porque la producción y reproducción de arte no pueden determinar la recepción, aun bajo las condiciones de la sociedad industrial: la recepción del arte no es precisamente sólo un consumo pasivo, sino una actividad estética, que depende de la aprobación así como del rechazo y que por ello se escapa además a la planeación hecha por la investigación del mercado (Rall, 2001, p. 83).

La anterior perspectiva de la “teoría de la recepción” nos da a entender que el arte es tan influyente en las personas y en la cultura, que sus alcances llegan hasta las posibilidades de comunicar mensajes transformados y manipulados para variados propósitos, por lo que el arte estaría corriendo peligro de perder poco a poco su capacidad de sensibilizar al hombre y tocar en lo más profundo sus fibras internas.

En este orden de ideas, puesto que el arte no sólo es producto de la actividad artística bajo el lema “el arte por el arte”, queda claro que se transgreden los límites desinteresados de toda interpretación estable o convencional para llegar a ocupar un lugar en los terrenos de las industrias culturales. La tradición artística contenida en su propia historia nos muestra dos características de vital importancia frente a la “teoría de la recepción”: la primera indica que si existe una tradición, detrás hay un canon y una selección por convención o acuerdo común; la segunda –atraída por la primera– nos dice que entonces el arte tiene un público determinado que produce (a sí mismo) y consume (oferta y demanda), haciendo del arte una necesidad no sólo espiritual o estética, sino también una necesidad de consumo, de exhibición, de estatus y de ocio; la obra de arte, bajo estas condiciones, exige un lector, alguien que la contemple, que la analice y que la reconstruya bajo un valor o juicio del gusto, y para ello, el arte debe cumplir con las necesidades de sus jueces, de seres individuales y culturales cargados de experiencias y reglas que acomodan y moldean su comportamiento y sus creencias.

Entonces, la “teoría de la recepción” –que es un equivalente a la *experiencia estética*– se manifiesta más que todo a modo de método, porque sugiere una nueva teoría literaria fundada en la construcción mutua de significado entre la obra, que es pensada y realizada por un autor, y el receptor, quien inspira la creación artística y a la vez se siente inspirado por esta. El sentido literario, que se esconde tras la “teoría de la recepción”, se compone especialmente de la convergencia entre el texto –que aún es independiente desde las

intenciones de su creación–, y el lector, siempre teniendo en cuenta que tal convergencia no implica un sentido total o pleno, sino que sigue existiendo un espacio oculto y privado entre ambos polos que es justamente este sentido literario:

La obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que ella gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector (Rall, 2001, p. 122).

Esta actitud o postura que se percibe como producto o consecuencia de la “teoría de la recepción” se lee bajo la intención renovadora tras la crítica literaria, y esta renovación viene, a su vez, del diálogo generado por lecturas pasadas y lecturas actuales, que no necesariamente están vinculadas de manera eterna a una sola persona, es decir, a una sola interpretación; por ello, ni el texto ni el horizonte interpretativo del receptor tienen la última palabra frente al valor estético que pueda llegar a tener una obra en particular, lo que supone de manera inmediata, la reconsideración y el cambio constante en los cánones establecidos a lo largo de la historia y que, aún obsoletos, siguen dominando la perspectiva literaria de los tiempos presentes y futuros; la renovación de la interpretación de la literatura y del arte es lo mismo que la renovación cultural, es decir, la vida cotidiana.

En este sentido, un aporte de gran relevancia por parte de la “teoría de la recepción” es sin duda el uso del lenguaje –a veces inconsciente– como una posibilidad de inventar, transmitir, codificar y decodificar significados y símbolos especiales para hacer de la literatura un mundo llamativo y acogedor para el hombre contemporáneo. Esta “transformación” conlleva implicaciones tanto negativas –el impedimento para entender el lenguaje por su gran complejidad y abstracción–, como positivas –la conexión casi que inmediata entre el lenguaje y nuestro inconsciente por la capacidad que tienen los signos de aferrarse a nosotros mismos–. De esta manera, es como la comprensión de experiencias personales y colectivas se manifiesta y se traduce en un lenguaje literario, poético y artístico, de donde surgen también “fenómenos” culturales como la intención de modificar y moldear el comportamiento humano, la búsqueda o la fijación de una identidad y la

invitación a conocer y aceptar otros mundos posibles, algunos fundados en ideales utópicos, reflejando simplemente deseos, sueños y facetas del hombre, a modo de “conciencia colectiva”: “Cuando la literatura pueda hacer comprender a sus lectores que los fenómenos que no conocían antes “son reales y poseen propiedades determinables”, entonces también formará previamente su comportamiento y en algunos casos también lo modificará” (Rall, 2001, p. 233).

Por esto, uno de los aspectos que se evalúa a la hora de interpretar un texto es la subjetividad, que se presta en muchas ocasiones para las interpretaciones, que al ser tan íntimas, resultan cayendo en el error o despertando un juicio de valor único y universal en otros lectores con interpretaciones totalmente diferentes, que de hacer caso omiso a una postura personal que se impone por alguien más que cree que su visión es la correcta, podrían acercarse al texto desde otros ejes, sean positivos o negativos, pero respetables y libres.

Ahora bien, en cuanto al tema del canon o principio estético y artístico en relación con la “teoría de la recepción”, es fundamental entender que tal aspecto parece necesario para la interpretación y el juego comunicativo con el arte, porque si el arte es gracias a su público y viceversa, entonces se convierte en una necesidad el deseo de ordenar, clasificar y distinguir el producto artístico bajo categorías creadas por el juicio estético, como los géneros literarios y las escuelas artísticas, cada una con características específicas que permiten el agrupamiento y selección de una o más obras; de ahí que la “teoría de la recepción” no se asuma tan solo como un acto de aplicación a la cultura por cuestiones de azar o porque sí, sino también como un acto de generar cambio, de transformar; por eso, todo este asunto del canon es más que un conjunto de “normas” o guía a seguir, es un testigo viviente y permanente del cambio del hombre y el mundo que habita.

Llegados a este punto en que se habla de la *imagen* en su sentido tanto textual como *iconográfico*, se hace necesario incluir la reflexión en torno a la *imagen poética*, que no le es ajena para nada al análisis que nos convoca en torno a la lectura de la *Divina comedia*. En primer lugar, cuando hablamos de la *imagen poética*, se debe precisar en la diferencia que se encuentra entre sus elementos: la figura del poeta como artista y creador, la figura del poema como arte sujeto a unas normas, a unos estilos y a unas épocas, y la figura de la

poesía como la *imagen*, es decir, el mensaje, la emoción, el sentimiento, el significado, el sentido, la intuición. Estos elementos, al unirse crean una sola zona de encuentro del hombre con el hombre, del mundo con el mundo, en donde la oportunidad de manifestación, representación y expresión se hace posible y se materializa para despertar conciencia y crear, o retomar identidad (Paz, 2015).

La *imagen poética*, con esto, es el derecho y el deber de reconocer que todo tiene un significado, que las cosas vienen de algo y van hacia algo, y que ese algo puede ser el mismo sentido de la vida que nos atrae, lo que nos mantiene vivos, no por las necesidades y dones biológicos evidentes desde el momento en que hay vida, sino por esa intuición, ese deseo de sentirnos vivos, ese miedo eterno de morir, ese sentimiento de saber que pertenecemos a un todo y de saber que estamos siendo por algo y que las cosas también están siendo por algo, que son significadas por nosotros bajo una razón, bajo un propósito:

En muchos casos, colores y sonidos poseen mayor capacidad evocativa que el habla. Entre los aztecas el color negro estaba asociado a la oscuridad, el frío, la sequía, la guerra y la muerte. También aludía a ciertos dioses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a un espacio: el norte; a un tiempo: Técpatl; al sílex; a la luna; al águila. Pintar algo de negro era como decir o invocar todas estas representaciones. Cada uno de los cuatro colores significaba un espacio, un tiempo, unos dioses, unos astros y un destino. Se nacía bajo el signo de un color, como los cristianos nacen bajo un santo patrono [...] todas las obras desembocan en la significación; lo que el hombre roza, se tiñe de intencionalidad: es un ir hacia... El mundo del hombre es el mundo del sentido. Tolerar la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido. El silencio mismo está poblado de signos (Paz, 2015, pp. 19-20).

La diferencia mencionada entre el poeta, el poema y la poesía no desvaloriza los tres elementos mencionados entre sí, sino que, por el contrario, aclara la importancia de los tres para hacer posible la *imagen poética*, cuya intención de reflejar al hombre y al mundo se hace evidente al permitir que en el poema, es decir en la obra, en el arte, en la composición (métrica), la poesía y el poeta estén siendo, estén existiendo; entonces, en la poesía, y en el poema, está el hombre, están los objetos, están los acontecimientos, está la esencia del todo, la energía vital. Así, la poesía, que comunica al hombre con el mundo, que los convoca y que los une, transforma la materia en arte, en cultura, pero además, permite que esta materia retorne a su naturaleza primigenia que es significativa e intuitiva, que conlleva un padecimiento (*pathos*), una existencia reconocida que se involucra con el resto de formas de vida y padecimientos posibles en el universo, otorgando al todo un sentido que se

constituye de muchos significados culturales y en donde es evidente la presencia humana, vegetal y animal, es decir, la vida misma; la *imagen poética* permite que todo hable:

Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en otra cosa. Ese cambio —al contrario de lo que ocurre en la técnica— no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser «otra cosa» quiere decir ser «la misma cosa»: la cosa misma, aquello que real y primitivamente son. Por otra parte, la piedra de la estatua, el rojo del cuadro, la palabra del poema, no son pura y simplemente piedra, color, palabra: encarnan algo que los trasciende y traspasa. Sin perder sus valores primarios, su peso original, son también como puentes que nos llevan a otra orilla, puertas que se abren a otro mundo de significados indecibles por el mero lenguaje. Ser ambivalente, la palabra poética es plenamente lo que es — ritmo, color, significado— y asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la piedra, el color, la palabra y el sonido en imágenes (Paz, 2015, p. 22).

El “volver a...” que se desprende de la intención en la *imagen poética* es el acto mismo de invocación y trascendencia, es el acto de transparencia que el hombre encuentra en ese espejo, en ese autorretrato tan cercano y tan lejano al mismo tiempo; es el principio, la esencia primigenia, el Ser de las cosas revelado, expuesto, presente y existente que se “deconstruye” no para vaciarse, sino para llenarse, para mirar atentamente con qué significados cargamos, con que sentidos construimos. Por eso, en la poesía, con el acto de escribir y de pronunciar (entonar, declamar), el hombre encuentra y crea mundo y, mediante los colores, las formas, los sonidos, las palabras y los significados, el hombre se representa a sí mismo y a su creación; el hombre se invoca, se recuerda en las historias legendarias de sus ancestros:

La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de «éste» y de «aquél» ese «otro» que es él mismo. El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas. Astros, zapatos, lágrimas, locomotoras, saucos, mujeres, diccionarios, todo es una inmensa familia, todo se comunica y se transforma sin cesar, una misma sangre corre por todas las formas y el hombre puede ser al fin su deseo: él mismo. La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel otro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre —ese perpetuo llegar a ser— es. La poesía es entrar en el ser [...] La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese «otro» que somos. Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo (Paz, 2015, pp. 113-137).

En la *Divina comedia* esto es lo que sucede: Dante no solo representa un mundo universal en el que habita él, en el que habita Virgilio, Beatriz y muchos otros de los personajes que hacen acto de presencia en los versos de El *Infierno*, de El *Purgatorio* y de El *Paraíso*, sino que Dante representa su mundo, el suyo, el que es solo de él y para él, en el que encuentra sentido, en el que se siente vivo, en el que él mismo se recuerda, en el que es solo posible la existencia de un Virgilio y una Beatriz con sentido genuino y auténtico, en el que invoca su esencia, sus deseos, sus sueños, sus pesadillas, sus creencias, su cultura, y en el que definitivamente deja algo de sí para los demás, para que sea entonado y evocado por aquellos que también se encuentren en él, como se puede evidenciar en los ensayos de Jorge Luis Borges dedicados a su lectura personal de la *Divina comedia*²⁸; por eso, la *Divina comedia* es solo una, y es posible no solo porque Dante la escribió y porque en ella está la razón y la fe, o el amor personificadas, sino porque hay alguien que la lee, que la siente y que la asume como suya.

La *imagen poética* presente en la *Divina comedia*, en términos creativos, podría encontrarse en el juego intencional y totalmente ingenioso de Dante al referirse por medio de la composición poética, desde las metáforas y alegorías, a un evento, personaje o sentimiento que considera debe ser expresado como si se tratara de una obra cinematográfica, en donde la descripción de la *imagen* posibilita su visualización en varios sentidos según las intenciones del autor, elevando al máximo la propia *imagen* hasta descomponerla para transmitir un mensaje en concreto e involucrar al lector de manera inmediata con los versos de su sueño; Borges se refiere a esto desde un pasaje en específico del poema:

Recuerdo asimismo la curiosa metáfora de la flecha. Dante quiere hacernos sentir la velocidad de la flecha que deja el arco y da en el blanco. Nos dice que se clava en el blanco y que sale del arco y que deja la cuerda; invierte el principio y el fin para mostrar cuán rápidamente ocurren esas cosas [...] Dante describe el cielo oriental, describe la aurora y compara el color de la aurora con el del zafiro. Y lo compara con un zafiro que se llama “zafiro oriental”, zafiro del Oriente. En *dolce color d’oriental zaffiro* hay un juego de espejos, ya que el Oriente se explica por el color del zafiro y ese zafiro es un “zafiro oriental”. Es decir, un zafiro que está

²⁸ Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica; Borges, J. L. (1999). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.

cargado de la riqueza de la palabra “oriental”; está lleo, digamos, de *Las mil y una noches* que Dante no conoció pero que sin embargo están ahí (Borges, 1980, pp. 5-6)²⁹.

Más allá de que esto resulte ser algo *sinistro*, *sublime* o *bello*, es algo simplemente estético, que otorga sentido y vitalidad a la existencia, en donde el hombre, por más pequeño que sea frente a la inmensidad del universo, deja huella y permea con su energía todo tiempo y todo espacio posibles, llenado el vacío de la nada con el vacío del todo, dándole voz a las estrellas, a la Luna, al Sol y a la Tierra misma, dejando claro, una vez más, que la plenitud del hombre no puede ser sino únicamente un *pathos*, un estar siendo y aceptarlo con sus formas, sus colores, sus sonidos y sus ideas immortalizadas en el arte, en la poesía, en los versos escritos y que aún quedan por escribir.

2.2 Iconografía e iconología

Erwin Panofsky (1892-1968), historiador alemán dedicado a la historia del arte, es uno de los pioneros más reconocidos que analizan los métodos *iconográfico* e *iconológico* para el estudio del arte y de la historia³⁰. En el libro *El significado de las artes visuales* publicado

²⁹ Los pasajes de la *Divina Comedia* a los que probablemente se refiere Borges son respectivamente el *Canto II* de *El Paraíso* y el *Canto I* de *El Purgatorio*:

“Beatrice in suso, ed io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la noce si dischiava
giunto mi vidi ove mirabil cosa
mi torse il viso a sè...”
(*Par.*, II, 22-26).

“Beatriz miraba a lo alto y yo la miraba a ella,
y tal vez en el tiempo en que tarda una saeta
en volar y dar en el blanco desde que sale disparada
me vi donde una cosa admirable
atrajo mis ojos hacia sí...”
(Alighieri, 1956, *Par.*, II, 22-26, pp. 450-452. Trad. Nicolás González Ruiz).

“Dolce color d’oriental zaffiro,
che s’accoglieva nel sereno aspetto
del mezzo, puro infinito al primo giro,
a li occhi miei ricominciò diletto,
tosto ch’io uscì fuor de l’aura morta,
che m’avea contristati li occhi e l’petto.”
(*Purg.*, I, 13-18).

“Un suave color de zafiro oriental
que se difundía por el sereno aspecto
del aire puro hasta el primer cielo,
devolvió el placer a mis ojos
en cuanto salí de la atmósfera muerta,
que me había entristecido los ojos y el corazón”
(Alighieri, 1956, *Purg.*, I, 13-18, p. 234. Trad. Nicolás González Ruiz).

³⁰ Otros autores como Panofsky también se interesaron por el estudio y el desarrollo de estos métodos; uno de los más influyentes por su postura contraria a la de Erwin Panofsky, es Ernst Gombrich (1909-2001, Austria),

en 1955, en el capítulo “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del renacimiento”, Panofsky expone la importancia de identificar y diferenciar *iconografía* e *iconología* para leer una obra de arte teniendo en cuenta sus relaciones interdisciplinarias y las influencias históricas, literarias, filosóficas, teológicas, etc., que impulsaron la realización artística.

La *iconografía* o escritura de las imágenes, como su nombre lo indica, se preocupa por el estudio de las imágenes y la significación de estas, siendo de vital importancia reconocer que el núcleo de tal significación es en sí la experiencia que se tiene con la imagen u obra de arte, por lo que la reacción de los espectadores muchas veces está en juego con esa obra para asumir una postura o juicio estético, en donde la simpatía o la apatía definen el grado de sensibilidad con el que el espectador logra interpretar y comprender la obra, esto claramente desde un plano personal o subjetivo.

Sin embargo, esta significación –más que subjetiva– se extrapola y termina construyéndose dentro de una cultura, en donde la comunicación mediante las costumbres, las tradiciones, los hábitos y las diferentes formas de identificación o sentido de pertenencia, permiten hallar y establecer una significación de carácter universal con unos códigos específicos o “síntomas culturales”; Panofsky define la significación cultural como una “psique histórica y social” que reúne todas las influencias que se encuentran detrás de una imagen, es decir, la estructura interna. Panofsky explica esto de la siguiente manera: “...la interacción entre los varios “tipos”, la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos y tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados; la correlación entre los conceptos inteligibles y la forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y

quién sostiene que el verdadero propósito de la lectura iconográfica de las obras plásticas no debe estar sometida a búsquedas desesperadas por encontrar sinergias entre representaciones artísticas y aspectos culturales o históricos de una época determinada; a diferencia de Panofsky, Gombrich propone la lectura espontánea y libre de guías únicas y estáticas. La interrogante más importante que nace de esta discusión se pregunta por la importancia de los elementos *iconográficos* e *iconológicos* para permitir la contemplación de una obra de arte, es decir: ¿qué tan necesaria es la lectura *iconográfica* e *iconológica* para poder apreciar una obra y entenderla? (Rodríguez, 2016 y Castiñeiras, 2007).

que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable” (Panofsky, 1979, pp. 50-51).

La *iconografía* cumple con el papel descriptivo al momento de analizar una imagen, pues esta lectura se entiende como un primer momento o una primera etapa para la comprensión total de una obra de arte; de esta manera, la descripción *iconográfica* asume los códigos culturales como posibilidades de representación, es decir, como códigos que se transforman pero que, en esencia, continúan significando lo mismo; por esta razón, algunos de estos códigos perduran en una cultura y, sin importar el cambio de tiempo o incluso de espacio, pueden llegar a leerse siempre de la misma manera y además, pueden hacer el papel de modelo o influencia para adaptaciones, traducciones o reemplazos posteriores, sobre todo con figuras universales que se transmiten y que terminan siendo parte de una tradición que se transmite de generación en generación.

En este punto es necesario mencionar que la *iconografía*, al tener una labor descriptiva con la obra de arte, debe enfocarse en algunos aspectos muy particulares como la descripción estructural y de forma, es decir, la técnica y las propiedades de cada imagen, fijándose en detalles y deteniéndose en ellos para encontrar datos que puedan arrojar algún aspecto de vital importancia en torno a la historia de la imagen analizada, lo que nos lleva a profundizar en la importancia de cada detalle y en la lógica de estos. La *iconología*, frente a la función *iconográfica*, se diferencia por la búsqueda de una interpretación, recogiendo lo que la *iconografía* ha logrado descubrir para, de esta manera, continuar con la lectura de una obra determinada, que al ser leída bajo el método *iconográfico* e *iconológico*, termina leyéndose como una obra completa, es decir, la obra como una totalidad entre forma y contenido.

La diferencia entre *iconografía* e *iconología* puede reconocerse bajo diversos aspectos, algunos de ellos: la *iconografía* se corresponde más con el soporte o la base estructural de una obra, es decir, con aquellos elementos artísticos que la componen (forma, color, composición, etc.), mientras que la *iconología* se refiere más al significado de fondo que reside tras una obra, involucrando en muchos casos el aspecto ideológico (lo que puede verse mucho en el arte de propaganda que vende una idea o un producto); la *iconografía* puede hallar una relación entre textos y obras, esto siempre de una manera mucho más

certera y verosímil por los hechos básicos que engloban la creación artística como el reconocimiento de personajes, estilos, técnicas y periodos artísticos, mientras que la *iconología* establece estas relaciones interdisciplinarias de manera menos certera y más arriesgada, pues esta lectura se determina dependiendo de la especulación y de la interpretación personal.

En el artículo *El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte* (2007), Manuel Antonio Castiñeiras se refiere a tal diferencia entre *iconografía* e *iconología* de la siguiente manera: la primera, es decir, la *iconografía*, se asume como “la historia del arte formalista” que se refiere específicamente a una historia del arte que se esfuerza por explicar las obras de arte atendiendo a sus propiedades estéticas en toda su inmediatez; para realizar esta historia de las propiedades formales, el método comúnmente empleado consiste en presentar una lista de obras unidas a través del tiempo, en la que no se cuenta con el contexto humano que las creó; la segunda, es decir, la *iconología*, se asume como “la historia del arte contextualista” que intenta profundizar en la obra de arte explicándola como un producto de algo que va más allá de la destreza, de los colores y de las formas; en ella se investigan aspectos como la biografía del artista, las características de la época en la que vivió, su condición social, entre otros. La primera lectura ve la historia de forma diacrónica, o sea, de manera horizontal y cronológica, mientras que la segunda se presenta de manera vertical y sincrónica, o sea, estructural, en donde se tienen en cuenta todos los aspectos ideológicos y simbólicos de la obra (p. 65).

Una de las principales características de la *iconología* es que mediante esta también es posible interpretar la historia, porque mediante el análisis de la *imagen* se descifra la cultura y también los cambios de esta. En la *iconología* se devela la influencia de la manifestación cultural tanto en el paso de la historia, como en el comportamiento humano y en la manera en la que este entiende el mundo; la *iconología* se reconoce como importante en este aspecto porque su representación siempre está en relación con una realidad, es decir, con aquello que vemos y con aquello que vivimos, por eso la *iconología* establece una relación entre la obra de arte que se quiere leer con otros textos que también son imagen y además, con otros campos que, a modo de estudio interdisciplinar, legitiman de algún modo la interpretación que se encuentra detrás de una obra:

La iconología como estudio, es el hecho de que propone la obra de arte como objeto de análisis y, a su vez, plantea una revisión cruzada donde se relaciona la imagen plástica con otros textos (literarios, históricos, antropológicos, entre otros), para comprender la obra en su periodo (Rodríguez, 2016, p.15).

En este orden de ideas, el método que se resume en el estudio *iconográfico* e *iconológico* consiste en comprender la obra de arte desde todos sus aspectos, tanto formales como contextuales. Los pasos que de alguna manera se enuncian desde la perspectiva de Erwin Panofsky son tres: *pre-iconográfico*, *iconográfico* e *iconológico*; el primero de ellos asume un nivel de interpretación inicial en donde es suficiente la mirada atenta a la obra y la búsqueda de detalles que se consideren importantes, reconociendo además, si es posible, el lenguaje artístico con el que se ha realizado la obra, es decir, estilos y técnicas (la descripción de la obra); el segundo de ellos se enfoca en el nivel de lectura que encuentra relación con otras fuentes gráficas y textuales (otros contenidos), teniendo en cuenta aspectos culturales influyentes, en este nivel es muy importante buscar la identidad de la obra mediante el reconocimiento de personajes, figuras, colores, temas y motivos.

Mediante este análisis se pueden identificar ciertas características importantes como el periodo artístico en el que nace una obra, lo cual permite evadir confusiones que arrojan datos importantes para la correcta interpretación. Las dinámicas de los museos o galerías han desempeñado un papel importante en este aspecto, pues gracias a estas dinámicas se identifican características influyentes que nos llevan a analizar no sólo la manera en la que la obra se realiza y cómo esta cuenta algo, sino que también podemos analizar aquellos detalles que nos sumergen en la comprensión de un periodo histórico determinado y las técnicas comunes de representación artística durante ese tiempo, que más allá de ser sólo técnicas, terminan revelando la expresión artística propia, particular e íntima de cada artista:

La psicología y los condicionamientos culturales de un artista hacen, pues, que éste perciba las cosas de una manera particular y las exprese también a través de unas “formas” particulares, cargadas en sí mismas de significado y contenido. El arte se convierte, así, en una construcción física de una construcción intelectual (Castiñeiras, 2007, p.72).

El tercero y último de ellos, es decir, el nivel de lectura *iconológico*, sostiene la importancia de indagar y profundizar en ideas, conceptos, definiciones y contextos determinados, teniendo siempre cuidado con las interpretaciones que muchas veces son arbitrarias, subjetivas y especulativas. En este aspecto es posible comprender la obra

gracias a datos de vital importancia como la mentalidad del autor y de su tiempo, y la intención que se esconde tras la creación de una obra determinada; esta última fase de lectura también se caracteriza por la variedad de problemas u obstáculos que pueden surgir para analizar una obra, porque aunque la interpretación en este punto está guiada por un análisis *iconográfico* previo que puede legitimar una lectura *iconológica* correcta, es posible que el espectador cometa el error de creer que la obra dice cosas que tal vez no dice.

La *iconología* reconoce la obra de arte como una imagen, pero también como una idea, como un concepto y como un valor social, por lo que las representaciones artísticas de la cultura en general, se someten constantemente a varias adaptaciones según la interpretación histórica que asume esa idea contenida en una imagen; esta interpretación es en sí la lectura *iconológica* que analiza, que reflexiona, que deduce, que revela los significados ocultos de cada elemento y que otorga un sentido contextual; de esta manera, como espectadores, podemos comprender tanto las dinámicas formales de una obra, como las razones de su existencia y la importancia que representa. En este sentido es preciso aclarar que la lectura *iconológica* no cambia ideales, conceptos o valores, pues estos pueden ser estáticos y universales, pero la *iconología* sí analiza los cambios de las representaciones *iconográficas* de esos ideales, conceptos y valores; entonces, la *iconografía*, mediante la identificación de las características básicas de una obra, encuentra, clasifica y describe los aspectos centrales de esta, para llamar la atención de los espectadores y permitirles llegar al planteamiento de una lectura *iconológica*.

Por este lado, para aplicar el método *iconográfico* e *iconológico* a la lectura de un texto en relación con referencias gráficas, sin alejarnos tanto de una interpretación sutil, respetuosa y seria, es necesario tener en cuenta unos aspectos de vital importancia que ayudan a comprender una obra determinada; estos aspectos se enuncian en *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología* (2005) por Maria Isabel Rodríguez López, quien analizando el método propuesto por Panofsky, incluye en este la consideración de tres campos: “terminología iconográfica”, “técnicas narrativas” y “relación imagen-texto”.

La “terminología iconográfica” es aquella que se refiere a los siguientes elementos: el asunto o tema, es decir, lo que se representa, puede ser el capítulo de una obra, un libro, una escena específica de una película, etc.; el motivo o subtema, que se enfoca directamente en el significado de la escena representada, en la idea que se refleja y que inspira la existencia de esa escena; el atributo iconográfico, u objeto que caracteriza y tiene un significado generalmente único, lo que permite reconocer personajes o escenarios determinados, por ejemplo desde las vestimentas; la personificación, o sea, figura humana que representa una idea; el símbolo, o la referencia a una idea general en la obra por medio de elementos específicos que se asocian de manera convencional con esa idea; la alegoría, es decir, el significado trascendental y complejo que posee la obra en general, a lo que se refiere en su sentido profundo, el mensaje interno y oculto; la metamorfosis, o transformación de la apariencia de los personajes en la *iconografía*, es decir, los cambios de una imagen en la representación según el atributo iconográfico de esta; y la seudomorfosis, que se refiere específicamente a la adquisición de un nuevo significado que tiene la obra a través del tiempo, en donde el motivo de la obra se somete a diferentes adaptaciones (Rodríguez López, 2007) .

Las “técnicas narrativas” son las que distinguen las imágenes según sus características: la imagen monoscénica, que es la representación de un momento determinado, como las fotografías por ejemplo; la imagen sinóptica, o representación de diferentes momentos; y la imagen cíclica, que se determina por la descripción de diferentes episodios en secuencia, esta a su vez se divide en: imagen continua, que es una representación sin fronteras o delimitaciones claras entre secuencias; e imagen secuencial, o cuadros sucesivos (Rodríguez López, 2007).

La “relación imagen-texto” es lo que determina la función de la imagen según la correspondencia que tiene con el texto escrito, y la clasifica de la siguiente manera: ilustración, en donde el texto es la base y la imagen ayuda a explicarlo de manera fiel; imágenes ejemplificadoras, que informan sobre el texto; imágenes mnemotécnicas, cuya función es ayudar a memorizar el texto; imágenes con *títuli*, o frase que nombra, aclara o acompaña a la imagen; escritura con imágenes, en donde el texto es la imagen y la imagen

es el texto, como los jeroglíficos; y mutua determinación, es decir, la imagen y el texto se encuentran unidos, como el lenguaje publicitario (Rodríguez López, 2007).

Estas tres categorías generales completan la lectura *iconográfica* que responde a los “símbolos ordinarios”, es decir, los estilos, las técnicas, etc., culminando en la lectura *iconológica* que responde a los “símbolos profundos”, es decir, las influencias y dinámicas según tiempo y espacio de una obra determinada, en donde se incluyen aspectos relevantes de la vida del autor. Un ejemplo en el arte pictórico para aplicar una lectura *iconográfica* y una lectura *iconológica* según algunas de las características señaladas, es la pintura *Sol ardiente de junio* (1895) del pintor y escultor inglés Frederic Leighton (1830-1893), cuya reproducción original reposa en el Museo de Arte de Ponce en Puerto Rico (Fig.54).



Fig. 54. Leighton, F. (1895). *Sol ardiente de junio*. [Óleo sobre lienzo]. Museo de Arte de Ponce. Recuperado de: https://www.museoarteponce.org/coleccion_gal/encuentros-con-europa/2/44/1/1/

En un primer momento, se identifican algunas características básicas de la obra según las categorías expuestas, encontrando que la técnica narrativa corresponde a una imagen monoscénica, su relación con el texto es unilateral, pues la imagen sola es el mismo texto, y la técnica de óleo sobre lienzo, con el uso de una paleta de colores llamativa, el desarrollo de una composición clásica, y el planteamiento de una temática “poética”, que nos permite reconocer el estilo de la obra como arte *victoriano* y *prerrafaelita* (o *prerrafaelista*), periodos artísticos de finales del siglo XIX, desarrollados específicamente en Reino Unido.

La referencia a escuelas de arte es necesaria para comprender mejor la obra en su totalidad, porque según esta información podemos leer la obra desde una perspectiva más clara y con fundamentos teóricos, por lo que en este ejemplo nos detenemos en una

pequeña exposición en torno a los periodos artísticos mencionados, en donde, si se requiere, se puede hacer uso de algunos otros ejemplos en relación con la obra central.

Los movimientos artísticos que surgen en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX se determinan por una serie de eventos o circunstancias significativas para la época, como el extenso reinado de la Reina Victoria (1837-1901), el auge de la revolución industrial y la llegada de la modernidad y de las vanguardias, lo que marca el fin del arte de este tiempo. El periodo artístico que se conoce como arte *victoriano* asume con mayor fuerza la figura del reinado, de ahí su nombre (Victoria=*victoriano*), apropiando como característica principal el deseo de representar el dominio de la clase alta inglesa e invisibilizando el resto de las clases sociales afectadas por la revolución industrial y sumidas en la miseria de la pobreza; el arte *victoriano* se preocupó por reflejar el ideal estético de una élite social que vive en la elegancia, por lo que este periodo artístico llegó a verse presente en otros ámbitos como en la moda.

La “Hermandad prerrafaelita”, como se hacían llamar los artistas afines con esta corriente, nace específicamente en 1848 y se desarrolla con mayor notoriedad durante la década de 1850; recoge algunas características del arte *victoriano* como la técnica, que se basa en la representación clásica de los cuerpos humanos y la aplicación de colores claro. Pero a diferencia de este, el interés particular de representación recae en el retorno a temas y técnicas del arte anterior al Renacimiento: “[...] rechazaba las convenciones del Renacimiento y prefería la vuelta al arte de la Edad media, que consideraba pura y sincera” (Birchall, 2010, p. 6). Es necesario aclarar que los artistas de esta época no se clasifican de manera determinada y fija a una de las dos escuelas en particular, pues varios autores y sus obras reflejan el acogimiento del arte *victoriano* y del arte *prerrafaelista* a la par.

La pintura de los artistas prerrafaelistas, en cuanto a técnica, asume el uso de colores luminosos, despertando un ambiente onírico o fantástico en la obra, resaltando la intención poética de esta, clamando el reintegro con el arte anterior al maestro Rafael Sanzio (1483-1520, Italia) por medio de representaciones de escenas, paisajes y personajes de la literatura, sobre todo la antigua y medieval:

Una característica de los prerrafaelistas es su perseverancia y el afán de pintar cada centímetro cuadrado del lienzo con la misma intensidad [...] habían empezado a experimentar con colores más claros a comienzos del siglo XIX [...] los prerrafaelistas

llevaron su naturalismo un paso más allá. Compartían con los primitivos italianos y flamencos sus preferencias por los colores puros, sin mezcla; durante la década de 1850 comenzaron a emplear colores brillantes sobre un fondo blando y húmedo, para conseguir tonalidades de asombrosa intensidad. Además utilizaban colores nuevos como verde esmeralda, cadmio y novedosos tonos de púrpura, que saturaron el mercado gracias a los avances de la industria química (Birchall, 2010, pp. 14-15).

Muchas obras de este periodo se inspiran no sólo en la manera clásica de pintar, es decir, en la armonía de los colores y de las figuras, en el estudio de la naturaleza y de las leyes de la proporción, etc., sino que también se inspiran en los ideales estéticos de la época, retomando temáticas mitológicas y representaciones simbólicas. Algunos ejemplos del arte *prerrafaelista* son las obras de John William Waterhouse (1849-1917), quien se reconoce más como un artista británico que como un artista francés por la culminación de su vida en Reino Unido y por la tendencia artística de su obra.

Las tres representaciones de Circe –personaje de la literatura clásica– realizadas por Waterhouse: *Circe ofrece la copa a Ulises* (1891) (*Fig.55*) inspirada en *La Odisea* de Homero, *Circe envidiosa* (1892) (*Fig.56*) inspirada en la *Metamorfosis* de Ovidio, y *La hechicera* (1911) (*Fig.57*), demuestran la intención del estilo de los prerrafaelistas en cuanto a forma y contenido, pues Circe, que es un personaje mitológico, es la inspiración de las tres pinturas, en donde es representada según la visualización de sus características físicas y simbólicas convencionales que nos permiten reconocerla y ubicarla en un espacio que también puede ser fantástico; en estas pinturas, además, se refleja el estilo *prerrafaelista* mediante el uso delicado de los colores y de los trazos para recrear las formas bellas en el cuerpo humano, en la textura de los cabellos, de las telas y de los diferentes objetos (plantas, copas, libros y el escenario en general).



Fig. 55. Waterhouse, J.W. (1891). *Circe ofrece la copa a Ulises*. [Óleo sobre lienzo]. Galería Oldham, Número de referencia: L50724. Recuperado de: <http://calmview.oldham.gov.uk/calmview/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=L50724&pos=1>



Fig. 56. Waterhouse, J.W. (1892). *Circe envidiosa*. [Óleo sobre lienzo]. Galería de arte del sur de Australia. Recuperado de: https://nga.gov.au/lovedesire/theme.cfm?themeid=09#work_4



Fig. 57. Waterhouse, J.W. (1911). *La hechicera*. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de: [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/John-William-Waterhouse/147357/Circe-\(La-Hechicera\)-1911.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/John-William-Waterhouse/147357/Circe-(La-Hechicera)-1911.html)

A partir de lo anterior, podríamos decir que la obra *Sol ardiente de junio* se corresponde con estos estilos artísticos, pues en cuanto a técnica, la obra asume la representación clásica de los cuerpos humanos, retratando a una mujer con un cuerpo de apariencia proporcionada y en una composición “perfecta” y equilibrada que responde a una lectura circular insinuada por la postura de la mujer en primer plano; además, el uso del color en la pintura, que es claro y luminoso, postula el juego de contraste entre pigmentos y tonos, como lo podemos notar en la tela naranja, encendida como el sol, que viste a la mujer, y la atmosfera azul celeste del cielo y del mar brillante que complementa la escena en el espacio de fondo.

La obra, a simple vista, no busca retratar ni una escena, ni un paisaje, ni un personaje de la cultura antigua o medieval, pues solo vemos en ella el retrato de una mujer joven: se cree que es el retrato de una modelo cuyo nombre era Dorothy Johns, que duerme apaciblemente en lo que parece ser un espacio de alguna edificación expuesta al aire libre, posiblemente un balcón, con vista a un paisaje pasivo, claro y luminoso, en donde se releva de manera inmediata el atributo de la obra, es decir, el elemento que adquiere más significado y que nos permite distinguir al personaje, el cual determinamos como la tela naranja.

Así, el asunto o motivo de la obra deja de ser el retrato de una mujer durmiendo y se convierte en la referencia de algo; ese algo podría ser una alegoría a la imagen del sol que está determinada por el color de la tela que cubre a la mujer, quien podría ser ella misma el personaje central, es decir, el mismo sol, o quien podría ser un personaje secundario que es

acompañado por la tela como personaje principal. La obra también podría estar haciendo referencia a otros significados o razones, por ejemplo, la exaltación de la belleza femenina.

Lo anterior deja en claro que la personificación en la obra es el sol; sin embargo, conviene analizar con más detalle la composición de la pintura: como se mencionó anteriormente, la lectura que se sugiere en la escena es circular, pues la postura de la mujer responde a esta forma y nos señala el camino que debe seguir la mirada del espectador, quien inicialmente posa su vista sobre la mujer, que es el elemento central y más llamativo por el color naranja que predomina, observando primero su rostro, segundo sus brazos, tercero la tela naranja con efectos de transparencia sutil que cubre el resto del cuerpo, y cuarto, la rodilla izquierda que se alza sobre el objeto que sostiene a la mujer, equilibrando la postura de su cuerpo, y que señala el objeto final que cierra el círculo: unas flores de adelfa.

Las flor de adelfa es una planta tóxica que debe usarse únicamente con fines médicos y bajo la supervisión de expertos en su tratamiento; los síntomas asociados con la planta revelan signos de padecimiento corporal violento como envenenamiento, asfixia, convulsiones, náuseas, paros cardíacos y, en el peor de los casos, la muerte, lo que nos dice que la presencia de este elemento en la obra es signo de peligro y que, tal vez, es la razón de que la mujer esté durmiendo. Pero eso no es todo, pues podemos continuar con la lectura de la composición: una vez cerrado el círculo del primer plano, vamos al segundo plano, en donde observamos elementos que antes pasamos desapercibidos por no estar dentro nuestro plano visual. Estos elementos se descubren gracias a la otra pierna de la mujer que sale del círculo para señalarnos otro elemento: las telas opacas color rojo y marrón a las que el cuerpo de la mujer da la espalda y sobre las que descansa su cuerpo.

Estas telas adquieren un significado único y especial, dentro del sentido general de la obra, pues al igual que sucede con las flores, las telas representan peligro por sus colores y el tono de estos, veamos: ya sabemos que el color naranja vivo en primer plano es símbolo de luz y de calor, por lo que su significado asume tintes de vitalidad, de renacimiento y de juventud; mientras que las telas opacas del segundo plano, en relación con el otoño, por ejemplo, asumen un significado “poético” de muerte, pues en esta estación las hojas secas y

marchitas de los árboles caen, cerrando un ciclo vital, tal como se insinúa en la pintura desde esta perspectiva.

De esta manera, las flores y las telas opacas nos indican que el asunto o motivo de la obra no necesariamente se refiere al momento en el que una mujer duerme abrigada por los rayos del sol, sino que posiblemente la escena personifica, por medio de estos símbolos, una alegoría a la muerte que se oculta en la belleza del cuerpo femenino juvenil y en la serenidad del sueño. Esta lectura representa una paradoja, pues la escena no parece estar retratando la muerte de una mujer, una muerte que resulta imposible porque la mujer es joven y porque la postura de su cuerpo no refleja comportamientos violentos (de sufrimiento o dolor) previos al momento capturado, sino que se sugiere inmediatamente que la mujer duerme tranquila y que su cuerpo no está “descolgado” totalmente como un cuerpo sin vida; por el contrario, la posición de las extremidades indica que el cuerpo se sostiene, que aún es consciente y que se mantiene con vida, pues no pierde color y no tiene indicios de putrefacción.

El *sueño* como tema era muy recurrente en las representaciones prerrafaelistas, pues la referencia a personajes en situaciones de sueño –la bella durmiente por ejemplo–, fue inspiración para muchas obras de arte que buscaban retratar la historia, en donde se exalta la belleza de los personajes y del ambiente o escenario en el que se encuentran, y por supuesto, el ideal de belleza que puede hallarse en el sueño. La obra de cuatro paneles *Briar Rose* (1885-1890) del artista inglés Edward Burne Jones (1833-1898) representa la historia de la bella durmiente desde una perspectiva que nos introduce como espectadores a contemplar cada escena desde los ojos del caballero que llega al rescate de la doncella, encontrando todo el ambiente sumido en el encanto del sueño y de la fantasía (*Fig.58*); en estos cuadros también encontramos la presencia de unas flores “rosa de Briar” o “rosa rubiginosa” que, a diferencia de las flores de adelfa, son inofensivas y adornan el espacio, pues una de sus características es que son aromáticas.



Fig. 58. Burne-Jones, E. (1885-1890). *La serie Briar rose: The rose bower*. [Pintura sobre lienzo]. Buscot Park, El salón. No. 35. Recuperado de: http://www.berkshirehistory.com/odds/briar_rose.html

En el arte, la manera de representar el sueño, como acto de dormir, generalmente asume características que distinguen claramente el sueño de la muerte por medio de la posición de los cuerpos, como en *Sol ardiente de junio*, pero de manera más insinuada, en donde vemos, por ejemplo, un brazo sosteniendo la cabeza; esta característica no la podemos observar en *The rose bower*, aunque no es necesario porque el tema de la obra ya nos indica que se trata de un sueño y no de una muerte. En otras pinturas sí es necesario aclarar la referencia al sueño o a la muerte de manera mucho más directa para librar de confusiones al espectador, incluyendo elementos que den a entender el sentido de la obra. Un ejemplo es la pintura *El sueño de Jacob* (1639) del artista español José de Ribera (1591-1652), en donde se aclara de todas las formas posibles que la escena retrata a un hombre durmiendo (Fig.59).



Fig. 59. De Ribera, J. (1639). *El sueño de Jacob*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado. Número de catálogo: P001117. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-jacob/c84dbc72-af49-4a7c-88df-a66046bc88cd>

En esta obra no hay duda de que Jacob está durmiendo, no sólo por la referencia al personaje y su historia, sino por la postura de su cuerpo, que no solo duerme, también

piensa, y por el entorno pasivo e iluminado. La iluminación en la pintura de Ribera nos indica un aspecto de vital importancia en referencia a las representaciones del sueño, pues esta característica refleja en la obra un ambiente casi que angelical, lo que nos permite leer la representación del sueño como un evento de cercanía a lo divino, algo totalmente opuesto a una representación de la muerte, cuya cercanía sería, entonces, a lo profano; sin embargo, no siempre se deben leer de esta manera las representaciones del sueño, puesto que dentro de este tema también podemos encontrar referencias a las pesadillas, sueños que pierden su cercanía con lo divino y se acercan más a tocar las puertas de lo profano, lo que podemos ver reflejado en la pintura *La pesadilla* (1781) del artista suizo Johann Heinrich Füssli (1741-1825), en donde, a pesar de que se representa el sueño, el ambiente resulta macabro y terrorífico, tanto por las figuras “demoniacas” que perturban el sueño, como por la contorsión del cuerpo atormentado (*Fig.60*).



Fig. 60. Füssli, J.H. (1781). *La pesadilla*. [Óleo sobre lienzo]. Detroit Institute Of Arts. Número de acceso: 55.5.A. Recuperado de: <https://www.dia.org/art/collection/object/nightmare-45573>

Lo anterior nos lleva a relacionar el acto de dormir con el acto de morir, pues en estos encontramos más semejanzas que diferencias: el cuerpo cae tendido, la persona no responde, o por lo menos no de manera inmediata cuando duerme, y se da la sensación de vulnerabilidad; por eso, la confusión en obras como *Sol ardiente de junio* se tambalea entre la representación de un cuerpo en sueño o un cuerpo muerto, siendo que el sueño se asume como un momento en el que la persona parece ser víctima de un trance que no se define entre la vida y la muerte, que deja el espíritu en suspensión, ante la posible caída en el mundo de lo profano, es decir, de la muerte, o la posible ascensión al mundo de lo divino, es decir, el sueño agradable y el regreso a la consciencia, o sea, despertarse.

Por otro lado, al igual que el sueño, la muerte también ha sido representada de múltiples maneras en el arte, algunas de estas representaciones también caen en la confusión que atrapa al espectador de *Sol ardiente de junio*, pero en otras, por el contrario, se enfatiza en el tema de la muerte gracias a elementos que crean directamente un ambiente de tragedia y pérdida, por ejemplo, *Ofelia* (1851-1852) del artista inglés John Everett Millais (1829-1896), y *Chatterton* (1856) del artista inglés Henry Wallis (1830-1916), obras que se refieren específicamente a la muerte por suicidio, aclarado gracias a diferentes elementos: la botella de veneno en la habitación de Chatterton, las flores y el vestido de Ofelia flotando en el agua, la posición de ambos cuerpos y el tono opaco (cadavérico) de estos (Figs.61,62).

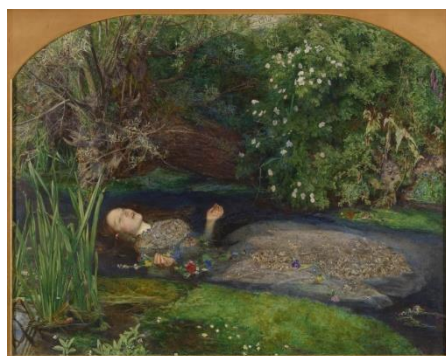


Fig. 61. Millais, J.E. (1851-1852). *Ofelia*. [Óleo sobre lienzo]. Tate Modern Gallery. N01506. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>



Fig. 62. Wallis, H. (1856). *Chatterton*. [Óleo sobre lienzo]. Tate Modern Gallery. N01685. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wallis-chatterton-n01685>

La muerte, presente en *Ofelia*, resulta bastante llamativa, no por la historia de este personaje, sino por la representación “horrorosa” que logra incorporar Millais en medio de un paisaje luminoso y hermoso; horror que se revela en la expresión de entrega en sus manos y en la expresión de muerte definitiva en sus ojos estáticos y vacíos. En otras obras

como *Iván el terrible y su hijo* (1885) del artista ruso Ilía Repin (1844-1930) y *La muerte de Marat* (1793) del artista francés Jacques Louis David (1748-1825), la referencia a la muerte se desarrolla desde el asesinato, recalcando el ambiente fatalista gracias a las expresiones humanas, que también vemos en *Ofelia*, y elementos más directos como la sangre o las armas que hirieron a los personajes llevándolos al dolor y la muerte (Figs.63,64).



Fig. 63. David, J.L. (1793). *La muerte de Marat*. [Óleo sobre lienzo]. Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Sala 55. Número de inventario: 3260. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/asset/7QGj19R141MCBw>



Fig. 64. Repin, I. (1885). *Iván el terrible y su hijo*. [Óleo sobre lienzo]. Galería Tretyakov. Recuperado de: <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/ivan-groznyy-i-syn-ego-ivan-16-noyabrya-1581-goda/>

En *Iván el terrible y su hijo*, el aspecto de horror es demasiado evidente, pues la mirada de Iván, al igual que la sangre que brota de la cabeza de su hijo, es bastante ruidosa, por la reacción que revela, como si con sus ojos saltones llenos de incredulidad y espanto, suplicara perdón ante el crimen cometido por su mano; este elemento no solo refuerza la presencia de la muerte en la obra, sino que expresa la consecuencia de esta, los efectos escandalosos y fatales de la muerte, aspecto que en *Sol ardiente de junio* no es posible ver,

pues no hay ningún otro personaje que reclame la muerte de la joven o que se despidan de ella, como sucede en otras obras que presentan escenarios anteriores o previos a la muerte, por ejemplo, en la pintura *La muerte del libertador* o *Muerte de Simón Bolívar* (1883) del artista venezolano Antonio Herrera Toro (1857-1914), en donde la representación de la muerte se sugiere por el ambiente de enfermedad y por la presencia de los acompañantes de la “víctima” que lo visitan, lo despiden y, a modo de ceremonia fúnebre, aportan sentimientos de solemnidad, aceptación y preparación para un evento significativo como lo es la muerte de un ser querido (Fig.65).

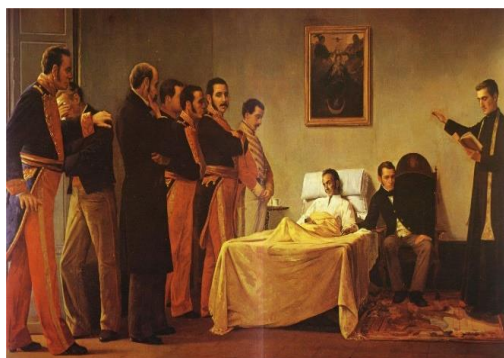


Fig. 65. Herrera Toro, A. (1883). *La muerte del libertador*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Bolivariano. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/originals/66/d1/5b/66d15bb8996f9437cf9926313c8410fb.jpg>

Sol ardiente de junio resulta ser una representación metamórfica en el sentido *iconográfico*, pues aborda el tema de la muerte, suponiendo que esa sea la lectura correcta de la obra, desde perspectivas poco comunes en representaciones similares, en donde la muerte se ha representado, de manera convencional, a través de aspectos como la decadencia y elementos directos como la sangre, la putrefacción, entre otros; en la obra de Leighton, estos elementos requieren de una lectura y significación mucho más profunda, porque ocultan la referencia a la muerte y pasan desapercibidos ante los ojos desinteresados. La muerte en *Sol ardiente de junio* se disfraza de sueño, pero se asoma entre la metamorfosis literal de la tela naranja, que se marchita poco a poco hasta adquirir un tono otoñal y un tono rojizo como la sangre, y en las flores venenosas que amenazan de manera accidental la vida bella y joven, por lo que la representación de la muerte en el cuerpo de la joven es innecesario, es decir, no importa realmente si la joven duerme o no, pues el mensaje de la muerte no se vale de este elemento corpóreo para manifestarse.

Ahora bien, después de comprender el método de lectura expuesto con anterioridad, en el siguiente capítulo se desarrolla la *lectura iconológica* de El *Infierno* de la *Divina comedia*, a partir de ocho representaciones seleccionadas: el manuscrito *Holkham Misc. 48* (Siglo XIV, Italia), *Mapa del Infierno* por Sandro Botticelli (1495, Florencia. Italia), *Juicio final* por Miguel Ángel (1541, Roma. Italia), *La barca de Dante* por Eugene Delacroix (1822, Francia), las ilustraciones realizadas por William Blake (1827, Reino unido), las ilustraciones realizadas por Gustave Doré (1861, Francia) –como la representación *iconográfica* que adquiere más sentido para la propuesta de lectura del poema desde la estética de lo *siniestro*–, *La puerta del Infierno* por Auguste Rodin (1917, Francia), y las ilustraciones realizadas por Salvador Dalí para la conmemoración de los 700 años del nacimiento de Dante Alighieri (1965, España).

3. Lo siniestro ilustrado en El *Infierno* de la *Divina comedia*. Lectura de las imágenes literaria e iconológica

“*Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate*”
(*Inf.*, III, 8)³¹.

La influencia de la *Divina comedia* en sus representaciones *iconográficas* se identifica principalmente por la presencia de elementos de carácter “fantástico” –propio de los cuentos de hadas– como personajes míticos o paisajes ilusorios que cobran vida en la narración misma y en la interpretación artística del poema desde múltiples visiones diferentes entre sí, pero que comparten una misma historia, una misma inquietud por comprender y retratar los misterios del universo dantesco atendiendo según sea el caso, a los hechos oníricos y tangibles que se desprenden de la obra.

Así, la lectura *iconológica* de la *Divina comedia* que se desarrolla en el presente capítulo, a partir de la categoría estética de lo *siniestro* en relación con los versos del poema y las adaptaciones plásticas de este, pretende señalar gracias de la obra de ocho artistas diferentes, la riqueza de imagen que posee el poema y la permanencia de esta a lo largo de los siglos, resaltando además, la fuente de inspiración que representa la obra de Dante para la concepción de un mundo en donde habita –y convive– lo demoniaco, lo divino y lo humano.

Más allá de los datos que se conocen de la *Divina comedia* y de Dante Alighieri como su fecha de nacimiento en 1265 en Florencia y la fecha de su muerte en 1321 en Rávena, el exilio de su ciudad natal o la importantísima presencia de Beatriz como personaje real y ficticio en la obra del poeta, es importante reconocer que ciertas características que encierran la creación de la *Divina comedia* hacen del poema una obra con mucho contenido a la espera del interés de sus lectores.

En un primer momento, aunque la fecha de culminación de la obra parece ser clara –misma fecha en que muere Dante, 1321–, la fecha de su inicio no es muy específica, así como tampoco lo es el lugar en donde Dante inicia su escritura; esto es importante porque la evolución en la escritura del poema tanto en estructura como en contenido y “técnicas

³¹ “Vosotros, los que entráis, dejad aquí toda esperanza” (Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 8, p. 40. Trad. Nicolás González Ruiz).

narrativas” revelan que el tiempo requerido para la escritura de sus tres partes fue muy extenso y estuvo sujeto a cambios relevantes en la vida del poeta como su exilio de Florencia –en donde se cree que se escribieron los primeros versos de *El Infierno*–, o los diferentes viajes que Dante tuvo que realizar hasta ubicarse definitivamente en Rávena, tiempo del que posiblemente Dante se valió para edificar su obra más influyente:

Esta residencia es importante, porque Rávena se considera como la patria de la DIVINA COMEDIA. No es que fuese escrita íntegramente allí. Una de las más conmovedoras consideraciones que pueden hacerse al pensar en la vida de Dante en el destierro, yendo de un lado para otro entre privaciones y desilusiones, es que llevaba bajo el brazo, en hatillo o en alforja, de acá para allá, centenares de tercetos del poema épico católico más maravilloso que se ha escrito [...] A Rávena llegó, se dice, con el *Infierno* terminado y el *Purgatorio* empezado. La introducción de algún episodio como el de Francesca, ayuda a establecer esta cronología. Pero bástele a Rávena que allí se terminaría el gran poema y se escribe como una mitad de él (González, 1956, pp. 10-11).

Por otro lado, en cuanto al nombre inicial del poema, es preciso aclarar que Dante bautizó este como la *Comedia*, pero luego, gracias a la lectura de Giovanni Boccaccio, quien dedica parte de su obra a indagar en la vida de Dante y a “imitar” algunas obras del poeta, entre ellas la *Comedia* con algunas ilustraciones, la *Comedia* de Dante se adorna y se complementa con el adjetivo *Divina* (Ibáñez, 2006, p. 9-14); con esto, el nombre de la obra representa un punto de debate muy amplio en el universo de comentarios que acompañan al poema para facilitar su estudio y comprensión, porque si bien es posible que Dante hubiese tenido sus razones personales para apodar *Comedia* a su poema, razones que podrían encontrarse en la *Carta XIII de Dante Alighieri a Cangrande della Scala*, en donde el poeta parece aclarar algunos aspectos de su obra: se sostiene bajo algunos puntos de vista que esto se debe a que, siguiendo el estilo literario clásico de la tragedia y la comedia, el poema, al culminar de manera “alegre” y al involucrarse con críticas sociales y políticas, se corresponde con lo que se entiende como “comedia”; sin embargo, frente a este aspecto, parece más atractivo atribuir la razón de la *Comedia* como nombre del poema al empleo lingüístico del idioma (italiano/toscano) en que fue escrita.

En este orden de ideas, asumiendo que el poema de Dante lleva por nombre *Comedia* debido a sus aspectos lingüísticos, es necesario aclarar que la característica central de ello se genera por el uso “vulgar” de la lengua toscana que se registra ahora como un lenguaje más expresivo y de alguna manera más incluyente, tanto con los lectores como con la misma posibilidad de dar nombre y voz a aquellos “entes” del universo que antes eran

censurados o denominados de una manera excluyente como los monstruos; esta actitud del poeta puede entenderse como una intención de emplear el lenguaje en favor del arte, llegando a sobrepasar los límites culturales permitidos en la época para presentar una poesía totalmente transparente y sumamente expresiva:

Si de la creación lingüística pasamos al lenguaje vulgar e inmediato, al que se identifica con la realidad material y grosera de las cosas o de los hechos, nada puede sorprendernos el que los puristas, los amantes del decoro exterior, reaccionaran en contra [...] Dante atraviesa la palabra, va más allá de ella, no se detiene complacido en su valor fónico. Por eso si la palabra no existe, la crea; pero nunca, y esto es lo importante, por su valor meramente decorativo. Por eso también, ante las más crudas realidades humanas, ante lo hediondo y nauseabundo, su pluma no se detiene, no se encubre con velos de falso pudor, y brota la palabra exacta, la justa, la necesaria por vulgar o plebeya que sea. Complementaria, pues, de la creación lexical o metafórica, con la que supera los límites convencionales del lenguaje usual, es esta otra adherencia al vocablo realista o grosero, portador de realidades no mensurables con convencionalismos del gusto, sino en función de su último y definitivo significado (Fernández, 1965, pp. 32-42).

Ahora bien, con respecto a las traducciones y comentarios de la obra, es necesario preguntarse por lo que sucedió después de la muerte de Dante y, por consiguiente, por la culminación de la *Comedia*: ¿qué pasó con la obra, cómo es que, tras la muerte de su autor, se dio a conocer, cómo llegó la *Comedia* a manos del pueblo italiano y posteriormente a manos del mundo entero? Pues bien, según la información conocida en algunas biografías de Dante y datos relacionados con la *Divina comedia* –que aún deben someterse a revisión– es posible admitir que Iacopo Alighieri uno de los hijos del poeta, tras la muerte de su padre y el regreso a Florencia con otros familiares, logró dar a conocer la *Comedia* (Mazzoni, 1970), comentándola –probablemente el primer comentario de la obra– y “publicándola” de alguna manera; se sabe que Iacopo, tal vez con ayuda de Pietro, otro hijo de Dante, fue autor de *Chiose in the Inferno of Dante*, escrito hipotéticamente dirigido a Guido da Polenta, un conocido contemporáneo de Dante, quien parece ser uno de los personajes mencionados en la obra bajo el nombre de Guido Montefeltro, específicamente en el *Canto XXVII* de *El Infierno*, dedicado al castigo de los malos consejeros o fraudulentos. Estos datos biográficos y “editoriales” no son muy claros, pero sí pueden acercarnos a una verdad de lo que pudo ocurrirle a la *Divina comedia* después de 1321, en donde se inicia la travesía por descubrir los misterios ocultos del poema.

Dicho lo anterior, queda claro que la *Divina comedia* empieza a divulgarse y, por consiguiente, a someterse a diferentes lecturas y estudios, lo que permite a su vez la

aparición de múltiples comentarios enfocados en diversos aspectos y de traducciones a idiomas en los que probablemente ni el propio Dante pensó alguna vez que su poema podría ser leído; esto conlleva tanto facilidades para la obra como dificultades, pues al llevar a cabo este tipo de trabajos, las pretensiones y significados de la obra original pueden pasar desapercibidos o entenderse de maneras que en un inicio no se pensaron, ya sea por los significados expresados en una lengua determinada, por la cosmovisión de una cultura específica o por la alusión a personajes, objetos y sucesos que adquieren más significado en un momento específico y que después del tiempo pierden valor, sentido o interés. Así, la *Divina comedia* es una obra que, aunque lleva consigo el peso de muchas formas de ver el mundo, de entender un idioma, de hallar significado en las palabras, en las imágenes y en las ideas, no decae, no se fragmenta y no se reduce a un papel de conveniencia para afirmar alguna teoría, sino que se mantiene viva y se universaliza a tal grado de que va más allá de, por ejemplo, una percepción cristiana, católica o religiosa en general, creando, además de todo esto, un mundo único: el mundo de Dante, el mundo de la *Divina comedia*.

Otro aspecto de vital importancia para leer la *Divina comedia* es su estructura, su arquitectura, su composición espacial y cósmica que a grandes rasgos se guía de la filosofía y de la ciencia de su época, es decir, de la aritmética, de la física y de la astronomía clásicas que hasta el período moderno, habían abanderado la potestad de la verdad y de la razón en cuanto a ciencia se refiere. Las influencias primarias que se leen bajo la concepción de mundo escrita por Dante son Platón, Aristóteles y Ptolomeo, quienes desarrollan un concepto que describe el universo gracias a la perfección de las formas y de las ideas, en donde se asume la esfera (y sus derivados como la circunferencia, la elipse la parábola, la hipérbola e incluso el cono) como la figura perfecta y la representación de la unidad heterogénea, recíproca y necesaria entre los cuatro elementos de la naturales: tierra, agua, aire y fuego.

En el *Timeo*, Platón expone que el mundo está “hecho” o concebido a imagen y semejanza de algún modelo (o dios) mayor y ordenado que el hombre no puede conocer de manera absoluta; este mundo se compone de “elementos” que participan tanto de la razón como del alma y, por consiguiente, es un mundo que tiene vida (movimiento) y proporción (belleza) expresa en su forma (esférica) y en sus cuatro elementos:

Ciertamente, lo generado debe ser corpóreo, visible y tangible, pero nunca podría haber nada visible sin fuego, ni tangible, sin algo sólido, ni sólido, sin tierra. Por lo cual; el dios, cuando comenzó a construir el cuerpo de este mundo lo hizo a partir del fuego y de la tierra [...] el dios colocó agua y aire en el medio del fuego y la tierra y los puso, en la medida de lo posible, en la misma relación proporcional mutua –la relación que tenía el fuego con el aire, la tenía el aire con el agua y la que tenía el aire con el agua, la tenía el agua con la tierra–, después ató y compuso el universo visible y tangible [...] La composición del mundo incluyó la totalidad de cada uno de estos cuatro elementos. En efecto, el creador lo hizo de todo el fuego, agua, aire y tierra, sin dejar fuera ninguna parte o propiedad [...] Le dio una figura conveniente y adecuada. La figura apropiada para el ser vivo que ha de tener en sí a todos los seres vivos debería ser la que incluye todas las figuras. Por tanto, lo construyó esférico, con la misma distancia del centro a los extremos en todas partes, circular, la más perfecta y semejante a sí misma de todas las figuras, porque consideró muchísimo más bello lo semejante que lo disímil [...] creó un mundo, circular que gira en círculo, único, solo y aislado, que por su virtud puede convivir consigo mismo y no necesita de ningún otro, que se conoce y ama suficientemente a sí mismo. Por todo esto, lo engendró como un dios feliz (Platón [31b-34c], 1992, pp. 174-177).

La posición de los astros, entre los que se encuentran obviamente la Tierra, el Sol, las estrellas y los demás planetas, se sigue de un principio que en Ptolomeo (González, 1956, p. 23) y en Aristóteles, por ejemplo, se conoce como “geocentrismo”, teoría que concibe la posición de la Tierra en el centro del universo, rodeada por el Sol, la Luna, las estrellas y los demás planetas:

El cosmos de la *Divina Comedia* representa un modelo aristotélico simplificado en donde la Tierra permanecía quieta en el centro del universo y los astros eran transportados por esferas materiales cristalinas y transparentes. Según Aristóteles, la Tierra estaría rodeada por tres esferas sucesivas: de agua, de aire y de fuego. El conjunto de la Tierra y estas esferas elementales constituían el llamado mundo sublunar, más allá del cual se ubicaban las esferas de los planetas. Por fuera del conjunto concéntrico de esferas planetarias se ubicaba la esfera de las estrellas, a la que Dante otorga un movimiento casi imperceptible de oeste a este [...] Nuestro poeta florentino estaba lejos de ser un astrónomo principiante: Dante contaba con sólidos conocimientos de cosmología aristotélica y los estudiosos han encontrado en sus obras frecuentes y específicas referencias al cosmos tal como se lo entendía a fines del siglo XIII (Ganguí, 2005, pp. 19-20).

Esta imagen del mundo es representada o descrita por Dante en su poema, visión que además asume un significado trascendental, adjudicándole a la condición y posición de cada astro (y elemento) un significado espiritual determinado según la relación mundo-hombre, aspecto que retoma la concepción filosófica clásica que se lleva de la mano con el ideal de belleza, ya aclarado antes; esta indagación en torno a detalles estructurales de la *Divina comedia* podrá verse reflejado en varias de las representaciones *iconográficas* de la obra expuestas a continuación; un análisis que deberá tomar partida en otro estudio y de manera mucho más amplia.

En cuanto a las representaciones *iconográficas* de la *Divina comedia*, es posible establecer un esquema cronológico que arroja algunos datos importantes para identificar y comprender la manera en la que el poema fue leído y representado por autores de diferentes épocas y lugares, iniciando por aquellas representaciones que resultan contemporáneas o cercanas a la fecha de publicación de la *Divina comedia*³² hasta llegar a algunas de las representaciones más “actuales”, que de alguna manera logran recoger datos tanto artísticos como históricos para aclarar aspectos de gran importancia como la difusión de la obra y su impacto en la sociedad del hombre medieval, del hombre renacentista y del hombre moderno. En este capítulo, se analizan algunas obras *iconográficas*³³ referidas a la *Divina comedia*, específicamente a *El Infierno*, destacando la representación ilustrada de Gustave Doré (1832-1883, Francia) en 1861.

3.1 Manuscrito Holkham Misc. 48 (Siglo XIV), Anónimo

La representación *iconográfica* conocida como el *Manuscrito Holkham Misc. 48 de la Bodleian Library de la Universidad de Oxford* es probablemente una de las representaciones más cercanas a las primeras lecturas del poema, pues se cree que el manuscrito es una copia o reproducción de la *Divina comedia* hecha a finales del siglo XIV por un autor o varios autores anónimos; su principal característica es que la presentación en forma de *códex* incluye no sólo ilustraciones, sino que también refleja la fabricación de manuscritos durante la época, siendo estos elaborados a mano, en un material especial (como papiros) y con acompañamientos “artísticos” que pueden considerarse ilustraciones

³² Se estima que la *Divina comedia*, aunque fue culminada en 1321, se publicó hacia el año de 1481, es decir, en el siglo XV. (Ibáñez, 2006, p.17). Sin embargo, algunas representaciones *iconográficas* de la obra como el *M.S Holkham Misc. 48 de la Bodleian Library*, cuyo registro data del siglo XIV, nos lleva a pensar que probablemente la publicación o difusión de la *Divina comedia* ya había iniciado con anterioridad al siglo XV, y que tal vez este fue un periodo en el que la obra se conocía poco y su fama empezaba a nacer lentamente entre la gente más cercana a Rávena y en algunas otras partes de Italia.

³³ A saber: el *Manuscrito Holkham Misc. 48 (Siglo XIV)*, *Mapa del Infierno* (1495) de Sandro Botticelli, *Juicio Final* (1541) de Miguel Ángel, *La barca de Dante* (1822) de Eugene Delacroix, las ilustraciones para la *Divina comedia* (1827) de William Blake, las ilustraciones para la *Divina comedia* (1861) de Gustave Doré, *La puerta del Infierno* (1917) de Auguste Rodin, y las ilustraciones para la *Divina comedia* (1965) de Salvador Dalí.

o decoraciones; en este caso, tal característica se refleja en las miniaturas a inicio de párrafos o estrofas (Figs.66,67) y se mantiene a lo largo del manuscrito, introduciendo cada uno de los tres cantos principales, es decir, *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*.



Fig. 66. M.A Holkham Misc. 48. (Siglo XIV). Detalle *Infierno*, Canto I, p.1. Manuscrito. [Ilustración]. ©Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford. Roll 389.1 frame 1. Recuperado de: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>



Fig. 67. Di Fruosino, B. (1430-1435). Miniatura, *Infierno*: Dante. Manuscrito. Folio 3v. [Ilustración]. Biblioteca Nacional de París. Recuperado de: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc96029>

El *M.S. Holkham Misc. 48*, como asunto y motivo ilustra toda la *Divina comedia* en la parte inferior del manuscrito con imágenes monoscénicas a color, que llevan una inscripción (*tìtuli*) en color rojo indicando el nombre de los personajes representados (Fig.68); esta representación es fiel al texto, no sólo por la compañía y aclaración que representan las imágenes “ejemplificadoras” del texto, sino porque las ilustraciones narran el poema de la misma manera en la que lo hace la letra, característica que es muy evidente y muy común en otras referencias iconográficas cercanas al tiempo de la obra, por ejemplo,

las adaptaciones del poema por parte de Priamo della Quercia (1400-1467, Italia) entre 1442 y 1450, y Giovanni di Paolo (1403-1482, Italia) en 1250 (Figs.69,70), mostrando que aunque existan diferencias en las técnicas y formas de representación, se mantiene el reflejo intacto de la narración, como si se transcribieran los versos en dibujos, color y composición, lo que cambia en otras representaciones posteriores, cuya finalidad podría ser la de adaptar e interpretar la obra profundizando en algunos aspectos fijos y exclusivos, alejándose de una transcripción literal.



Fig. 68. M.S. Holkham Misc. 48. (Siglo XIV). *Detalle Inferno, Canto I: Dante conoce a Virgilio. p.2. Manuscrito.* [Ilustración]. ©Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford. Roll 389.1 frame 3. Recuperado de: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048>



Fig. 69. Della Quercia, P. (1442-1450). *Detalle Inferno, Canto I: Dante atacado por tres fieras salvajes que representan los pecados de la lujuria, la soberbia y la codicia; Dante se encuentra con Virgilio. Manuscrito.* [Ilustración]. ©The British Library, Yates Thompson 36. f.2. Recuperado de: https://www.vice.com/es_latam/article/vb7dbd/ilustraciones-medievales-de-la-divina-comedia



Fig. 70. Di Paolo, G. (1250). *Detalle Paraíso, Noveno cielo: Dante y Beatriz frente a la luz. Manuscrito*. [Ilustración].
 ©The British Library, Yates Thompson 36. f. 179. Recuperado de:
https://www.vice.com/es_latam/article/vb7dbd/ilustraciones-medievales-de-la-divina-comedia

Las ilustraciones de la *Divina comedia* en formato de manuscrito de los siglos XIV y XV normalmente se reconocen como obras góticas, específicamente el *M.S Holkham Misc. 48*, siendo que, aunque el arte gótico podría ubicarse en el siglo XII y con mayor influencia en la arquitectura como en las catedrales góticas, la pintura y el arte plástico, también refleja este estilo y las diferentes variantes de este³⁴; el manuscrito *Holkham* se encuentra entre la primera fase del gótico, a saber: el “gótico lineal”, también conocido como “franco-gótico”, porque es una representación que, aunque se refiere a una obra de gran complejidad y amplitud en la literatura universal, su técnica es sencilla y no tiende a la extravagancia, sino que se inclina más por la sutileza formal, lo que nos lleva a pensar que las ilustraciones de este manuscrito se entregan a la transmisión de un mensaje simbólico que permita establecer una cercanía entre el espectador y la representación artística.

En este sentido, la elaboración de manuscritos no necesariamente tenía una intención de evidenciar algún perfeccionamiento de técnica, puesto que por más comprometida que estuviese la representación con el contenido reflejado, la intención que prima es la de mostrarle o explicarle algo al espectador y despertar en él algún tipo de reacción. Ernst

³⁴ Las fases del arte gótico podrían clasificarse en cuatro periodos: el “gótico lineal” o “franco-gótico” durante la mitad del siglo XIV en donde prima el color y la línea y cuyas representaciones son más frecuentes en la miniaturas; el “gótico itálico” o “italo-gótico” influenciado por las escuelas Florentina y Sienesa con especial intención de reflejar el estudio del espacio mediante la iluminación, el volumen, etc.; el “gótico internacional” a finales del siglo XIV cuyo estilo fue muy difundido en Europa buscando mayor influencia y nuevas técnicas, entre ellas la extravagancia del color, de las formas, de los materiales, etc.; y el “gótico flamenco” durante la mitad del siglo XV que abre paso al renacimiento y se enfoca en la representación de la realidad perfeccionando técnicas y temas, fue apoyado e impulsado por mecenas. (Salvat, 1985, pp. 38-47). Una representación de la *Divina comedia* que tiene correspondencias con el arte gótico en manuscritos y que hace empleo de múltiples detalles decorativos es la miniatura del *Folio 3v* realizada por Bartolomeo di Fruosino entre 1430 y 1435, que acompaña el inicio de todo el poema, es decir, *El Infierno* (Fig.51).

Hans Gombrich (1909-2001), historiador austriaco del arte, se refiere a la expresión del arte gótico como la realización de una intención y no como la necesidad de demostrar un conocimiento técnico (Gombrich, 1997, p. 211), hecho reflejado muchas veces en la transmisión de un mensaje religioso por medio de esta manifestación artística, como en las catedrales y esculturas que la acompañan (gárgolas), o en la ilustración de numerosos manuscritos y calendarios que permitieron la inclusión de la población analfabeta, y que además, lograban vender de algún modo la ideología detrás del arte.

La influencia religiosa en esta clase de manuscritos tiene un sentido muy importante, porque gracias a esta influencia, la Iglesia hacía el papel de mecenas y además de modelo para el desarrollo del arte medieval, prestando muchos de sus temas y personajes para la inspiración de una obra, en donde la mayoría de las veces se representaba la figura humana como *alegoría* de un concepto o ideal religioso; la Iglesia, además permitía que la realización de los manuscritos se llevara a cabo en monasterios y abadías, lo que facilitaba en muchas ocasiones la fabricación de dichas reproducciones (Salvat, 1985, pp. 32-47).

En el *M.S. Holkham Misc. 48*, el atributo central de la obra son los personajes, es decir, Dante y Virgilio, quienes se reconocen por la referencia *títuli* en rojo, y por el color que cada uno de ellos viste, sentando un precedente para la representación *iconográfica* de estos dos personajes: Dante lleva una especie de túnica y capucha azul, mientras que Virgilio lleva en su ropa los colores rojos y azul o púrpura. El significado de los colores en el arte es ambiguo, pues está sujeto a muchas variantes, cambia con la época y puede determinarse según la composición de una obra en específico, en donde el contraste de los colores crea un significado único; en este caso, sería necesario revisar el significado de los colores en el medioevo para comprender mejor cómo se asume la figura de Dante y de Virgilio.

En una entrevista realizada en el 2007 al historiador francés Michel Pastoureau (1917) –coautor, junto con el escritor de la misma nacionalidad Dominique Simonnet, del libro *Breve historia de los colores* (2005)–, se indaga en torno al significado de los colores en la historia, en donde encontramos que el color azul, a diferencia de otros colores, fue un color poco visible en el arte antiguo por la dificultad que suponía conseguirlo, adquiriendo algunas consideraciones de valor en la Alta Edad Media, y un significado importante solo

hasta el Renacimiento; el azul, que antes se identificaba con el morado o púrpura, es un color que puede significarse de acuerdo con su uso en el arte de tema religioso, en el que encontramos representaciones de la Virgen María, por ejemplo, vistiendo tonos azules en alusión a la luz, al cielo, por lo que durante esta época, el azul se lee como un color que se refiere generalmente a lo divino:

El Dios de los cristianos se convierte precisamente en un dios de luz. Y la luz se vuelve... ¡azul! Por primera vez en Occidente se pintan los cielos de azul –antes eran negros, rojos, blancos o dorados–. Más aún, se estaba entonces en plena expansión del culto mariano. Ahora bien, la Virgen vive en el cielo... A partir del siglo XII, la Virgen aparece en las imágenes cubierta con un manto o vestido azul. La Virgen se convierte en la principal promotora del azul. De repente el azul se vio divinizado y se difundió no sólo en los vitrales y en las obras de arte sino también en toda la sociedad: puesto que la Virgen va vestida de azul, el rey de Francia también lo hará. Al cabo de tres generaciones, el azul se convirtió en una moda aristocrática (Morfología, 2007, p. 2).

El color rojo, a diferencia del azul, tuvo un inicio más satisfactorio en cuanto a su reconocimiento y aceptación, pues es un color que se ha usado incluso desde el arte paleolítico por la facilidad de fabricar su entintado; sin embargo, es un color que posee una ambivalencia significativa en cuanto lo que representa: por un lado el rojo, color pasional, refleja el sacrificio (de sangre) que Cristo hizo por la salvación de la humanidad, asumiendo significados de poder y de amor; pero por otro lado, el rojo simboliza el fuego y la muerte en la misma sangre, siendo el color que mejor ha representado, por ejemplo, el ambiente infernal:

El rojo fuego es la vida, el Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego regeneradoras que descienden sobre los apóstoles; pero es también la muerte, el infierno, las llamas de Satanás que consumen y aniquilan. El rojo sangre es la sangre que Cristo derramó, la fuerza del Salvador que purifica y santifica; pero es también la carne mancillada, los crímenes y las impurezas de los tabúes bíblicos [...] A tal punto que a partir de los siglos XIII y XIV, el Papa, hasta entonces consagrado al blanco, se viste de rojo. Y los cardenales harán otro tanto. Eso significa que tan magníficos personajes están dispuestos a derramar su sangre por Cristo. En ese mismo momento, en los cuadros, el diablo aparece pintado de rojo, y esta ambivalencia se acepta muy bien (Morfología, 2007, pp. 3-4).

Entonces, el color azul se refiere a lo divino y similares, como la sabiduría, la bondad, la belleza, lo superior (que asciende, que es liviano); mientras que lo rojo, desde una perspectiva “positiva”, se lee como la pasión de la fuerza, del amor y del sacrificio, por lo que posiblemente la representación de Dante con vestimenta azul, hace referencia a su viaje de ascenso y a la sabiduría que esto refleja, y la representación de Virgilio, que también viste tonos azules, se refiere tanto a la sabiduría que se desprende de este color, como a la

pasión del rojo, pasión que guía a Dante, siempre delante de este, y que de alguna manera asume una postura paternal (de Virgilio) al “sacrificarse” acompañando y protegiendo al poeta florentino.

En cuanto al símbolo o alegoría que se refleja en el manuscrito, queda claro que la referencia inmediata es la *Divina comedia*, sin embargo, por las características particulares de la obra referidas anteriormente, podemos ver que la obra también asume una postura “moralizante” que retoma la temática y la relación religiosa que tiene el poema, reconociendo en Dante, por ejemplo, la personificación de la humanidad y su “deber Ser”; así, el manuscrito logra atraer al espectador, ya sea por la curiosidad que se lee en su antigüedad, por la belleza que se esconde tras los colores y la fina línea que dibuja a los personajes, o por la característica forma de representar el viaje de Dante. La expresión se encuentra precisamente en todos estos elementos y, el manuscrito, después de tener al espectador observándole, le revela el verdadero secreto detrás de las imágenes: la fantasía demoníaca y divina que se disputan el alma humana después de la muerte, y la oportunidad de cambiar el destino de nuestras almas gracias a la oportunidad que Dante nos advierte al recorrer *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* (Figs.71,72,73), lo que termina representando un aspecto *siniestro* en la obra mediante la intención de plasmar en el hombre una imagen terrorífica que lo lleva a buscar formas de salvación y resguardo ante lo tenebroso y prohibido.



Fig. 71. M.S Holkham Misc. 48. (Siglo XIV). Detalle *Infierno*, Canto VI: Dante y Virgilio frente a Cerbero en la fosa de los glotones. p.9. Manuscrito. [Ilustración]. ©Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford. Roll 389.1 frame 10. Recuperado de: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>



Fig. 72. M.A Holkham Misc. 48. (Siglo XIV). Detalle Infierno, Canto XXXIV: Dante y Virgilio frente a lucifer, quien devora a Casio, Brutus y Judas. p.53. Manuscrito. [Ilustración]. ©Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford. Roll 389.1 frame 54. Recuperado de: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>



Fig. 73. M.S Holkham Misc.48. (Siglo XIV). Detalle Paraíso, Canto XXXIII: San Bernardo y la Santísima Trinidad. p.147. Manuscrito. [Ilustración]. ©Bibliotecas Bodleian, Universidad de Oxford. Roll 389.3 frame 35. Recuperado de: <http://www.bodley.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/mss/holkham/misc/048.a.htm>

3.2 Mapa del Infierno (1495), Sandro Botticelli

Otra representación *iconográfica* de la *Divina comedia* es la realizada por el pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510) entre 1480 y 1495 bajo el nombre de *El abismo del Infierno* o *Mapa del Infierno* (Fig.74) con la técnica de tempera o pintura sobre pergamino, cuya principal característica es la referencia clara y evidente de *El Infierno* específicamente, asumiendo la descripción de Dante en su totalidad acerca de la estructura, forma y composición del canto; este mapa está acompañado por 102 ilustraciones realizadas por el mismo autor, de las cuales solo se conservan 92 junto con el *Mapa del Infierno* en la Biblioteca Apostólica Vaticana y en los museos estatales de Berlín: 7 y 85

dibujos respectivamente; estas ilustraciones se encuentran a modo de manuscrito, pero ocupando una página completa por cada una de ellas, sin color o iluminación (Figs.75,76,77).



Fig. 74. Botticelli, S. (1480-1495). *Chart of Hell*. [Témpera sobre pergamino]. Biblioteca Apostólica Vaticana. Recuperado de: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Reg.lat.1896.pt.A>



Fig. 75. Botticelli, S. (1480-1495). *Infierno, Canto XXXI: El pozo de los gigantes*. [Dibujo]. Museos estatales de Berlín.



Fig. 76. Botticelli, S. (1480-1495). *Infierno, Canto XXXIV: Lucifer*. [Dibujo]. Museos estatales de Berlín.



Fig. 77. Botticelli, S. (1480-1495). *Detalle Paraíso, Canto VI: Cielo de Mercurio*. [Dibujo]. Museos estatales de Berlín.

El *Mapa del Infierno* fue encargado a Botticelli por Lorenzo de Médici, uno de los mecenas más influyentes en la historia del arte renacentista en la ciudad de Florencia; por lo que se sabe, Botticelli centró su atención específicamente en El *Infierno* para componer el mapa general, sin embargo, los dibujos que acompañan su intención artística para ilustrar la obra de Dante en su totalidad, incluyen una lectura de las otras dos partes del poema. Es probable que el mapa fuese un esquema que hace el trabajo de portada para un ejemplar ilustrado, en donde Botticelli presenta de manera general El *Infierno* y luego muestra los dibujos más específicos a cada canto (Documentalia, 2018), pero también puede pensarse que los dibujos son borradores o bocetos para el mapa, lo cual nos llevaría a pensar que la obra de Botticelli referida a la *Divina comedia* fue culminada por el autor, desembocando en el *Mapa del Infierno*, pero desafortunadamente no fue así: la verdadera historia detrás estas ilustraciones es que fueron pensadas para acompañar al mapa, como lo dice la primera hipótesis, pero estas no fueron terminadas, y la pretensión de ilustrar el poema quedó inconclusa.

La obra de Botticelli pertenece a la pintura del periodo Quattrocento o “Renacimiento temprano” en el arte renacentista, reconocida por el uso constante de la técnica de pintura al óleo con aplicación de colores intensos y por el retorno a ideales clásicos en cuanto a los temas representados; durante el Quattrocento frecuentemente se representaban escenarios y personajes de la mitología griega, asumiendo los ideales clásicos –la *belleza*, por ejemplo– como propios, y relacionando estos con temáticas religiosas; el arte de este tiempo permitió

a sus artistas desarrollar un estudio más firme en cuanto a la representación de espacios y a la composición de las formas en estos, jerarquizando figuras para generar perspectiva. El Quattrocento, a diferencia de periodos renacentistas posteriores, puede considerarse como un inicio, en donde empieza el interés por profundizar en estudios del cuerpo humano, del espacio, de los colores, técnicas de luz y sombra, etc. (Salvat, 1985, pp. 60-61).

Ahora bien, el *Mapa del Infierno* posee una característica de vital importancia para considerar la representación como revolucionaria o generadora de nuevos paradigmas, porque fija su atención en la totalidad de El *Infierno* como espacio, de manera continua, aportando dinamismo a la representación, y a la vez de manera secuencial, demarcada indirecta y sutilmente por los círculos (escenarios particulares pero unidos) de El *Infierno*, a partir de la representación de las figuras de Dante y Virgilio “repetidas” para indicar el inicio y el fin de un cuadro, sin la necesidad de cortarlo mediante una línea o marco, como sucede con las historietas, lo que permite mantener la linealidad de la narración y la guía, es decir, el sentido o el camino en el que se debe leer el mapa (*Fig.78*).



Fig. 78. Botticelli, S. (1480-1495). *Detalle, Chart of Hell*. [Témpera sobre pergamino]. Biblioteca Apostólica Vaticana. Recuperado de: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Reg.lat.1896.pt.A>

Un ejemplo más específico de esta noción de movimiento en el mapa es la escena que narra el encuentro de Dante y Virgilio con Paolo y Francesca, en donde se describe la afectación en el poeta, quien termina cayendo desmayado; Botticelli representa este evento no desde una preocupación por el estado emocional del poeta, sino desde la continuidad narrativa mencionada, a partir de una técnica muy llamativa que va a tener mayor desarrollo en el arte moderno o en la experimentación cinematográfica conocida como “stop motion”, en donde se busca recrear la sensación de movimiento mediante la “toma” secuencial de un mismo objeto, o personaje en este caso. Para mayor claridad, traemos

como ejemplo la pintura *Desnudo bajando una escalera* (1912) del artista francés Marcel Duchamp (1887-1968), en comparación con la escena de *El Infierno* que pinta Botticelli en diminuto (Figs.79,80).



Fig. 79. Duchamp, M. (1912). *Desnudo bajando una escalera, N°2*. [Óleo sobre pergamino]. Philadelphia Museum of Art. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/desnudo-bajando-una-escalera>



Fig. 80. Botticelli, S. (1480-1495). *Detalle, Chart of Hell*. [Témpera sobre pergamino]. Biblioteca Apostólica Vaticana. Recuperado de: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Reg.lat.1896.pt.A>

Esta característica de representación continua y secuencial al mismo tiempo, en manuscritos medievales era casi que impensable, pues el enfoque representativo tenía como fundamento ilustrar en una sola imagen un momento específico y estático, por esto la obra de Botticelli no sólo representa *El Infierno* de la *Divina comedia*, sino que además, ilustra el movimiento de la gran pirámide invertida, aportando a esta obra un sentimiento de vitalidad y profundidad:

Así Botticelli no solo se limita a ilustrar una selección de episodios, sino que éstos tienen una unidad que nos ayuda a entender el relato de una forma mucho más lineal y global. Esto viene reflejado no solo en las expresiones que nos muestran Dante y Virgilio, sino que además construye la cronología a partir de una serie de acontecimientos que les suceden los

protagonistas La primera parte de la obra, nos da una pista del método del pintor para describirnos ese transcurrir del tiempo y del espacio. Su truco se basa en que no construye ventanas fijas en donde después se suceden el resto de los dibujos, sino que más bien se trata de espacios narrativos progresivos, en donde todo transcurre de forma continua (Ibáñez, 2006, pp. 43-44).

Con respecto a los dibujos que Botticelli realizó en conjunto con el *Mapa del Infierno*, vale la pena resaltar que estos se leen desde una perspectiva diferente, no sólo por el hecho de que son más específicos o más elaborados en cuanto a técnica, sino porque están inacabados y no son iluminados, por lo que puede verse entre trazos el desarrollo o la preparación artística que se requirió para tal propósito: en los dibujos hay muestras de trazos anteriores que fueron borrados, modificados u omitidos por decisión personal del autor (Documentalia, 2018). Los dibujos y el mapa son representaciones que deben ser leídas en conjunto, no por obligación, sino porque de esta manera se comprende tanto el compromiso de Botticelli por interpretar y representar la *Divina comedia*, como el deseo por el misterio del poema que se desencadena en la labor artística de este y muchos otros artistas.

En tal sentido, la visión de El *Infierno* que postula Botticelli es muy similar a la que anteriormente había realizado el pintor también florentino Bartolomeo di Fruosino (1366-1441) entre 1430 y 1435 (*Fig.81*), cuya relación con el *Mapa del Infierno* recae en que ambas representaciones se refieren directamente al esquema de El *Infierno* narrado por Dante, ya que en las dos obras se percibe un sentido cíclico de carácter continuo y secuencial, más secuencial que continuo en la representación de di Fruosino (*Figs.82,83*); sin embargo, las diferencias entre ambas obras son muy significativas e influyentes para apreciar la diversidad de formas que se usaron para representar el primer canto en el arte medieval y en el arte renacentista.

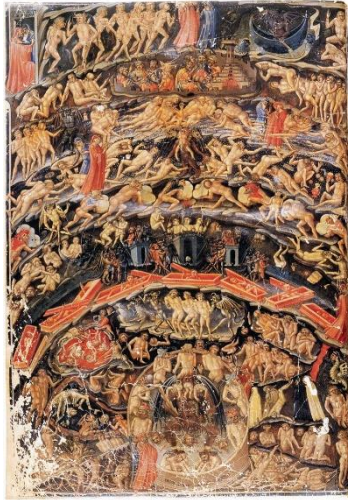


Fig. 81. Bartolomeo Di Fruosino, B. (1430-1435). *Inferno*. [Témpera sobre Pergamino]. Biblioteca nacional de París.
Recuperado de: <https://archivesetmanuscrs.bnf.fr/ark:/12148/cc96029>



Fig. 82. Di Fruosino, B. (1430-1435). *Detalle, Inferno*. [Témpera sobre Pergamino]. Biblioteca nacional de París.
Recuperado de: <https://archivesetmanuscrs.bnf.fr/ark:/12148/cc96029>



Fig. 83. Botticelli, S. (1480-1495). *Detalle, Chart of Hell*. [Témpera sobre pergamino]. Biblioteca Apostólica Vaticana.
Recuperado de: <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Reg.lat.1896.pt.A>

Tanto en el *Mapa del Infierno* como en *Inferno*, podemos percibir la intención de emplear el espacio como un factor influyente para la representación y su impacto en los espectadores; el espacio en la obra de Botticelli es el atributo, más que los personajes, pues

la intención del esquema es justamente reflejar las características “geográficas” o espaciales de El *Infierno*, es decir, de un estado más físico que espiritual; pero además, la representación del espacio crea la sensación de movilidad gracias a los personajes que se distinguen —no sólo Dante y Virgilio— y que nos cuentan lo que sucede, de manera que gracias a este aspecto, el espectador logra reproducir (en su cabeza) la sensación de movimiento y, con esto, la sensación de una energía cargada de tormento y dolor, como si al “girar” cada círculo bajo la mirada del observador, se encendiera una música de fondo que transmite como un tocadiscos los sonidos de El *Infierno*: lamentos, gritos, llantos, blasfemias, etc. El significado de la obra, en este aspecto, es la monstruosidad espacial que representa El *Infierno*.

Lo anterior nos lleva a encontrar que, aunque el atributo de la obra es el espacio, no necesariamente se ignora la presencia de los personajes; en el caso de Dante y Virgilio, quienes aparecen secuencialmente y resaltan entre las demás “piezas” del tablero, vemos una metamorfosis iconográfica: en el manuscrito *Holkham Misc. 48*, ambos poetas visten con unos colores determinados según la posible significación de estos en el arte medieval y renacentista, pero en la representación de Botticelli, estos colores se cambian, y puede que de manera intencional, pues en algunos bocetos previos al mapa, vemos que inicialmente, el entintado de los personajes mantiene la representación convencional de prendas azules y rojas, solo que invertidas entre los personajes; lo que no sabemos con certeza es si este entintado fue agregado por Botticelli, o si fue agregado después a modo de restauración (*Fig.80*). En todo caso, en la obra final del mapa encontramos que este entintado inicial desaparece y se reemplaza por el verde y el rojo para Dante, y el púrpura y el azul para Virgilio (*Fig.84*).

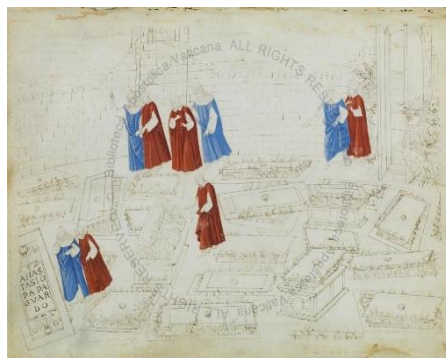


Fig. 84. Botticelli, S. (1480-1495). *Detalle, Chart of Hell*. [Manuscrito]. Biblioteca Apostólica Vaticana. Recuperado de: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1896.pt.A

Este cambio de colores en la representación de los personajes es a la vez una pseudomorfosis en la *iconografía*, pues así como se presenta un cambio en la forma, también lo hace en el significado, según los colores nuevos, el verde, que es el color agregado en esta representación, es reflejo de cambio: “Su simbolismo se ha organizado por entero en torno de esta idea: representa todo lo que se mueve, cambia. Es el color del azar, del juego, del destino, de la suerte, de la fortuna” (Morfología, 2007, p. 7), lo que podemos ver en la figura de Dante con absoluta verosimilitud, pues el poeta está en un constante movimiento, no solo espacial, sino también espiritual.

Hecha esta salvedad, ahora podemos continuar con la relación entre la obra de Botticelli y la representación de Bartolomeo di Fruosino frente al sentido espacial, en donde vemos que la primera responde a un esquema con conocimientos arquitectónicos, revelando la intención del autor por representar el espacio a modo de “maqueta”, y mostrando una especie de guía no sólo para Dante, sino también para el espectador, que busca salir de aquel espacio infernal; Bartolomeo di Fruosino no tiene las mismas pretensiones que Botticelli, pues el uso que da al espacio es mucho más estrecho y central, evitando incluir una dimensión más completa de los círculos de *El Infierno* y de la pirámide invertida que estos conforman, lo cual le quita actuación al espacio; sin embargo, esta aparente debilidad que supone la falta de “medidas” a escala en la obra de di Fruosino, se compensa a cambio de un empleo más fuerte del color, asumiendo la grandeza arquitectónica de Botticelli, que se traduce como un terror que emanan los colores de *El Infierno*. Así, la personificación en *Mapa del Infierno*, se encuentra en el espacio completo, con personajes también, representando no solo un lugar, sino la grandeza de este frente al hombre en miniatura que

se pierde en la inmensidad de un mundo inquietante y temerario, lo que vemos por ejemplo, en la teoría estética de lo *sublime*:

*“Luogo è inferno detto Malebolge,
tutto di pietra di color ferrigno,
come la cerchia che dintorno il volge.
Nel dritto mezzo del campo maligno
vaneggia un pozzo assai largo e profondo,
di cui, suo loco, dicerò l’ordigno.
Quel cinghio che rimane adunque è tondo
tra ’l pozzo e ’l piè de l’alta ripa dura,
e ha distinto in diece valli il fondo.
Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li Castelli,
la parte dove son rende figura,
tale imagine quivi facean quelli;
e come a tai fortezze da ’lor sogli
a la ripa di fuor son ponticelli,
così da imo de la roccia scogli
movien, che ricidien li argini e ’fossi
infino al pozzo che i tronca e raccogli”
(Inf., XVIII, 1-18).*

“Hay en el infierno un lugar llamado Fosa Maldita,
todo de piedra de color ferruginoso,
como el cerco que lo rodea.
En el mismo centro de aquel campo desolado
se abre un pozo muy ancho y profundo,
del que, en su lugar, describiré la estructura.
El espacio que queda todo alrededor
entre el pozo y el pie del alto y duro cerco
muestra aquel fondo dividido en diez valles.
Como los lugares en que, para guardar los muros,
más y más fosos ciñen los castillos,
semeja este sitio donde estoy,
que ofrece la misma imagen que aquéllos.
Y así como en tales fortalezas, desde los umbrales
hasta la opuesta orilla, hay puentes,
aquí, desde el pie de la roca parten escolleras
que atraviesan márgenes y fosos
hasta el pozo con el que entroncan y a todas reúne”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XVIII, 1-18, pp. 126-128.
Trad. Nicolás González Ruiz).

3.3 Juicio Final (1541), Miguel Ángel

Las artes plásticas del Renacimiento, específicamente la pintura, se caracterizan principalmente por la representación de la figura humana mediante técnicas elaboradas y dedicadas al estudio de la proporción, del volumen, de la armonía, de la composición, de la luz obtenida mediante la aplicación del color, etc.; las obras empiezan a ser reconocidas por sus autores que las firman y por los mecenas que las financian, sobre todo la familia Médici en Florencia y los diferentes papados en Roma. Este arte que retrata al hombre, casi siempre al desnudo, acude al mensaje religioso o mitológico como fuente de exaltación artística, natural y humana.

En este sentido, el arte renacentista fue evolucionando poco a poco, y así como hubo un periodo de “Renacimiento temprano”, a este le siguió el “alto Renacimiento” o Cinquecento, que se enfoca en impulsar un desarrollo artístico y científico mejorando las

características del Quattrocento. La difusión del arte del Renacimiento en Europa permite a su vez, que el retorno a los ideales clásicos adquiriera un grado de importancia muy alto entre las escuelas de arte, los talleres de artistas y la apreciación cultural impulsada por mecenas; así, las técnicas desarrolladas anteriormente adquieren mayor estudio y profundización, reforzando formas de representación e interpretación de temas y personajes retratados.

Desde esta perspectiva, el arte renacentista podría verse como idealista, al asumir conceptos clásicos mediante la constante búsqueda de una perfección en las representaciones artísticas, valiéndose del uso o complemento de saberes científicos, matemáticos, filosóficos, literarios, etc. El aire humanista que envuelve el sentido artístico del Renacimiento surge a partir del deseo por retornar a lo clásico y, a pesar de que el tema religioso aún perdura, el hombre es el que ahora se adueña del espacio artístico, asumiendo un papel protagonista (Gombrich, 1997, pp. 223-245).

Algunas características muy presentes en las obras de artistas renacentistas como Miguel Ángel (1475-1564. Roma, Italia), demuestran la importancia del retorno al ideal clásico representado desde la perfección de la técnica que participa en muchos experimentos y nuevas habilidades como el “claroscuro” en la pintura, la reproducción casi que exacta del cuerpo y del alma humana en la escultura mediante la esencia, la actitud y la expresión en detalles como el movimiento de los mantos que buscan imitar los artistas con el yeso, la piedra, el mármol o el bronce, y la transmisión de un sentimiento de grandeza y solemnidad en la arquitectura (Salvat, 1985, p. 67), pero también desde otros enfoques como la inquietud de entender el arte a partir del espíritu crítico y reflexivo en la sociedad.

El *Juicio Final* o *Juicio Universal* es un fresco, es decir, pintura sobre una superficie preparada previamente con diferentes materiales como cal, generalmente en muros o paredes, que reposa en la Capilla Sixtina (Ciudad del Vaticano), pintado por Miguel Ángel entre 1536 y 1541 a petición del Papa Clemente VII y el Papa Pablo III, cuya inspiración se debe a la lectura del *Apocalipsis* según San Juan y a elementos presentes en la cultura cristiana frente a la creencia de un *Paraíso* y de un *Infierno* (Fig.85). El fresco tiene como asunto la representación de lo que se cree pueda pasar si hubiese un *Apocalipsis* en donde viniera a la tierra el hijo de Dios para juzgar a vivos y muertos.



Fig. 85. Miguel Ángel. (1536-1541). *Juicio Final*, Capilla Sixtina. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

La lectura del *Apocalipsis* según San Juan es una lectura muy relevante para la tradición cristiana, pues en el pasaje bíblico se aborda de manera muy profunda la simbología cristiana en elementos significativos como números, colores, objetos, personajes, animales, nombres, entre otros; pero la principal característica de este pasaje es su mensaje alegórico de carácter maniqueo, a saber: la lucha del bien contra el mal en un juicio final, imagen que se le presenta a San Juan —a modo de revelación— por medio de un ángel.

Ahora bien, aunque el *Apocalipsis* es el texto que inspira el fresco de Miguel Ángel, debe aclararse que el motivo de la obra no ilustra a cabalidad el pasaje de la *Biblia*, pues algunos elementos de la narración no están presentes, lo que posiciona en segundo plano la relación del texto escrito con el fresco, revelando que el verdadero motivo de este último, puede ser la representación general del fragmento, con énfasis en algunos elementos en concreto, como la referencia a *El Infierno*, o la inclusión de personajes no mencionados por San Juan, algunos de ellos: San Bartolomé, San Pedro, o Santa Catalina, quienes se pueden identificar gracias los diferentes atributos que poseen según su historia, como las llaves, símbolo y alegoría de la “fundación” de la Iglesia católica, que tiene San Pedro entre las manos, indicando su identidad y especificando el papel que cumple dentro de la composición artística (Fig.86).



Fig. 86. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle Infierno, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

Así, es preciso señalar que el fresco desarrolla una lectura sinóptica en tanto que, muestra varias escenas en un solo cuadro y postula, mediante una dirección específica, la forma en que debe leerse, veamos: la composición de Miguel Ángel, no solo maneja como tema “inspirador” la visión maniquea de San Juan, sino que también asume, como guía para la mirada del espectador, el significado católico que representa el ascenso y el descenso, la derecha y la izquierda; de esta manera, en el *Juicio Final* la división o clasificación de las almas humanas según sus actos, desde la perspectiva de Jesús como personaje central de la obra, se desarrolla de derecha a izquierda, ascendiendo por la diestra del hijo de Dios, las almas dignas de salvación, y descendiendo por la siniestra del mismo, las almas condenadas a pagar por sus pecados en El *Infierno*. Este aspecto lo vemos reflejado también en el *Mapa del Infierno* de Botticelli, pero de manera mucho menos directa, y en la descripción de Dante al indicar –varias veces– el camino que debe seguir junto con su guía por El *Infierno*, descendiendo siempre por la izquierda:

“*Appresso volse a man sinistra il piede:
lasciammo il muro e gimmo inver lo mezzo
per un sentier ch’a una valle fiede,
che ’nfin là su facea spiacer suo lezzo*”
(*Inf.*, X, 133-136).

“Entonces torció hacia la izquierda, y,
alejándonos de nuevo, fuimos hacia el centro
por un sendero que salía a un valle
que esparcía hasta allí su hedor”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, X, 133-136, p. 86. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“*Allor venimmo in su l’argine quarto:
volgemmo e discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto*”
(*Inf.*, XIX, 40-42).

“Caminamos entonces sobre el cuarto margen,
dando la vuelta y descendiendo a mano izquierda,
allá abajo, junto al fondo agujereado y estrecho”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIX, 40-42, p. 134. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“Noi ci volgemo ancor pur a man manca
con loro in seme, intenti al tristo pianto”
(*Inf.*, XXIII, 68-69).

“Nos volvimos aún más a mano izquierda, caminando
en la misma dirección que los condenados al triste llanto”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXIII, 68-69, p. 158. Trad. Nicolás
González Ruiz).

“Facemmo adunque più lungo viaggio,
vòliti a sinistra...”
(*Inf.*, XXXI, 82-83).

“Continuamos entonces nuestro viaje
torciendo a la izquierda...”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXI, 82-83, p. 210.
Trad. Nicolás González Ruiz).

Además, el sentido izquierdo que vemos en ambas obras (*Juicio Final* y la *Divina comedia*), coincide con las características de la categoría de lo *sinistro* desde la perspectiva de Trías, que significa este hemisferio, al igual que Dante lo insinúa en la última cita, como lo que está torcido, es decir, lo que no encaja, lo que no pertenece, lo que rompe con lo recto: “Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido. Agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida” (Trías, 2011, p. 43).

El descenso, es decir lo bajo, también recoge características siniestras, pues es un espacio lejano al cielo, con poca iluminación, y con el peso de la tierra, de lo material y de lo carnal; por eso, en el *Juicio Final* encontramos que el plano inferior, a diferencia del superior, está plagado por seres demoniacos salidos de cuevas, que no solo reclaman las almas “malditas”, sino que tratan de impedir el ascenso de las almas “benditas” (*Fig.87*), asunto que ha sido retratado en otras obras que exploran “el juicio” después de la muerte y que usan la imagen de los ángeles y de los demonios para explicar, por medio de la función de estos, que ayudan a ascender o descender según sea el caso, el mensaje de la obra: la salvación o la perdición del alma humana, un ejemplo: *La muerte del réprobo* (1893) del pintor colombiano de finales del siglo XIX, Emiliano Villa (*Fig.88*).



Fig. 87. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle Infierno, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>



Fig. 88. Villa, E. (1893). *La muerte del réprobo*. [Óleo sobre lienzo]. Colección de arte, Banco de la República. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/la-muerte-del-r%C3%A9probo>

En este sentido, respecto a la imagen de los ángeles, en el *Juicio Final* podemos notar que el artista obvia elementos convencionales en la *iconografía*, como las alas, para identificar a estos seres, lo que despierta confusión y dificultad para reconocer cada figura; sin embargo, Miguel Ángel, que no necesita de estos elementos convencionales para dar personalidad a los personajes del fresco, distingue a los ángeles por medio de otros elementos específicos y muy simbólicos: ángeles son aquellos que ayudan a las almas del lado derecho de Cristo a subir, impulsándolos y desprendiendo sus cuerpos de la tierra maldita, y además, los ángeles están representados por un grupo de cuerpos que, cercanos al salvador, tocan las trompetas del *Apocalipsis* y muestran a los hombres el libro que anuncia el juicio (Fig.89).



Fig. 89. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle Infierno, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

La representación que Miguel Ángel expone, demuestra una metamorfosis *iconográfica*, pues la imagen icónica de los ángeles, asume una apariencia diferente, que no solo pierde las alas, sino que también pasa por alto la importancia de representar a estos seres con prendas blancas y luminosas, aspecto que sí está presente en otras representaciones del *Apocalipsis*, como el *Retablo del Juicio Final en la Catedral Vieja de Salamanca* (1430-1450), cuya autoría se le reconoce principalmente al pintor italiano Dello Delli (1404-1466), en colaboración con otros artistas, o un detalle dedicado al pasaje bíblico en *La mesa de los pecados capitales* (1505-1510) del pintor Hieronymus Bosch (1450-1516, Países Bajos), en donde se mantiene de manera más directa una representación iconográfica “convencional” (Fig.90,91).



Fig. 90. Delli, D. (1430-1450). *Detalle Juicio Final, Retablo Catedral Vieja de Salamanca*. [Pintura y orfebrería sobre madera]. Catedral de Salamanca. Recuperado de: <http://catedralsalamanca.org/catedral-vieja/>



Fig. 91. Bosch. (1505-1510). *Detalle, La mesa de los pecados capitales*. [Óleo sobre madera]. Museo del Prado. Número de catálogo: P002822. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mesa-de-los-pecados-capitales/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70>

Llegados a este punto, vale la pena considerar la importancia que recae en la representación de los cuerpos semidesnudos, incluyendo a los ángeles, en el fresco de Miguel Ángel, porque esta es una característica que no solo responde al estilo renacentista, sino también a la significación del volumen, del tono y de la luz, que construye el sentido global de la obra, en donde encontramos un contraste claro y preciso en el uso de los colores: el tono de piel luminoso y de apariencia “sana”, por ejemplo en personajes como los ángeles y santos, que ocupan la mitad superior del fresco, nos aclaran la condición de salvación y de “vida” en este espacio; mientras que, en la mitad inferior, los cuerpos humanos tienen un tono de piel mucho más opaco, con una paleta de colores que oscila entre el blanco, el verde y el gris, semejando el estado cadavérico de cuerpos humanos enfermos, débiles, y destinados a la muerte. Esta característica no sólo revela el estado físico de los hombres, sino también el estado espiritual, pues a medida que estas almas ascienden, su representación adquiere tonos más vivos y luminosos, prendas que cubren su desnudez, y “normalidad” en sus expresiones; por el contrario, las almas que no ascienden, mantienen el tono opaco en sus cuerpos, y asumen expresiones corporales que manifiestan tormento, violencia, y perdición. El hecho de que Miguel Ángel mantenga la representación desnuda de los cuerpos “pecadores” en el plano inferior, guarda relación con la descripción dantesca de *El Infierno*, en donde encuentra la desnudez física y espiritual del hombre:

“*Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
erano ignudi...*”
(*Inf.*, III, 64-65).

“Aquellos desventurados, que nunca vivieron de verdad,
estaban desnudos...”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 64-65, p. 42. Trad. Nicolás González Ruiz).

“D’anime nude vidi molte gregge,
che piangean tutte assai miseramente”
(*Inf.*, XIV, 19-20).

“Vi multitudes de almas desnudas
que lloraban todas miserablemente”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIV, 19-20, p. 104. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“Tra Questa cruda e tristissima copia
correvan genti nude e spaventate,
sanza sperar pertugio o elitropia”
(*Inf.*, XXIV, 91-93).

“Entre aquella cruel y aflictiva fauna
corrían gentes desnudas y aterradas,
sin esperanza de refugio o de elusión”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXIV, 91-93, p. 166.
Trad. Nicolás González Ruiz).

Lo anterior nos revela, en primer momento, que la personificación del fresco recae en los personajes, más que en el espacio, pues este último se determina no por los elementos de fondo (nubes, cielo, rocas, etc.), sino por el movimiento de los cuerpos, que aunque no siguen una perspectiva con punto de fuga, componen un sentido espacial en movimiento que se lee en ascenso y descenso; estos cuerpos, y almas, personifican la vida y la muerte, la salvación y la perdición, la redención y la condena, el renacer y el caer, aclarando con esto, la verdadera importancia del espacio: arriba El *Paraíso*, abajo El *Infierno*.

La referencia a la *Divina comedia* más clara que Miguel Ángel ilustra en el fresco, se encuentra precisamente en esta parte inferior, reviviendo el imaginario de El *Infierno* alguna vez pensado por Dante (*Fig.92*); en esta parte de la representación, se encuentran presentes dos personajes icónicos mencionados en la *Divina comedia*: *Caronte* en su barca para transportar las almas condenadas por la el río *Aqueronte* hasta llegar a *Minos* (el otro personaje), quién juzga y determina el círculo correspondiente acorde con el pecado. De esta manera, el fresco no solo asume una perspectiva religiosa bastante acertada con las creencias y conocimientos culturales del Renacimiento, sino que además, esta perspectiva involucra fielmente la narración dantesca, seguramente ya muy conocida en el siglo XVI.



Fig. 92. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle Infierno, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

En este orden de ideas, la representación de Miguel Ángel, que destina uno de sus cuadros a la mención de El *Infierno* de la *Divina comedia*, demuestra en su totalidad que, aunque el avance científico del Renacimiento permitió una mejor preparación para el estudio anatómico en las artes plásticas, para el uso de los colores, para el juego con texturas y espacios, etc., no se olvidó del valor del arte por reflejar el espíritu del hombre, oculto tras toda esa masa corpórea proporcionada, armónica y voluminosa; por eso, las expresiones humanas en estos retratos invocan la energía divina o demoniaca según el caso, en donde vemos, por ejemplo, a un Jesús divino, pero enojado, demostrando su autoridad y reclamando justicia, lo que despierta un sentimiento de terror en las almas suplicantes, a la espera del veredicto final (Fig.93):

“Mirad cómo viene sentado sobre las nubes del cielo, y han de verle todos los ojos, y los mismos que le traspasaron o clavaron en la cruz. Y todos los pueblos de la tierra se herirán los pechos al verle. Sí, por cierto. Así será” (Ap. 1:7 según San Juan).

“Por eso en un día sobrevendrán sus plagas, mortandad, llanto y hambre, y será abrasada del fuego; porque poderoso es el Dios que ha de juzgarla” (Ap. 18:19 según San Juan).



Fig. 93. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

Las representaciones de este tipo se corresponden plenamente con el sentimiento renacentista de sinceridad y de compromiso con el reflejo fiel del mundo real presente en una *alegoría* religiosa o mitológica que asume en sí el deseo por reflexionar, por ir más allá, por leer tras el velo de lo *bello* (Figs.94,95), pues “... el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados de manera sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real” (Gombrich, 1997, p. 246). De esta manera, es posible notar en el *Juicio Final* la elaboración de una temática espiritual y mística en concordancia con un sentido simbólico que hace guiño al reflejo de la moral y de la actitud humana, y que cumple con una función de transmitir mensaje y contar historia.



Fig. 94. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

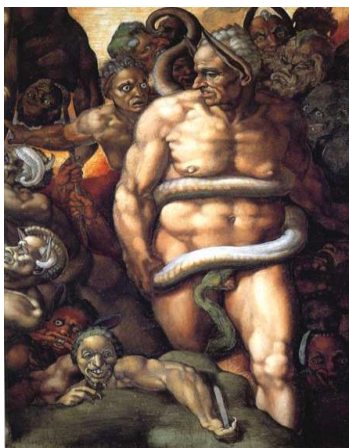


Fig. 95. Miguel Ángel. (1536-1541). *Detalle, Juicio Final, Capilla Sixtina*. [Fresco]. Museo Vaticano. Recuperado de: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>

3.4 La barca de Dante (1822), Eugene Delacroix

Ahora bien, el paso del arte renacentista al arte neoclásico de los siglos XVIII y XIX es muy significativo para la exploración *iconográfica* de la *Divina comedia*, porque el cambio en cuanto a técnicas y estilos que se acogen bajo los ideales de la Ilustración, permite asumir el arte de este periodo como una pieza que contrasta en sí misma desde dos perspectivas, a saber: la romántica y la realista, cuyas lecturas, interpretaciones y representaciones del poema asumen un sentido emocional, místico, onírico y aterrador.

El periodo de transición entre el arte del Renacimiento y el llamado arte “neoclásico” está marcado por tres momentos artísticos de gran importancia, iniciando por el Manierismo en el siglo XVI, pasando por el Barroco en el siglo XVII, y terminando con el Rococó en el siglo XVIII³⁵; estos periodos en los que el arte fue encontrando nuevas

³⁵ Las características de estos períodos del arte pueden asumirse de la siguiente manera: el Manierismo, también conocido como “Renacimiento tardío”, intenta llevar el estilo renacentista al máximo de sus potencialidades, idealizando la representación del cuerpo humano y buscando la perfección de sus formas, el Manierismo desarrolla un sentido de libre expresión, en tanto que sus artistas crean un estilo más personal, involucrando la elegancia propia del Renacimiento y el deseo por ocultar o cifrar mensajes y significados, este estilo de cierto modo se opuso al Renacimiento, a pesar de que compartía algunos aspectos: “Cuando el artista se concentró cada vez más en su arte, distanciándose de la sociedad y la naturaleza, la estética alcanzó su sublimación” (Salvat, 1985, p. 78); el Barroco, como un periodo que retoma el estilo renacentista y que a su vez asume las novedades planteadas por el Manierismo; su estilo particular reside en la estrecha relación que sostiene con

técnicas, estilos, formas y temas, son los que llevan las artes plásticas a otro campo de representación y expresión, teniendo en cuenta que, en el arte neoclásico, aún perdura la rememoración del arte clásico y el culto a la mitología y cultura antigua.

El impacto de la Revolución Francesa hacia 1789 en el arte, trae como consecuencia el surgimiento de un estilo neoclásico, que después de la búsqueda constante por la *belleza* clásica, se enfoca en resaltar otros aspectos de la expresión artística, como la presencia de una crítica social, el deseo por narrar, recordar y enaltecer los eventos importantes que marcaron la historia de un lugar, y la necesidad de reflejar la relación entre el hombre y la naturaleza a través de dos corrientes: el Romanticismo y el Realismo.

Por un lado, el Romanticismo recoge el sentimiento por la búsqueda de la perfección clásica, y retorna a ella asumiendo algunas características de estilo, como la armonía de las formas, de los espacios y de los colores, es decir, la composición; sin embargo, el enfoque romántico del arte en el siglo XVIII aborda esta perspectiva clásica en otros temas, por ejemplo, eventos patrióticos, personajes ilustres o memorables para la historia de un pueblo, sobre todo en la escultura, o el reflejo de los sentimientos humanos en la naturaleza; mientras que, por otro lado, el Realismo refleja el avance científico e industrial, y reclama por los fracasos de la revolución con el pueblo, denunciando mediante el arte las condiciones difíciles de vida y los problemas sociales que aquejan al espíritu de la historia (Salvat, 1985, p. 114-115, 116-117, 128-129).

En este sentido, la presencia de la *Divina comedia* en el ambiente artístico de la Ilustración y del arte romántico se representa en varias obras, una de ellas, *La barca de*

temas religiosos, cuyas representaciones buscan difundir el mensaje católico mediante el uso del “claroscuro” o luz y sombra como nuevas técnicas, se resalta la línea curva por sobre la línea recta, se usan materiales más llamativos y luminosos como el bronce, y se busca aportar movimiento y expresión a las representaciones, el Barroco parece tener en cuenta un sentido teatral o puesta en escena: “Es un estilo denso, pero ante todo dinámico: ángeles voladores, santos que se elevan, hombres que gesticulan expresivamente, confusión de ropas y cortinajes que parecen animados por una vida propia” (Salvat, 1985, p. 82); el Rococó, visto como la realización de un estilo artístico que se contrapone al Barroco; las pretensiones del Rococó respondían principalmente al desarrollo de un estilo puramente estético desinteresado en la transición de un mensaje o en la reflexión crítica social, las características de este estilo en cuanto a técnica, demuestran especial interés por representar la vida cotidiana de la aristocracia o de la burguesía mediante el uso de materiales llamativos en exceso como los colores pasteles y claros, las piedras preciosas, las ornamentaciones delicadas, etc.: “El rococó fue ante todo un estilo alegre, decorativo e ingenioso, en el que el gusto y la imaginación se perseguían como fines en sí mismos. Naturalmente, la decoración rococó no estaba destinada a lugares públicos ni a edificios oficiales, sino a las estancias privadas y a los jardines de recreo de una pequeña y sofisticada élite” (Salvat, 1985, p. 98).

Dante o Dante y Virgilio en los infiernos pintada por el artista francés Eugene Delacroix (1789-1863) en 1822, bajo la técnica de óleo sobre lienzo. Esta representación, que es monoscénica, a diferencia de otras ilustraciones, que generalmente buscaban acompañar el poema o recrearlo de manera completa en texto plástico, se interesa por un episodio en concreto, es decir, toma como asunto de representación el *Canto VIII* de *El Infierno*, en donde se encuentra el *quinto círculo*, correspondiente al paso por la laguna *Estigia* entre almas coléricas, iracundas y soberbias, para llegar a la ciudad de *Dite* en llamas; este pasaje en específico, es decir, el momento justo que narra la travesía de Dante y Virgilio para atravesar la laguna peligrosa, es el motivo *iconográfico* que impulsa la creación de la pintura (Fig.96).



Fig. 96. Delacroix, E. (1822). *La barca de Dante, Dante y Virgilio en el Infierno. Infierno, Canto VIII*. [Óleo sobre lienzo]. Salón de los artistas franceses, París, 1822. © Musée du Louvre / A. Dequier - M. Bard. INV 3820. Recuperado de: <https://www.louvre.fr/mediaimages/dante-et-virgile-aux-enfers-dit-aussi-la-barque-de-dante>

Eugene Delacroix, reconocido especialmente por el tono crítico y denunciante en sus obras, es hijo de la revolución francesa y, por tanto, hijo del Romanticismo francés en el medio artístico; sus obras, como *La barca de Dante*, o la más conocida bajo su autoría: *La libertad guiando al pueblo* (1830), asumen la intención de representar eventos y personajes importantes en la historia y en la cultura, lo cual era muy común en esta etapa del arte neoclásico del siglo XVIII. Algunas características de vital importancia para leer *La barca de Dante* son el uso de los colores, la representación de las expresiones y sentimientos humanos, y la metamorfosis literal, oculta tras el rostro de los hombres en el cuadro.

A pesar de que la obra de Delacroix se caracteriza por su tonalidad romántica y por la cantidad de expresión, es importante reconocer que el Realismo también está muy presente en *La barca de Dante*, porque justamente la profundidad expresiva que se recoge en los

personajes, por ejemplo, es una expresividad que contiene una crítica, que denuncia algo y que transmite un mensaje; por eso la expresividad romántica de Delacroix también se percibe realista en todas sus formas y, mediante características particulares en esta representación de la *Divina comedia*, se nos hace saber, como espectadores, que el recorrido por El *Infierno* no sólo es un recorrido de la materia, sino que también es un recorrido espiritual, que transforma y trastorna el espacio, el tiempo y el mismo cuerpo.

Así, en la obra podemos identificar dos aspectos significativos: los personajes y el escenario, cuyos atributos principales, sobretudo en Dante y Virgilio, asumen nuevamente una metamorfosis *iconográfica*, pues el color de sus prendas continua cambiando, pero a la vez mantiene una representación “convencional” sujeta a elementos inamovibles que nos permiten identificar a cada personaje sin importar mucho el color que cada uno vista, como rasgos faciales, por ejemplo la nariz de Dante, característica muy frecuente en varios retratos del artista (*Figs.97,98,99*), que además, coinciden en usar el color rojo siempre para la “capucha” del poeta, y algunos “accesorios” como las hojas de laurel, también presentes en la representación de Virgilio que desarrolla Delacroix, o un libro en las manos del florentino, haciendo alusión a su obra.



Fig. 97. Di Michelino, D. (1465). *Dante y su poema*. [Témpera sobre tela]. Catedral de Santa Maria del Fiore, Florencia.
Recuperado de: <https://www.ilgrandemuseodelduomo.it/museo/opere#&gid=1&pid=22>

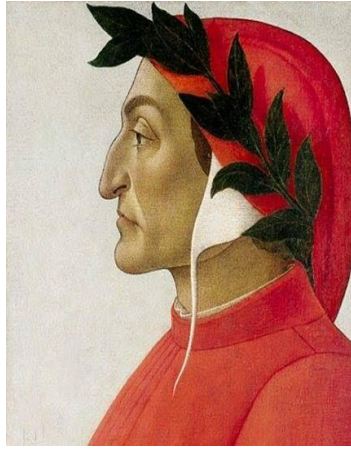


Fig. 98. Botticelli, S. (1495). *Portrait de Dante*. [Pintura al temple]. Bibliothèque et fondation Martin Bodmer. Recuperado de: <https://lartediguardarelarte.altervista.org/dante-alighieri-rime-xiii-secolo-xxii-tanto-gentile-tanto-onesta-pare/>



Fig. 99. Bronzino, A. (1530). *Retrato alegórico de Dante*. [Óleo sobre lienzo]. Uffizi Gallery. Recuperado de: <https://www.virtualuffizi.com/es/el-retrato-aleg%C3%B3rico-de-dante-alighieri%2C-por-bronzino%2C-llega-a-los-uffizi.html>

Continuando con el tema del color en los personajes, encontramos que en el caso de Dante, el vestuario se mantiene acorde con los colores empleados para retratar su figura, pero en el caso de Virgilio, que ahora no está delante de Dante para guiarlo, sino que va detrás de este como protegiéndolo, el color del vestuario cambia notoriamente, dejando de lado colores azules, púrpuras y rojos, para cubrirse con un manto ocre, que a la vez, esconde lo que parece ser una tela blanca.

El blanco puede simbolizar neutralidad, pues la aparente “ausencia” de pigmento que representa este color, se lee como foco de luz, estado de equilibrio, de calma, e incluso transparencia y sabiduría: “En nuestro imaginario asociamos espontáneamente el blanco a la pureza y la inocencia. Sin duda porque resulta relativamente más fácil hacer algo uniforme, homogéneo y puro con lo blanco que con los demás colores [...] indica

serenidad, paz interior, sabiduría” (Morfología, 2007, p. 5); mientras que el tono ocre, derivado de colores cálidos como el naranja, el rojo o inclusive el amarillo, tiende a representar estados de seriedad o madurez, tal como vimos en el significado de la telas en *Sol ardiente de junio*: “El amarillo, al quedar sin su parte positiva, se ha convertido en un color apagado, mate, triste, que recuerda al otoño, la decadencia, la enfermedad” (Morfología, 2007, p. 7), aunque también es un color que, según el matiz, puede tener significados más oscuros, pues durante un tiempo fue asociado —el amarillo “quemado”— con la figura de la traición, por lo que personajes como Judas llevaban este color en sus prendas o en algún elemento para enfatizar en su identidad (Morfología, 2007, p. 7); en Virgilio, este color no representa traición, sino que, además de cargar con una ambiente “otoñal”, tiene una energía triste, haciendo referencia a la condición del poeta, quien ha perdido la esperanza, pues su “hogar” es el *Limbo*, y quien, por medio del color ocre, nos dice que su destino es aún más trágico que el de Dante, pues tiene que descender nuevamente por todo El *Infierno*, sin la promesa de salvación, repitiendo y soportando una y otra vez, sin placer, los tormentos ocultos:

“«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?»
Questa question fec'io; e quei: «Di rado
incontra» mi rispuose «che di nui
faccia il camino alcun per qual io vado.
Vero è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritòn cruda
che richiamava l'ombre a'corpi sui.
Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr'a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda.
Quell'è 'l più basso loco e 'l più oscuro,
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira:
ben so 'l cammin; però ti fa sicuro»”
(*Inf.*, IX, 16-30).

“«¿Ha bajado alguna vez a este fondo
del triste abismo alguien del círculo primero
cuya sola pena sea haber perdido la esperanza?»
le hice esta pregunta, y me respondió:
«Es muy raro que alguno de nosotros
siga el camino por el que yo voy.
Es verdad que en otra ocasión estuve aquí,
conjurado por aquella cruel Eritón
que volvía las almas a sus cuerpos.
Poco hacía que estaba mi carne privada de espíritu,
cuando me hizo atravesar aquella muralla
para sacar un alma del círculo de Judas.
Aquél es el lugar más profundo y más oscuro
y el más alejado del cielo, que todo lo mueve.
Tranquilízate, que conozco bien el camino»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, IX, 16-30, pp. 74-76. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Los colores en *La barca de Dante* se presentan como elemento fundamental, pues su fuerza capta el ambiente oscuro y sombrío que afecta a los personajes, y que revela el secreto de las pasiones y dilemas que aquejan al alma humana. Mediante los colores, del paisaje también, se logra representar el horror y dramatismo presentes en la luz y en la

sombra, en el ardiente fuego de la ciudad en llamas que, al fondo, aguarda la llegada de Dante y de Virgilio y que, aunque la luz pueda parecer un indicio de bondad o calma, en este caso anuncia un ambiente cargado de inquietud y peligro, pues la luz es de fuego, de llamas, lo que supone una advertencia o amenaza. La ciudad de *Dite* puede considerarse el verdadero *Infierno*, pues Dante da a entender que tras las puertas de la ciudad, los horrores son aún mayores, y los pecados que se castigan parecen tener un peso o una gravedad mucho mayor a los anteriores, de manera que el ambiente recreado en la laguna *Estigia* advierte la agitación de El *Infierno* y el riesgo que corre el poeta al internarse en el lugar que corrompe y fractura la grandeza moral:

“Lo buon maestro disse: «Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadil, col grande stuolo»
E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero» Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno»”
(*Inf.*, VIII, 67-75).

“Mi buen maestro me dijo: «Ya, hijo mío,
nos aproximamos a la ciudad llamada Dite,
de rebeldes ciudadanos y poderoso ejército»
«Maestro –repliqué–, ya veo sus mezquitas
claramente en el valle, rojas
como si salieran del fuego»
Y él añadió: «El fuego eterno
que interiormente las abrasa las vuelve rojas,
como ves, en este infierno profundo»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, VIII, 67-75, pp. 70-72.
Trad. Nicolás González Ruiz).

“... e io, ch'avea di riguardar disio
la condizion che tal fortezza serra,
com'io fui dentro, l'occhio intorno invio;
e veggio ad ogni man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio”
(*Inf.*, IX, 107-111).

“...y yo, que deseaba observar la condición
de los que encerraba aquella fortaleza,
en cuanto estuve dentro miré en torno mío
y vi por todos lados un extenso campo
lleno de dolor y de impíos tormentos”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, IX, 107-111, p. 78. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Desde esta perspectiva siniestra, por el peligro de la escena, es posible identificar un asunto de vital importancia para comprender *La barca de Dante* y El *Infierno* de la *Divina comedia* en general, a saber: “la belleza en la decadencia”, es decir, el contraste que nace de un ambiente trágico, horroroso y transgresor, y la “afinidad” o empatía humana en ese mismo ambiente, que en lugar de alejar o asustar a hombre, lo seduce, lo enamora, y lo transforma. En la obra cinematográfica *La casa que Jack construyó* (2018) del director francés Lars von Trier (1956), quien dedica varias escenas para entablar relación con la cinta, la representación de Delacroix, y El *Infierno* de Dante (*Fig.100*), se desarrolla este contraste “armónico”, en donde vemos una propuesta que encuentra deleite en la locura, en

la miseria, y en los deseos siniestros del hombre que lo llevan a experimentar situaciones peligrosas y consecuencias fatales gracias a la realización y repetición de estos deseos: “[...] lo siniestro es la instantánea realización de un deseo que el sujeto se prohíbe formular, [...] es también esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago en la que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable *varias veces*” (Trías, 2011, p. 104).



Fig. 100. La casa que Jack construyó. (2018). “La belleza en la decadencia”. [Fotogramas]. Cuevana3. Recuperado de: <https://cuevana3.co/15787/the-house-that-jack-built>

Así, aunque en la película hay una clara referencia a los personajes de Dante y Virgilio, representados por Jack y Verge respectivamente, esta referencia corresponde más a un sentido *iconográfico*, que reproduce la escena de los poetas en la laguna *Estigia* casi que de manera exacta, modificando algunos detalles insignificantes; sin embargo, la reproducción de este pasaje en la película no es algo gratuito o al azar, pues algunos elementos “psicológicos” de los personajes también son calcados por Von Trier, específicamente en las figuras de Dante y Jack, cuya similitud no es necesariamente bilateral, ya que este último, a diferencia del poeta, ingresa a El *Infierno* porque debe pagar, porque le corresponde estar allí, y porque tras huir en el mundo “real” de la justicia, no le queda más opción que sumergirse en el fuego infernal y entregarse a los designios de una justicia “divina”.

Las similitudes más relevantes de estos dos personajes se encuentran en el ingreso a El *Infierno*, y en la afectación psicológica que adquieren tras la respectiva relación que cada uno experimenta con los cuerpos humanos. El primero de estos aspectos se presenta en ambos personajes desde una perspectiva en particular, pero diferente en cada uno: la locura, que en Jack vemos por su historial psicópata, que lo obliga a entrar en El *Infierno*; mientras que en Dante, el aspecto psicológico referido a la locura se visualiza desde el sentimiento de valor que impulsa su viaje, un viaje de “locos” que ningún alma viva debería realizar, pues El *Infierno* no es un lugar para ellos:

“«Guai a voi, anime prave!
non isperate mai veder lo cielo:
i'vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre eterne, incaldo e 'n gelo.
E tu che se' costì, anima viva,
pártiti da cotesti che son morti»
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,
disse: «Per altra via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per passare:
più lieve legno conven che ti porti»”
(*Inf.*, III, 84-93).

“«Chi se'tu che vieni anzi ora?»
E io a lui: «S'i'vengo, non rimango»”
(*Inf.*, VIII, 33-34).

“E 'l savio mio maestro fece segno
di volver lor parlar secretamente.
Allor chiusero un poco il gran disdegno,
e disser: «Vien tu solo, e quei sen vada
che sì ardito intrò per questo regno.
Sol si ritorni per la folle strada:
provi, se sa; chè tu qui rimarrai,
che li ha 'iscorta sì buia contrada»”
(*Inf.*, VIII, 86-93).

“Questi non vifr mai l'ultima serà;
ma per la sua follia le fu sì presso,
che molto poco tempo a volger era”
(*Purg.*, I, 58-60).

“«¡Ay de vosotras, almas perversas.
No esperéis ver el cielo jamás!
Vengo para conducirlos a la otra orilla,
a las tinieblas eternas, al fuego y al hielo.
Y tú, alma viviente que estás aquí,
apártate de los que ya han muerto!»
Pero al ver que yo no me movía,
dijo: «Por otro camino, por otro puerto
llegarás a la playa. No has de pasar por aquí,
pues conviene que te lleve otra barca más ligera»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 84-93, p. 42. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“«¿Quién eres tú, que vienes antes de tiempo?»
«Si vengo –contesté–, no es para quedarme»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, VIII, 33-34, p. 70. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“Mi sabio maestro hizo además
de quererles hablar secretamente.
Entonces cedieron un poco en su actitud hostil
y dijeron: «Ven tú solo y que se vaya
el que atrevidamente penetró en este reino.
Que se vuelva solo por el sendero de su locura.
Pruebe si sabe, pues tú, que le has mostrado
los oscuros caminos, te quedarás aquí»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, VIII, 86-93, p. 72. Trad.
Nicolás González Ruiz).

“Este no ha visto aún su última noche;
pero, por su locura, se halló tan cerca,
que le quedaba muy poco tiempo de vivir”
(Alighieri, 1956, *Purg.*, I, 58-60, p. 236. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Entonces, la permanencia de ambos personajes en *El Infierno* se distingue esencialmente porque Jack se lo “merece”, está condenado eternamente y es abandonado por su guía Verge; mientras que Dante está en *El Infierno* como visitante y su locura se determina por el valor de sus acciones, por la intención de continuar a pesar de reconocer el peligro que representa su estancia en el lugar. Ahora, en cuanto a la segunda relación entre Jack y Dante, referida a la reacción particular que tiene cada personaje con los cuerpos humanos, podemos notar que el espíritu de Jack, corrompido por el deseo incontrolable de asesinar para apaciguar la angustia de no poder concluir su propósito inicial: construir una

casa, la relación con los cuerpos de las personas que asesina se caracteriza por la falta de empatía y de respeto hacia la vida misma, lo que produce una reacción de “locura extrema”, a la vez como justificación de sus actos violentos encaminados a una teoría de amor por el arte y por la perfección, planteada por el mismo Jack; en Dante, la presencia de cuerpos humanos, también desnudos en el universo de Jack, termina despertando empatía en el poeta, quien se afecta por el sufrimiento de esas otras almas, mostrando varias veces compasión y respeto, lo que Jack, que es un hombre afectado psicológicamente, no puede.

Lo anterior nos muestra la intención de Delacroix por reflejar la presencia humana en *El Infierno* y la relación de este ambiente con los poetas, especialmente Dante, quien dirige realmente la barca, quien nos indica, por su movimiento de su cuerpo, la dirección de esta; entonces, la personificación en *La barca de Dante*, que se manifiesta en el espacio y en los personajes, representa la ira de las almas y el daño que tal condición “espiritual” encarna en los cuerpos hundidos en el barro, y en los poetas heridos y ofendidos “moralmente”, lo que podemos ver con mayor precisión en las expresiones humanas que Delacroix retrata: los rostros, casi demoniacos de las almas en pena, que rodean la barca, asumen un aire de locura, de desesperación, de angustia y, por lógica, de ira y cólera; de esta manera, reconocemos la metamorfosis literal que padecen estos cuerpos, pues la transformación de ser humano a ser monstruoso y bestial, se percibe en los rostros de los hundidos, y además, asumen un papel actoral significativo por dos cuestiones “teatrales”: se encuentran en primer plano, y el foco de luz apunta a ellos, con la intención de atraer la mirada del espectador, que guiada por estos efectos de luz, se poza primeramente en los cuerpos desnudos de los condenados, quienes ya no llevan ningún velo, o vestimenta, para ocultarse, para luego pasar a observar a los dos poetas en peligro, que se tambalean sobre la barca, y finalmente, observar la luz de fondo, que revela el verdadero sentido de la escena: *Dite, El Infierno mismo (Figs.101,102).*



Fig. 101. Delacroix. E. (1822). *Detalle, La barca de Dante, Dante y Virgilio en el Infierno. Infierno, Canto VIII*. [Óleo sobre lienzo]. Salón de los artistas franceses, París, 1822. © Musée du Louvre / A. Dequier - M. Bard. INV 3820. Recuperado de: <https://www.louvre.fr/mediaimages/dante-et-virgile-aux-enfers-dit-aussi-la-barque-de-dante>



Fig. 102. Delacroix. E. (1822). *Detalle, La barca de Dante, Dante y Virgilio en el Infierno. Infierno, Canto VIII*. [Óleo sobre lienzo]. Salón de los artistas franceses, París, 1822. © Musée du Louvre / A. Dequier - M. Bard. INV 3820. Recuperado de: <https://www.louvre.fr/mediaimages/dante-et-virgile-aux-enfers-dit-aussi-la-barque-de-dante>

En este sentido, en los rostros de Dante y Virgilio se lee otro tipo de expresión, que se diferencia de los otros rostros metamórficos y posesos por la carga infernal de sus pecados, porque mientras las almas coléricas, alborotadas como las olas de la laguna agitan y mueven bruscamente la barca intentando hundirla o lograr salvarse aferrándose a ella, los poetas, víctimas del terror de la escena, contemplan de manera solemne y trágica al mismo tiempo, el padecimiento ajeno (Fig.103). *La barca de Dante* entonces, es una escena teatral, que gracias al movimiento recreado por las pinceladas de Delacroix, reproduce, con pintura, el sonido de *El Infierno* traducido en gritos, en lamentos, en el agua que se agita violenta y que choca con la barca, y en las llamas que chamuscan la ciudad de *Dite* y que entonan el peligro para las almas vivas y sensibles como Dante.



Fig. 103. Delacroix. E. (1822). *Detalle, La barca de Dante, Dante y Virgilio en el Infierno. Infierno, Canto VIII*. [Óleo sobre lienzo]. Salón de los artistas franceses, París, 1822. © Musée du Louvre / A. Dequier - M. Bard. INV 3820. Recuperado de: <https://www.louvre.fr/mediaimages/dante-et-virgile-aux-enfers-dit-aussi-la-barque-de-dante>

3.5 Ilustraciones para la *Divina comedia* (1827), William Blake

Desde la perspectiva del arte romántico y realista, las representaciones de la *Divina comedia* participan en una lectura interpretativa, dilucidando en las diferentes obras la impresión emocional que deja el poema en sus lectores; así, el pintor y poeta inglés William Blake (1757-1827) ilustra la *Divina comedia* durante los años de 1824 a 1827, con la técnica de grabado e iluminación con acuarela, a petición de su amigo John Linnell, también artista.

El número total de ilustraciones es un aproximado de 102: 69 para El *Infierno*, 20 para El *Purgatorio*, 10 para El *Paraíso*, la #101 como esquema de El *Infierno*, y la #100 y #102 como análisis de El *Purgatorio* y de El *Paraíso*, de las cuales sólo 7 están totalmente iluminadas, por lo que el trabajo de William Blake para ilustrar el poema se estima incompleto (Ibáñez, 2006, p. 60); las ilustraciones se conservan en publicaciones ilustradas de la *Divina comedia* y en varios museos como The National Gallery of Victoria, The British Museum o The Tate Modern Gallery (Fig.104).



Fig. 104. Blake, W. (1824-1827). *Infierno, Canto I: Dante huyendo de las tres bestias*. [Grabado, iluminación]. National Gallery of Victoria, Melbourne. Butlin 812.1; Butlin & Gott 3. Número de acceso: 988-3. Recuperado de: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/3535/>

Las ilustraciones de William Blake son reconocidas cuando se hace referencia a la *iconografía* de la *Divina comedia*, porque la representación que asume el artista para esta y otras obras, como la *Biblia* o *El paraíso perdido* de John Milton, de cierto modo es innovadora y resulta llamativa por sus características en tanto que, su intención parece ser interiorizada y alejada de una copia fiel y meramente objetiva de la realidad, un aspecto constante en el arte romántico, que acerca al artista a la *Divina comedia* con el asunto o motivo de ilustrar de monoscénicamente el poema en su totalidad; aquello se evidencia de una manera muy sutil y delicada en el empleo del color que logra perforar en la mirada del espectador para sumergirlo en un ambiente de ensoñación y encanto, sintiendo que más que estar frente a una ilustración, dibujo o pintura, está frente a un cuento de hadas, en un mundo mágico y fantástico que sólo se cuenta en el trazo, en el dibujo y en el color del artista inglés; William Blake logra capturar la esencia de la *Divina comedia* en un sentimiento de sueño y pasividad, un sentimiento que gracias al color, sobretodo, genera la impresión de figuras danzantes, delicadas y místicas, que se unen con el espacio, ambiente u o escenario (Fig.105):

[...] es importante fijarnos en el uso del color que emplea Blake para sus ilustraciones, en donde personajes y escenas parecen tener una unión casi perfecta. Por otra parte encierra una poética casi más romántica en cuanto a la situación que da Blake a la escena, situándose su autor de un modo más indirecto, como si se tratara de un sueño (Ibáñez, 2006, p. 64).



Fig. 105. Blake, W. (1824-1827). *Purgatorio, Canto XXVIII: Beatrice se dirige a Dante*. [Grabado, iluminación]. Tate Modern Gallery. N03369. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/search?q=william%20blake&type=_all&page=9

Por lo anterior, vale la pena aclarar que los atributos en las ilustraciones para identificar a los personajes, se encuentran en mayor medida en el color y en los datos de la narración textual que nos permiten distinguir medianamente la identidad de cada figura; por algunas ilustraciones que alcanzaron a ser iluminadas, sabemos que se enuncia una posible correspondencia con adaptaciones anteriores de los poetas, por ejemplo, en donde encontramos que Dante sigue portando colores rojos, y Virgilio colores azules, aunque no sea muy clara esta característica por el estilo propio y personal del artista (Fig.106).



Fig. 106. Blake, W. (1824-1827). *Infierno, Canto III: La inscripción sobre la puerta*. [Grabado, iluminación]. Tate Modern Gallery. N03352. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/search?q=william%20blake&type=_all&page=9

Si bien en la obra de Blake prima la expresión, la representación de las emociones y la fuerte presencia de un sentido imaginario y onírico, es importante reconocer que la lectura de la *Divina comedia* parece facilitar tal sentimiento fantástico e impulsar la riqueza de imagen en las ilustraciones del artista inglés y, aunque la destreza del autor para ilustrar

sus obras es bastante acertada con la técnica empleada: grabados y estampas a color³⁶, queda claro que el objetivo de ilustrar el poema completo no fue un impedimento para que William Blake pudiese desprenderse de la representación literal y “superficial”, y demostrar la cercanía espiritual en lo profundo del texto; entonces, desde la perspectiva que ilustra William Blake, la *Divina comedia* se lee a partir de la primacía de la expresión y, más que una ilustración exacta del poema, es una interpretación de este que le permite al artista descifrar el significado dantesco que reside en su propio espíritu e imaginación, como si se tratara de un reflejo del artista e interprete en el poema.

El ambiente de fantasía que recrea William Blake a partir de la lectura de Dante, lo podemos ver personificado en la representación del monstruo o ser fantástico *Gerión* en el *Canto XVII* de *El Infierno*, destinado al *octavo círculo*, en donde se encuentran las almas fraudulentas, usureras, engañosas y seductoras, y en donde se da inicio al descenso en la fosa maldita (*Fig.107*):

“«Ecco la fiera con la coda aguzza,
che passa i monti, e rompe i muri e l'armi;
ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!»
Sì cominciò lo mio duca a parlarmi;
e accennolle che venisse a proda
vincio al fin de' passeggiati marmi.
E quella sozza imagine di froda
sen venne, ed arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.
La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto:
due branche avea pilose infin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue ñe coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.
Con più color sommesse e sopraposte
non fer mai drappi Tartari nè Turchi,
nè fuor tai tele per Aragne imposte”
(*Inf.*, XVII, 1-18).

“«He aquí la fiera de aguda cola que
transpone los montes y rompe los muros y las armas;
he aquí la que contamina al mundo»
Así empezó a hablarme mi guía,
y le hizo señas a aquélla para que llegase
al borde de nuestro sendero de piedra.
Y aquella oprobiosa imagen del fraude
vino y adelantó sobre la orilla
la cabeza y el busto, pero no la cola.
Su rostro era el de un hombre justo.
Tan benigna resultaba su apariencia.
Y era de serpiente todo el resto de su cuerpo.
Dos aletas peludas le salían de los sobacos.
La espalda, el pecho y los dos costados
los llevaba pintados con lazos y escudos.
Con más colores en el fondo y en los bordados
no hicieron jamás ningún chal tártaros ni turcos,
ni la misma Aracne tejió semejantes telas”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XVII, 1-18, pp. 120-122. Trad.
Nicolás González Ruiz).

³⁶ La técnica del grabado es muy conocida en los trabajos de ilustración e impresión de libros; esta técnica facilitaba la reproducción de un trabajo a modo de sello o copias; fue muy común durante los siglos XVII, XVIII y XIX. Las diferentes técnicas de grabado varían según materiales y el empleo de éstos, obteniendo diferentes resultados; algunas de las más comunes son la litografía y la xilografía. En el caso de William Blake, su técnica es muy similar a la “aguafuerte”.



Fig. 107. Blake, W. (1824-1827). *Infierno, Canto XVII: Geryon transportando a Dante y Virgilio hacia Malebolge*. [Grabado, iluminación]. National Gallery of Victoria, Melbourne. Butlin 812.31; Butlin & Gott 14. Número de acceso: 999-3. Recuperado de: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/3535/>

Esta descripción “encantadora” que Dante hace de la apariencia y forma de la criatura, revela los alcances de la imaginación del poeta, y en consecuencia, la capacidad de traducir una actitud humana (el fraude) en un aspecto físico que sufre transformaciones y que adquiere elementos fantásticos, tal como la mentira; esta característica de la escritura de Dante y de la actividad artística de Blake, se asemejan en gran medida al arte surrealista, que se vale justamente de estos eventos “ilusorios” y soñados para crear imágenes fantásticas y “sospechosas” que carecen de credibilidad, pero no porque sean cosas malas, sino porque trascienden y transgreden los límites de la razón y de la realidad, llevándonos a experimentar absurdos, paradojas e imposibilidades, lo que nos hace víctimas de un efecto *sinistro*, en donde el hombre... “es el animal fantástico y soñador, tejido con la madera de sus propios sueños y pesadillas” (Trías, 2011, p. 28).

La representación fantástica de *Gerión*, que causa sorpresa, maravilla y un cierto grado de miedo, porque nos resulta una criatura desconocida, inmensa e imposible, también llamó la atención del pintor español Salvador Dalí (1904-1989), quien ilustra la *Divina comedia* mucho tiempo después, pero que en definitiva retoma los aspectos fantásticos que alguna vez describieron el trabajo artístico de William Blake; en la representación de Dalí, se descubre un efecto similar al que se lee en la ilustración del artista inglés, aunque a diferencia de este, los colores son mucho más entonados y las figuras un poco más “abstractas” y atrevidas, lo que transmite de manera mucho más fuerte el sentimiento de fantasía, y con esto, el poder de la imaginación, que logra afectar significativamente los sentidos de la gente, confundiendo su realidad (Fig.108):

“El disse a me: «Tosto verrà di sovra
ciò ch'io attendo, e che 'l tuo pensier sogna
tosto conven ch'al tuo viso si scovra»
Sempre a quel ver c'ha daccia di menzogna
de'l'uom chiuder le labbra fin ch'el pote,
però che sanza colpa fa vergogna:
ma qui tacer nol posso; e per le note
si Questa commedia, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,
ch'iiidi per quell'aere grosso e scuro
venir notanto una figura in suso,
maravigliosa ad ogni cor sicuro,
sì come torna colui che va giuso
talora a solver l'àncora, ch'aggrappa
o scoglio o altro che nel mare è chiuso,
che 'n si si stende, e da piè si ratrappa”
(*Inf.*, XVII, 121-136).

“Él me dijo: «Pronto vendrá desde arriba
lo que estoy esperando y lo que tu mente imagina,
pues conviene que en seguida se descubra a tus ojos»
Siempre que la verdad tenga aspecto de mentira,
debe el hombre cerrar sus labios, mientras pueda,
para no ser avergonzado sin culpa.
Pero aquí no puedo callarme, y por los versos
de esta comedia, lector te juro,
y así gocen ellos de largo favor entre los hombres,
que vi por aquel aire espeso y obscuro
moverse nadando una figura allá en lo alto,
espantosa aun para el ánimo más firme,
parecida al marinero que bajo el agua descendió
tal vez para desprender el ancla, aferrada a un escollo
o a otro obstáculo oculto en el mar,
y que al mismo tiempo extiende los brazos y encoge los pies”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XVII, 121-136, p. 120. Trad. Nicolás
González Ruiz).



Fig. 108. Dalí, S. (1960-1964). *Infierno, Canto XVII: Gerión*. [Xilografía, acuarela]. Recuperado de:
<https://willimanya.blogspot.com/2014/10/la-obra-de-salvador-dali-1963-100.html>

Además, este sentimiento de admiración “terrorífica”, que se nace de la lucha entre la razón y la sinrazón, entre lo real y lo imaginado, lo podemos ver representado a lo largo del arte, sobretodo en relatos ficción, en cuentos fantásticos, y en obras plásticas que, como la ilustración *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), reclaman al espectador la precaución para con el mundo de la fantasía y la imaginación, que si bien puede contener verdades, como lo enuncia Dante, también puede someter la “estabilidad” racional, fracturándola y dejando huella eterna en nuestra cabeza (Fig.109).



Fig. 109. Goya, F. (1797-1799). *El sueño de la razón produce monstruos*. [Estampa en aguafuerte]. Colección “Caprichos”, estampa 43. Museo del Prado. Número de catálogo: G002131. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280?searchMeta=el%20sueno%20de%20la%20razon%20produce%20monstruos>

Continuando con la representación de Blake, cabe aclarar que esta perspectiva, que se corresponde con el arte del Romanticismo, y que parece anticipar de cierto modo un deseo surrealista de representación, rompe con esquemas anteriormente muy influyentes en la historia del arte, como el equilibrio del espacio, la justa medida de trazos en el cuerpo humano, o la sensación de una perspectiva “elaborada” que se lograba por el volumen de los cuerpos, la luz y la sombra; en el caso de las ilustraciones de William Blake para la *Divina comedia* sucede que tal aspecto romántico es muy evidente por el sentimiento onírico que se impregna en sus obras, y a pesar de que la delicadeza de trazos y la armonía del color reclaman un aspecto ilusorio, el contenido detrás de la fantasía recoge la idea que Dante quería expresar, asustándonos, aterrizándonos y angustiándonos a través de la experiencia personal de los personajes, quienes son los principales afectados antes que los espectadores; la obra de Blake entonces reclama una lectura profunda, un análisis del detalle, una necesidad de adentrarse en el dibujo para permitir que aflore el secreto *siniestro* oculto (Fig.110).



Fig. 110. Blake, W. (1824-1827). *Infierno, Canto X, segunda fosa: El bosque de los suicidas*. [Grabado, iluminación]. Tate Modern Gallery. N03356. Recuperado de: https://www.tate.org.uk/search?q=william%20blake&type=_all&page=9

3.6 Ilustraciones para la *Divina comedia* (1861), Gustave Doré

La representación ilustrada de la *Divina comedia* realizada por Gustave Doré (1832-1883, Francia) entre 1860 y 1877, con la técnica de xilografía o grabado sobre madera, se compone de aproximadamente 135 ilustraciones monoscénicas, abarcando el poema en su totalidad; esta referencia *iconográfica*, sin color y con una técnica de apariencia realista, es típica del autor, quién también ha ilustrado otras obras de la literatura como *El paraíso perdido* de John Milton o *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, y quién se reconoce por mantener la xilografía como medio esencial para su producción artística. La representación de Gustave Doré, que puede ubicarse en el periodo artístico del neoclásico, está impregnada por una serie de nociones artísticas que el autor refleja constantemente en su obra y que de cierto modo ha logrado cautivar y enamorar al espectador mediante trazos delicados, precisos, realistas y muy expresivos, demostrando que, aunque las técnicas empleadas por varios artistas del neoclásico sean muy realistas, también contemplan la expresión artística romántica que conecta al artista, al espectador y a la misma obra, con el paisaje, con la naturaleza y con la necesidad fantástica, poética y de ensoñación espiritual (Fig.111).



Fig. 111. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto II*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f45.image>

Las ilustraciones revelan un ambiente poético, en tanto que hay unidad entre el texto de Dante y la imagen de Doré: el ilustrador mantiene fidelidad con el poema, pues sigue los detalles de Dante para componer espacios y personajes, pero también representa su interpretación y significación personal, adaptando la *iconografía* del poema a su estilo desde la presencia de algunos elementos propios del artista, como la sensación de volumen lograda por el empleo de la luz y la sombra a través de una técnica que imprime trazo por trazo las líneas, creando a la vez, en la imagen, un efecto de textura, en las telas, en las rocas, en los árboles, en los cabellos, etc.

Si bien las ilustraciones de Doré tienen como asunto la representación completa de la *Divina comedia*, es importante reconocer que en *El Infierno*, por ejemplo, el motivo va mucho más allá de una representación al pie de la letra, pues parece que lo que el artista francés captura de manera intencional y profunda, es el reflejo de la afectación emocional, psicológica y física en todos los personajes, por lo que la composición en general responde a esta intención, creando un espacio “teatral” en conjunto, en donde tanto el escenario como los actores se unen y parecen “trabajar” en una armonía dramática; un ejemplo de esto es el empleo de la luz, que como un foco o linterna, ilumina a los actores en escena, capturando la atención del espectador y enfatizando en el momento que se narra (Fig.112).



Fig. 112. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto IV*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f77.image>

En este sentido, bajo la lectura de la representación de Doré, hay algunos aspectos relevantes que deben tenerse en cuenta, uno de ellos, la figura de Dante, que puede asumirse desde varios puntos de vista: como poeta (autor), como personaje, y como espectador. Dante como poeta, permite no solo la existencia de la obra, sino que aporta significativamente una imagen fija para la representación de su persona, lo que ya hemos visto antes: el poeta florentino con prendas de colores rojos, verdes o azules, con los rasgos marcados de su rostro, sobre todo la nariz, como una característica esencial para reconocer su imagen en cualquier representación, e incluso, la corona de hojas de laurel sobre una “capucha” generalmente roja, que cubre su cabeza; este último elemento resulta llamativo, pues el retrato de Dante coronado con laurel, símbolo de victoria y grandeza, es un detalle que como lectores, lo incluimos y lo encontramos en estas representaciones *iconográficas*, refiriendo un presagio de la “victoria” del poeta como personaje que llega a conocer El *Paraíso*; esta representación del poeta se debe principalmente al retrato histórico de Dante, que nos permite identificarlo en las ilustraciones, elogiarlo, y posicionarlo junto a otros personajes merecedores de la coronación con laurel, como Virgilio, Homero, Ovidio, Horacio y Lucano (Figs.113,114).



Fig. 113. Doré, G. (1861). *Retrato de Dante*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f10.image>



Fig. 114. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto IV*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f83.image>

El perfil de los personajes en las ilustraciones, específicamente de Dante y de Virgilio, continúa asumiendo características fijas de su imagen en específico, sin embargo, parece que Doré, omitiendo colores y destacando luces y sombras, distingue a estos dos personajes entre sí gracias a la interpretación alegórica que han mantenido en el imaginario universal alrededor de la obra, a saber: Virgilio como alegoría de la razón, quien parece ser más “alto” que Dante, y este último como representación del hombre, cuya estatura y contextura parece ser más baja, delgada y “vulnerable” (Figs.115,116).



Fig. 115. Doré, G. (1861). *Detalle, Infierno, Canto IX*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f167.image>



Fig. 116. Doré, G. (1861). *Detalle, Infierno, Canto XVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f167.image>

Esta imagen de Virgilio, en contraste con Dante, revela el rol que representa como guía (consciencia), como acompañante y como protector, ya acostumbrado a ver lo que Dante no ha visto en *El Infierno*, y quien se encarga de mediar en situaciones de dificultad, aspecto que Doré se encarga de aclarar mediante estos elementos de composición artística, dando personalidad e identidad a los personajes según la narración. La *alegoría* la vemos no solo en Virgilio, sino también en Beatriz, quien se cree representa la fe, la esperanza que acude a la razón para respaldar y “bendecir” el temeroso viaje de Dante (Fig.117).



Fig. 117. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto II*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f51.image>

La figura de Dante como personaje en la *Divina comedia*, revela dos “estados de actuación”: el actor y el espectador, ambos como una forma de “personaje”; en el primero de estos estados, Dante se encuentra a sí mismo como actor, padeciendo su propia historia y sus propios miedos, lo que se refuerza claramente con la presencia de otros actores, pero también con el complemento espacial en las ilustraciones, en donde vemos que el escenario de El *Infierno*, por ejemplo, está preparado por Doré para acompañar a los personajes y para que reflejen con y en ellos un sentimiento, ya sea de dolor, de sufrimiento, de terror, de fantasía, etc., que inicia por la manifestación de un evento *sublime* que... “puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma, informes, desmesurados, desmadrados, caóticos” (Trías, 2011, p. 36), y que se va transformando en *siniestro* por... “la visión segadora de una tempestad o la percepción de una extensión indefinida que sugiere desolación y muerte lenta” (Trías, 2011, p. 36); un ejemplo de esto son los paisajes inmensos que rodean al poeta, pero que en lugar de acogerlo y maravillarlo, lo amenazan, lo asustan y cuestionan su razón por la fantasía que suponen (Figs.118,119,120).



Fig. 118. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto I*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f19.image>



Fig. 119. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto III*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f59.image>



Fig. 120. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto III*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f71.image>

Este aspecto en el arte de Doré es muy frecuente, pues tiende a “exagerar” algunos elementos en sus dimensiones y proporciones, para enfatizar justamente el significado;

entonces, vemos árboles inmensos en el bosque, que son inmensos porque se comen a Dante, lo obligan a internarse más, son entes que se imponen ante la calma y razón del hombre, hasta hacerlo dudar de lo que ve. De esta manera, el espacio en las ilustraciones de Doré son un personaje más, que generalmente actúa antagónicamente para que el resto de personajes (humanos) se sientan realmente en un lugar tenebroso y peligroso, por lo que las montañas inmensas que parecen cerrar salidas y senderos, las olas agitadas y densas de las lagunas que amenazan con ahogar al hombre, y los espacios muy grandes, incluso “vacíos”, sin ningún elemento de fondo, transmiten sensación de peligro, de soledad y de vulnerabilidad.

En este mismo sentido, la mayoría de escenarios en El *Infierno* de la *Divina comedia*, que asustan a Dante, se caracterizan principalmente por la similitud que guardan con otros espacios o paisajes siniestros, como cuevas o pozos gigantes (el “Malebolge” o fosa maldita), grutas que reproducen el eco de sonidos espectrales, rincones oscuros, y varios aspectos sobrenaturales y de apariencia ficcional como ríos de sangre que hierve, ríos de lágrimas congeladas, o bosques con árboles que hablan y que se lamentan (el bosque de los suicidas).

Así, la descripción del “Malebolge”, por ejemplo, indica grandeza e inmensidad por su estructura física y “arquitectónica”, que se compone de diez fosas o recintos rocosos, y cuyo camino, como todo El *Infierno*, se dispone del lado izquierdo para avanzar (característica que ya abordamos con anterioridad), además de ser un lugar o pozo en donde se encierran lamentos, pero también sensaciones repugnantes a la vista y al olfato, como el olor de cuerpos en descomposición, posible referencia a la putrefacción del pecado, que en esencia, despierta asco. Esta fosa maldita, a medida que logra internar las almas pecadoras en ella hasta lo más profundo, va dificultando gradualmente el tránsito y el descenso, simulando a la vez una escena grotesca que transfigura las formas perfectas (el cono pero invertido), para asumir el sentido oculto y *siniestro* de estas hasta fabricar la representación de un monstruo gigante que devora y que se traga a los pecadores; aquello lo podemos ver no sólo en las representaciones de la estructura de El *Infierno* por la que se han preocupado artistas como Sandro Botticelli, cuyo enfoque se centra específicamente en la *Divina comedia* y su sentido estructural o “arquitectónico”, sino que también podemos verlo

reflejado en la obra de otros artistas, por ejemplo, Alfred Kubin (1877-1959, Austria), cuya obra dedicada al terror, refleja ya no el aspecto físico de una estructura, sino el aspecto monstruoso y *siniestro* de esta, que con la inmensa abertura de un orificio con colmillos, recibe a los distraídos y condenados (Fig.121).



Fig. 121. Kubin, A. [Ilustración]. Recuperado de: <https://licricardososa.files.wordpress.com/2011/11/062.jpg>

Lo *siniestro* reflejado en esta fantasía de escenarios que solo existen en la mente, que no es hermosa sino terrorífica, puede llegar a despertar en el espectador de tales espectáculos, una sensación de fortuna, al tener el privilegio de ver lo que muchos no pueden ver, o de infortunio, al tener que someter su estabilidad emocional seducida por el horror. En el *Canto XIV*, estas imágenes de fantasía y ensoñación, se balancean entre el asombro mágico y majestuoso que se produce al ver algo sobrenatural pero *bello*, por ejemplo las hadas, y entre el cambio de esta atracción en una escena que penetra, irremediablemente, hasta el fondo de nuestra imaginación para quedarse allí y atormentarnos aunque cerremos nuestros ojos con la esperanza de evitar y olvidar, como sucede con las trampas para cazar, que primero atraen a su presa con encantos y luego, cuando la víctima ya está hipnotizada, bajo el hechizo, la atrapa y la sumerge en las redes del terror; Dante en este pasaje nos describe la composición de los cuatro ríos de El *Infierno*: el río *Aqueronte*, la laguna *Estigia*, el río *Flegetón*, y el río *Cocito*, que resultan atractivos por su “rareza”, pero que, en esencia, son horribles y escalofriantes por su naturaleza corrupta, maldita, asquerosa y peligrosa:

“Dentro dal monte sta drito un gran veglio,
che tien volte l spalle inver Damiata
e Roma guarda come suo specchio.
La sua testa é di fino oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,

“En el seno del monte está de pie un gigantesco anciano
con las espaldas vueltas a Damieta
y mirando a Roma como a su espejo.
Su cabeza está moldeada en oro fino,
y de pura plata son los brazos y el pecho.

poi è di rame infinito a la forcata;
da indi in guiso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta:
e sta 'n su quel, più che 'n su l'altro, eretto.
Ciascuna parte, fuor che l'oro, è torra
d'una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, foran quella grotta.
Lor corso in Questa valle si diroccia;
fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
poi sen va giù per Questa stretta doccia
infin là dove più non si dismonta:
fanno Cocito; e qual si quello stagno”
(Inf., XIV, 103-119).

Es de cobre hasta las ingles,
y de allí para abajo, del mejor hierro,
salvo el pie derecho, que es de barro cocido
y descansa más sobre él que sobre otro.
Cada parte de su cuerpo, excepto el oro,
está surcada por una grieta que vierte lágrimas,
las cuales, reunidas, horadan aquella gruta.
Su caudal se desempeña por el valle,
formando el Aqueronte, la Estigia y el Flegetón;
después se van por este estrecho conducto
hasta allí donde ya no se puede descender más,
y forman el Cocito [...]”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIV, 103-119, p. 108. Trad. Nicolás
González Ruiz).

Ahora bien, la *imagen poética* de la *Divina comedia*, específicamente en *El Infierno*, la encontramos también en las ilustraciones de Doré, en las que percibimos el encuentro entre actores y escenarios, cuya razón viene del hecho de que el ambiente ilustrado, que se encuentra tanto en el paisaje como en los personajes de cada lamina, refleja un sentimiento de magia y de fantasía, pues el asombro que produce el escenario y el aspecto metamórfico de las almas humanas, evoca el sentimiento *sublime* y de grandeza aún presente en la memoria del arte del siglo XVIII y del siglo XIX, que se refiere en muchas formas a la captura de la esencia misma del hombre y al reflejo de la humanidad: “Pasaba por la caricatura, lo épico, el sarcasmo, la crónica social, lo fabuloso o lo sublime” (Castaño, 2003, p. 73-74).

Así, la sensibilidad en el arte, específicamente en el arte de Doré cuando ilustra la *Divina comedia*, revela la intención del artista por llevar el poema a un plano imaginario, es decir, producto de la interpretación personal, y expresado en diversas perspectivas que exploran la unidad de un solo fragmento de manera muy realista, pero a la vez fantástica; este aspecto artístico tan apegado a la ilustración realista del autor, fue criticado y presenta apreciaciones a favor y en contra al momento de analizar la relación entre el artista y su obra, pues cuando se refiere al estado y proceso creativo en la obra de Doré, la técnica tan realista del grabado resulta ambivalente o dual; Emile Zola (1840-1902, Francia), por ejemplo, se refiere al trabajo artístico de Gustave Doré en el libro *Mis oídos, charlas literarias y artísticas* (1866), afirmando que probablemente a este artista le faltó vitalidad en su obra, no por el factor imaginario y creativo, sino por la similitud de sus trazos en todo

su trabajo artístico, es decir, por la permanencia eterna de la técnica xilográfica que reproduce maquinalmente pensamientos, ideas, sueños y visiones que no llegan a madurar:

El mal de todo esto es que el lápiz no profundiza, apenas desflora el papel. La obra no es sólida; no tiene debajo el armazón poderoso de la realidad para mantenerla firme y de pie [...] El buen éxito llegó demasiado pronto; el artista joven no ha tenido que sostener esa lucha sin tregua, durante la cual se analiza con encarnizamiento la naturaleza humana. No ha vivido ignorado en el rincón de su taller, enfrente de un modelo, cada uno de cuyos músculos se estudian desesperadamente. Doré desconoce, es indudable, esta vida de padecimientos, de vacilaciones que os hace amar, con amor profundísimo, la realidad viviente y desnuda [...] cuando las obras son demasiado personales se reproducen fatalmente; el ojo del visionario se llena siempre con la misma visión, y el dibujante adopta determinadas formas, de las que no puede desembarazarse (Zola, 2015, p. 247-248).

Zola denuncia así la falta de realidad que puede llegar a tener la obra de Doré, porque muy a pesar de que su técnica reproduzca la sensación realista que deslumbra al espectador, parece ser que la imagen en sí no logra capturar la esencia real, en el sentido inmediato y objetivamente aceptado, de lo que se representa, sino que es una imagen creada o pensada por el artista, quien reemplaza la imagen externa del mundo con las figuras fabricadas en su imaginación, como si a pesar del arduo trabajo por representar miméticamente el cuerpo humano y sus formas, fuera en verdad una representación humana vacía y carente de existencia:

Doré ve solamente sus sueños; vive en un país ideal, cuyos enanos, cuyos gigantes, cuyo cielo esplendente y cuyos paisajes inmensos nos dibuja. Alójase en la fonda de las hadas, allá en la comarca del ensueño. Nuestro mundo le importa poco; él necesita las regiones infernales o celestes de Dante, el mundo loco de Don Quijote, y en nuestros días el viaje al país de Canaán enrojecido con sangre humana y blanqueado por auroras divinas (Zola, 2015, p. 246-247).

La obra de Doré, desde la perspectiva de Zola, no queda exiliada del mundo artístico necesariamente, porque aunque queda clara la falta de “realismo figurativo” a causa de la repetición técnica en varias obras, o a causa de la carencia de otras características como el color, la obra en sí encuentra sentido y significación, aspectos que nacen justamente del carácter visionario, imaginario y creativo del artista, quien es capaz de decir mucho en el silencio, en la permanencia de técnica, y en “la grandiosa tempestad de sus sueños” (Zola, 2015, p. 260).

Con lo anterior, al igual que en el caso de Botticelli, sucede que el reflejo espacial resulta de gran importancia cultural, porque la manera en la que se asume *El Infierno* como un lugar, repercute en la imagen mental que cada ser humano carga consigo en su

imaginación y que de algún modo ha logrado llegar al grado universal de representar un espacio real en construcciones religiosas, míticas, poéticas, artísticas, etc. Entonces, la posible diferencia que podría hallarse entre esta representación de Gustave Doré con otras, es su enfoque en este aspecto espacial, pues el reflejo de entornos y espacios en este caso no está necesariamente sujeto a un esquema o mapa general, sino que hace parte de la obra como elemento que, aunque pase desapercibido y parezca secundario, aporta más sentido del que parece (Villalta, 2017).

La “exageración” imaginaria de Doré es intencional, pues no solo encontramos esta característica en objetos de la naturaleza, sino que la deformación corporal, en donde se acentúan también las expresiones faciales (*Fig.122*), también logra representar los sentimientos de miedo en las personas, proyectadas incluso en seres creados por su mente, como gigantes y monstruos, y la transformación y afectación emocional que termina por afectar la apariencia física, es decir, una metamorfosis literal, por ejemplo los demonios y algunas almas condenadas; en el primer caso, los seres creados por nuestra imaginación, personifican el miedo, y pueden valerse del espacio, o reemplazarlo, para reforzar sus “poderes” (*Figs.123,124*) o, en el segundo caso, pasar de este para actuar en solitario, sin la oscuridad de fondo o la compañía de montañas y árboles inmensos, y representar de igual manera el poder sobre el hombre, insignificante ante la grandeza del mundo, despertando el sentimiento de peligro, y con esto, el temor (*Fig.125*).



Fig. 122. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XXVIII.* [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f387.image>



Fig. 123. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XVII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f259.image>



Fig. 124. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XXXI*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f431.image>

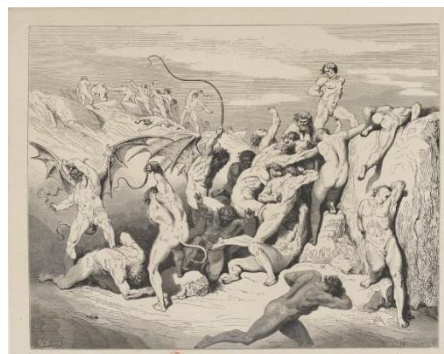


Fig. 125. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f273.image>

En este sentido, Dante como personaje actoral, es atormentado por el espacio y por los otros personajes, entre almas condenadas, animales, demonios y monstruos, seres con los que Dante no puede comunicarse fácilmente, y que lo amenazan específicamente a él, que lo obligan a presentir de manera más fuerte, la tragedia, el terror y el peligro; por ejemplo, el caso de las tres fieras que introducen al poeta en el bosque, despojándolo de su esperanza, de su valentía, e incluso de su orgullo, pues estas fieras: la pantera, que representa la lujuria, el león, que representa la soberbia, y la loba, que representa la avaricia (Bertini, 1956, pp. 28-30), ofenden la moral del poeta, quebrantan el límite de lo admitido y lo soportable, fracturan la cordura y la estabilidad emocional (*Fig.126,127,128*):

*“Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel maculato era coverta;
e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi impediva tanto il mio cammino,
ch’i’fui per retornar più volte vòlto.
Temp’era dal principio del mattino,
e ’l sol montava ’n su con quelle stelle
ch’eran con lui, quando l’amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
sì ch’a bene sperar m’era cagione
di quella fiera a la gaietta pelle
l’ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m’apparve d’un leone.
Questi pareo che contra me venesse
con la test’alta e con rabbiosa fame.
sì che pareo che l’aere ne temesse.
Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molti genti fe’ già viver frame.
Questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch’uscia di sua vista,
ch’io perdei la speranza de l’altezza”
(Inf., I, 31-54).*

*“De pronto, casi al empezar la salida,
una agilísima y veloz pantera,
cubierta de pintada piel,
se me puso delante, impidiéndome avanzar,
de tal modo que muchas veces
hui para volver otras tantas.
Empezaba entonces a amanecer, y el sol
se levantaba rodeado de las mismas estrellas
que le acompañaron cuando
el amor divino creó tan bellas cosas,
como invitándome a esperar,
ante aquella fiera de piel manchada,
la llegada del día y la dulce sazón;
mas no sin que me diese pavor también
un león que apareció a mi vista.
Este parecía venir contra mí,
alta la cabeza, rugiendo de hambre,
tal que pensé que el aire se estremecía.
Y una loba que en su delgadez,
parecía llena de todos los apetitos
y había causado ya la desgracia de mucha gente,
me dio tanta pesadumbre
con el espanto que su vista provocaba,
que perdí la esperanza de alcanzar la cima”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, I, 31-54, pp. 28-30. Trad.
Nicolás González Ruiz).*



Fig. 126. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto I*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f25.image>



Fig. 127. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto I*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f29.image>



Fig. 128. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto I*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f35.image>

Ahora bien, todo este ambiente escénico con actores temibles, crea situaciones fantásticas, siendo este aspecto... “la fórmula definitoria de lo siniestro” (Trías, 2011, p. 48), en donde la realidad se altera y se confunde, pero en donde encontramos síntomas de la verdad, en donde se asoman, por ejemplo, aspectos “oscuros” del ser humano, como el egoísmo, la crueldad, y la maldad en general. La fantasía, que primero nos sorprende por la improbabilidad que representa, la podemos ver en varios momentos del viaje de Dante por El *Infierno*, uno de ellos, la pérdida de gravedad a la salida de la morada de Satanás, en donde Dante reacciona de manera confusa ante la imposibilidad que representa la “transgresión” a las leyes de la física:

*“Io levai li occhi, e credetti vedere
Lucifero com'io l'avea lasciato,
e vidili le gambe in su tenere;
e s'io divenni allora travagliato,
la gente grossa il pensi, che non vede
queal è quel punto ch'io avea passato”*
(Inf., XXXIV, 88-93).

“Yo levanté los ojos
creyendo ver a Lucifer como lo había dejado,
y lo vi con las piernas hacia arriba.
Si me sentí entonces pasmado,
piénselo la gente ignorante, que no advierte
cuál es el punto por el que yo había pasado”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIV, 88-93, p. 230.
Trad. Nicolás González Ruiz).

*“«Tu imagini ancora
d'esser di là dal centro ov'io mi presi
al pel del vermo reo che 'l mondo fora.
Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogni parte i presi:
e se'or sotto l'emisperio giunto
ch'è opposto a quel che la gran secca
coverchia, e, sotto 'l cui colmo, consunto
fu l'uom che nacque e visse senza pecca»”*
(Inf., XXXIV, 106-115).

“«Tú imaginas aún estar
al otro lado del centro, donde yo me cogí
al pelo del vil gusano que horada al mundo.
Del lado de allá estuviste cuando bajábamos;
cuando me volví, pasaste el punto hacia el que
converge la gravedad de todas partes,
y estás ahora bajo el hemisferio opuesto
a aquel que la vasta tierra cubre,
bajo cuyo punto culminante fue muerto
el hombre que nació y vivió sin pecado»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIV, 106-115, p. 230.
Trad. Nicolás González Ruiz).

La fantasía, además, se presenta en El *Infierno* gracias a la presencia de seres mitológicos y monstruosos, cuya apariencia física no podemos asimilar totalmente, justamente porque no estamos preparados para ello y porque nunca antes hemos visto “cosas” como esas, dándoles quizás, más poder del que se merecen, sugestionando nuestra conciencia (Fig.129); sin embargo, el encuentro cercano que tenemos con estos eventos “místicos”, “oníricos” y siniestros, son superados medianamente, en la medida en que se descubran y se comprendan, es decir, el sentimiento *siniestro*, provocado por la presencia

de los monstruos, se desvanece poco a poco por el hecho de que lo descubrimos, rompemos el suspenso, nos acostumbramos, y empezamos a “habitar” con ese otro mundo secreto; este descubrimiento requiere de un “acto de fe”, de una acción bella: creer, permitir que esta vez la razón sea la imaginación, un ejemplo de esto es cuando Virgilio, ya familiarizado con *El Infierno*, durante el *Canto VI*, nos demuestra que reconoce, acepta y sabe “manipular” a la bestia de tres cabezas, alimentándola con tierra como si fuera su mascota, para calmar su furia y asegurar la poca calma de su protegido (*Fig.130*).



Fig. 129. Blake, W. (1819-1820). *El fantasma de una pulga*. [Témpera sobre madera]. Tate Modern Gallery. N05889. Recuperado de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>

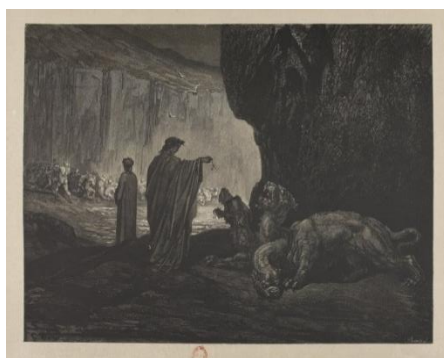


Fig. 130. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto VI*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1119.image>

Para comprender lo monstruoso en la *Divina comedia*, es necesario aclarar que en las consideraciones estéticas medievales... “El monstruo es objeto de representación en el arte medieval y sus cualidades inherentes llegaron a configurar una estética fundamentada en la deformidad, en la hibridez, en el exceso y exuberancia” (Cirlot, 1990, p. 176), y guarda relación con el concepto de lo *siniestro* de manera muy evidente, pues aquello que

consideramos como “monstruoso”, se presenta de manera sobrenatural, pero a la vez reclama su posición en el mundo y en la naturaleza:

Son monstruos jamás vistos por el ojo humano. ¿De dónde han surgido? ¿Son el producto del sueño de la razón o de esa actividad que llamamos fantasía? [...] La ubicación de los monstruos en los lugares recónditos del universo, lo convierten en un ser jamás visto [...] Aunque su hibridez pueda repugnar y generar una sensación caótica, es un ser de la naturaleza y se encuentra dentro de ella [...] El monstruo forma parte de la naturaleza, luego hay que representarlo, pero en el lugar que le corresponde (Cirlot, 1990, p. 175-179).

Los monstruos en El *Infierno* de Dante se caracterizan por dos aspectos centrales que actúan en reciprocidad: el primero de ellos, el de la *monstruosidad física*, y el segundo, el de la *monstruosidad emocional*, siendo el primer aspecto el que nos permite identificar el carácter monstruoso sobre todo por su presencia en el mundo de la fantasía, en el mundo de los sueños, de las historias y de los cuentos, en donde los monstruos resultan llamativos más que todo por sus rasgos físicos “anormales” como las deformidades, la exageración en el tamaño de algunas extremidades, y los rastros de alguna patología física que sobrepase los límites de lo convencional o de lo racional y rompa con los esquemas tradicionales de la *belleza* (armonía, proporción y simetría), por ejemplo, la presencia de un brazo de más o el nacimiento de la cola de un lagarto en el cuerpo de un humano, lo que nos permite distinguir y excluir la rareza de manera inmediata; la *monstruosidad emocional*, a diferencia de la física, se caracteriza principalmente porque no requiere de manera obligatoria una imagen material que nos indique o que nos advierta la presencia del monstruo, sino que permanece oculto, como en un engaño, en el juego del doble, y salta a la luz de otras maneras: por medio de las palabras o por medio de las actitudes y otras formas de lo humano que nos muestran en un espejo, es decir, el reflejo del hombre como un ser monstruoso.

La *monstruosidad física* recibe influencia de la *monstruosidad emocional*, pues esta es condición para que el estado físico del monstruo revele justamente aquellas características emocionales que lo definen, como la locura, la ira desmedida, etc., apuntando con esto a una metamorfosis: la transformación del hombre en monstruo, generalmente provocada por el dolor, la desesperación, la derrota, el resentimiento, el rencor, o los deseos de venganza (*Figs.131,132,133,134*).



Fig. 131. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto VI*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f123.image>



Fig. 132. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f273.image>

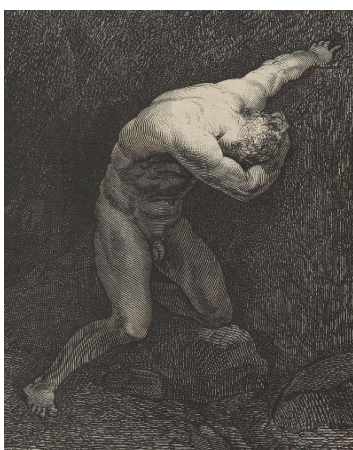


Fig. 133. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XXVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f383.image>

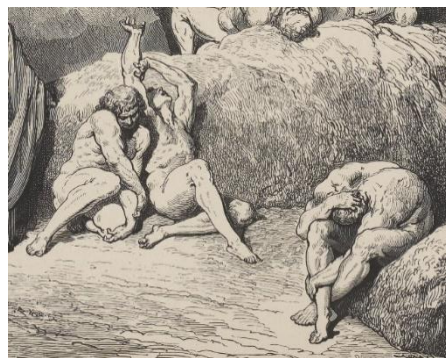


Fig. 134. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XXIX*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f409.image>

Un ejemplo de la transformación de la naturaleza humana en naturaleza “monstruosa” a partir de la pena espiritual, es cuando Dante y Virgilio, en el *Canto III* de *El Inferno*, se encuentran con la presencia de una multitud de almas estancadas a orillas del río *Aqueronte*, a la espera de que les sea lícito el paso por las aguas malditas que dan apertura al inmenso abismo de lo terrible; en esta escena, las almas estancadas dejan en Dante una imagen aterradora, porque son almas faltas de vida, faltas de rastro humano que pueda ofrecer compañía, consuelo o tranquilidad al poeta vulnerable y temeroso.

Las almas del *Canto III* asumen comportamientos horribles e irracionales, pues son guiadas por el deseo del temor, de un temor que se transforma en orgullo, en insolencia, en el desafío furioso de aquellos que no creen en la justicia, en la divinidad, en el poder de Dios y que, por tanto, están impacientes por entrar y empezar a padecer lo que les corresponde; este temor, que en lugar de alejar o prevenir a los desafortunados, termina llenándolos de éxtasis y de un placer incomprensible, ansioso y seductor que parece ser el único motor o impulso para el movimiento del averno que se nutre de las lenguas blasfemas y de la condena que solo puede padecer la raza humana. Estas almas humanas, que estando allí, en sufrimiento y pena eterna por el pago inconcluso de alguna deuda, se siguen revelando y optan constantemente por entregarse a la inmundicia y a la maldad, sin la esperanza de un perdón o de un reconocimiento digno a su memoria y a su legado, tal vez porque aún les cuesta asumir el hecho de que entran a *El Inferno*, pero buscan la manera de disimularlo en la negación, en la lamentación, en el reclamo:

“Bestemmiavano Dio e lor parenti,
l'umana spezie, il luogo, il tempo e 'l seme

“Blasfemaban de Dios y de sus padres,
de la especie humana, de la hora en que nacieron,

di lor semenza e di lor masimenti”
(*Inf.*, III, 103-105).

de la prole que habían engendrado”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 103-105, p. 44. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Dante, que también es víctima del terror, no puede sentirse identificado con estas almas, no puede sentir que comparte algo con ellos, y no por el hecho de que sea visto como una persona correcta, perfecta, libre de pecado y ajena a los sufrimientos del hombre, sino por el hecho de que él aún está vivo, de que él aún puede amarse a sí, amar lo suyo y amar a los otros, por el hecho de que él no se entrega a los efectos del orgullo que arrebató todo rastro de cordura humana y todo rastro de voluntad. Este evento en el río *Aqueronte* postula una de las primeras afectaciones más intensas del poeta a lo largo de su estancia en *El Infierno*. En esta parte, Dante, quien no puede identificarse de manera absoluta con los desdichados, termina por sentirse debilitado y asustado, sufre un desmayo provocado por el terror percibido en las almas que se condenan al orgullo y por el espacio oscuro que parece agitarse entre relámpagos y temblores, tal como lo hacen las almas pecadoras al pagar sus delitos y el alma de Dante al ser testigo de tan duros e inimaginables tormentos:

*“Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la cual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l’uom che ‘l sonno piglia”*
(*Inf.*, III, 130-136).

“En esto, aquella tierra sombría
tembló con tal fuerza que todavía
el espanto me baña la frente de sudor.
Del lugar de los afligidos
brotó un viento que hizo relampaguear
una luz roja que me privó de sentido,
y caí como un hombre rendido por el sueño”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 130-136, p. 44. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Lo siniestro de este episodio está en la pérdida de control, en la pérdida de identidad, en la pérdida de algún tipo de respeto por lo grande, lo poderoso, lo superior, por la orden de pago en *El Infierno*, lo que lleva a un impresionante orgullo humano, casi que bestial y monstruoso, que no ve más allá de sí mismo, que no es consciente de ningún límite y de ningún arrepentimiento, que no aguarda a la razón, sino que recibe únicamente los impulsos humanos como única condición y posibilidad de seguir habitando un espacio tormentoso y agitado por tierra, aire y mar; el reflejo de la condición humana que se lanza a la pena una vez cometido el delito es la entrega absoluta al ahogamiento en aguas muertas y malditas, al

viaje sin regreso en la barca de las tinieblas, que excluye a Dante por su condición aún humana y viva, pero que lo advierten del peligro que corre él y toda la raza humana.

En este punto, es conveniente mencionar uno de los aspectos más llamativos de toda la obra: el tema moral y ético, que salta a luz por el hecho de reconocer la influencia religiosa en los versos, pero también por la clara intención de resaltar las actitudes del hombre más allá de las reglas, del ideal escrito, de las utopías soñadas, de planteamientos universales, calculables e impersonales que terminan por condicionar la figura humana en un solo plano, en un solo estado emocional y, en consecuencia, físico, lo que en *El Infierno* se fractura y termina por “soltar” la figura humana a su suerte, en la realidad, en la lucha, que realmente es interna, que nos conduce a ser víctimas de la mezcla emocional producto del desprecio y a la vez del aprecio por lo que somos, de la repelencia y a la vez de la condolencia; con esto, lo *sublime* se esfuma en *El Infierno* y se transforma en algo *siniestro*, porque, recordando el estudio estético kantiano, aquello que de alguna manera supera y sella el sentimiento de inferioridad y de superioridad entre el hombre y la grandeza del universo respectivamente, es la moral, que le regresa al hombre su posición, su lugar en el mundo, que aunque eterno, es habitado y significado por entes mortales, por figuras pasajeras pero vivas, por formas de vida conscientes y plenas al leerse allí, lo que también podría entenderse como un acto loable: el de reconocer la grandeza externa en la grandeza interna, y asumir tal reconocimiento con respeto y gracia.

En *El Infierno* el hombre ha perdido la moral, ha perdido sus principios, se entrega al remolino doloroso y penoso de no saber Ser en y con el mundo, pero no deja de ser hombre, aunque también es monstruo; es aquí en donde lo *siniestro* brota entre las miradas iracundas, insensatas, incomprendidas, pero siempre humanas, entre los llantos de agonía, las deformidades físicas que reflejan las “deformidades” emocionales y espirituales, la lucha por obrar bien y obrar mal, la inestabilidad de los ideales y de los velos que cubren lo que no podemos aceptar por miedo a perdernos y alejarnos de los días luminosos, de los paisajes acogedores, de los animales tiernos, de las personas amigables.

Así, la “perdición” física y espiritual del hombre, lo envía por sendas y terrenos repugnantes, desoladores, tristes, oscuros, peligrosos y que lo transforman en un ser estático y estancado en un solo estado, como si ya no hubiese forma de retornar a las “otras

naturalezas” de calma y de paz. Entre el final del *Canto VII* y el inicio del *Canto VIII* de El *Infierno*, una vez visitadas las almas cegadas por la avaricia que pierden oportunidad de reposo, de medida y de calma, Dante se aproxima a la laguna *Estigia*, en donde se encuentra con cuerpos desnudos y cubiertos de barro, que se maltratan por la ira que los consume y que se lamentan por la inmensa tristeza que los ahoga:

“E io, che di mirare stava intenso,
vidi genti fangose in quel pantano,
ignude tutte, con semblante offeso.
Questi sì percotean non pur con mano,
ma con la tesa e col petto e coi piedi,
troncandosi co’ denti a brano.
Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l’anime di color cui vinse l’ira;
e anche vo’ che tu per certo credi
che sotto l’acqua ha gente che sospira,
e fanno pullular quest’acqua al summo,
come l’occhio ti dice, u’che s’aggira.
Fitti nel limo, dicon: –Tristi fummo
ne l’aere dolce che dal sol s’allegra,
portando dentro acidioso fummo:
or ci attristiam ne la belletta negra–
Quest’inno si gorgoglian ne la strozza,
chè dir nol posson con parola integra»”
(*Inf.*, VII, 109-126).

“Y yo, que permanecía atento mirando,
vi en aquel pantano gentes cubiertas de lodo,
desnudas todas, con semblante iracundo.
Se golpeaban entre sí no sólo con las manos,
sino con la cabeza, y con el pecho, y con los pies,
arrancándose pedazos con los dientes.
Mi buen maestro dijo: «Mira, hijo mío,
las almas de aquellos a quienes la ira venció.
Quiero también que tengas por cierto
que hay bajo el agua gentes
que la hacen hervir toda con sus suspiros,
como te dirán tus ojos doquiera se vuelvan.
Metidos en el cieno dicen: –Estuvimos tristes
en el aire dulce, alegrado por el sol,
porque llevábamos dentro turbios vapores,
y aquí nos entristecemos en la negra charca–
Esta lamentación se les atraviesa en la garganta
y no pueden pronunciar las palabras enteras»
(Alighieri, 1956, *Inf.*, VII, 109-126, p. 68. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Las almas iracundas y tristes que ahora son parte de la laguna, exponen el sentimiento inmenso de desolación y de lejanía espiritual en los cuerpos aferrados en el barro como si estuvieran fundidos el uno con el otro, como si la laguna ya fuera parte de sus cuerpos y de sus almas, como si ya no pudieran desprenderse de las turbias y negras aguas que se agitan y que hierven entre la ira humana. Este pasaje envuelve al lector en un sentimiento de suspensión del ánimo, porque lo que aquellas almas padecen es algo que en sí, todos llegamos a padecer, algo que se encarga de fabricar nuestro propio *Infierno* emocional y nos deja suspendidos en el vacío, entre la vida y la muerte, entre el todo y la nada, en una posición estática e indefinida; la tristeza como sentimiento desgarrador que deja sin voz el lamento humano es la fatiga del dolor eterno, de un dolor que al no ser completo por dentro, se complementa con el dolor físico, con la angustia y la desesperación humana de sentir, de no saber qué hacer, de lastimarse y herirse por la ira de no poder salir, de no poder encontrar alivio ni en la propia barca que transporta a Dante y a Virgilio libres de la

tristeza eterna; esta escena fue retratada por Eugene Delacroix (como vimos anteriormente) y también por Gustave Doré: ambas coinciden en algunos elementos, como en la agitación de las aguas por la ira de los hombres, en el intento desesperado de las almas por encontrar salvación en la barca, y en las miradas compasivas y al mismo tiempo aterradas y disgustadas de los poetas (Figs.96,135):

Recuerden, en el Infierno, los tristes son sumergidos en el agua nauseabunda y glauca. Ellos están allí por toda la eternidad, lo que caracteriza la melancolía psicótica. Pero también la tristeza en general, que es considerada aquí como una profunda cobardía moral por la cual son castigados, por la cual ellos se castigan a sí mismos incesantemente, y que sobrepasa en mucho lo que llamamos hoy tristeza. No se trata solamente de estar un poco triste, se trata realmente de una pasión, e incluso Lacan llega a decir que es la pasión por excelencia, la peor, la que es completamente imperdonable. Lacan atribuye incluso a Dante la idea según la cual la tristeza es el peor de los vicios. En tanto que la tristeza consiste en hundirse en ella misma, en complacerse en ella misma, es irremediable. La falta, irremediable, es lo que es llamado en la teología cristiana el pecado contra el Espíritu, que consiste en rechazar el perdón, en rechazar totalmente toda remisión (Regnault, 2005, p. 2).



Fig. 135. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto VIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f149.image>

La imagen de Dante en la barca resulta muy llamativa, porque según el poema, la barca adquiere peso solamente en el momento en que Dante ingresa en ella, insinuando que el peso del cuerpo y la existencia de la materia de los vivos es diferente a la misma condición corpórea pero de los muertos, quienes a pesar de que cargan con su carne, no poseen el mismo peso del cual gozan las almas aún vivas, que no penan en las lagunas ni en los diferentes escenarios de El *Infierno*, y que no sufren eterno frío, eterno calor, eterno dolor, eterno placer, porque aún pueden encontrar la medida y el equilibrio. Interpretando esta situación, sería lógico pensar que la importancia de esto recae en el hecho de que el cuerpo de los muertos que habita El *Infierno*, ahora solo está para sentir dolor y para

frustrar los intentos desesperados por salvarse de aquellos que se han olvidado de ser humanos, y que por alguna razón la barca no puede transportar a las almas envueltas en la laguna *Estigia*, precisamente por su falta de peso, por la falta de consciencia y voluntad, por la imposibilidad de zafarse por completo de las aguas malditas de la tristeza y de la ira, que también se personifica en la imagen del barquero *Flegias*, quien golpea a los desdichados y evita que suban a la barca, como sucede con una de las almas que Dante reconoce inmediatamente entre el barro, quien intenta subir a la misma barca y seducir al poeta con halagos mientras oculta su naturaleza soberbia y despreciable, sin imaginar que esta vez Dante no mostrará piedad ni consuelo:

*“Quei fu al mondo persona orgogliosa;
bontà non è che sua memoria fregi:
così s'è l'ombra sua qui furiosa.
Quanti si tengon or là su gran regi,
che qui staranno come porci in brago,
di sè lasciando orribili dispregi.
E io: «Maestro, molto sarei vago
di vederlo attuffare in Questa broda,
prima che noi uscissimo del lago»
Ed elli a me: «Avante che la proda
ti si lasci veder, tu sarai sazio:
di tal disio converrà che tu goda»
Dopo ciò poco vid'io quello strazio
far di costui a le fangose genti,
che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio.
Tutti gridavano: «A Filippo Argenti!»;
e 'l fiorentino spirito bizzarro
in se medesimo si voltea co'denti”*
(*Inf.*, VIII, 46-63).

“Este fue en el mundo un soberbio;
no dejó memoria de ninguna bondad,
y por eso está aquí su sombra llena de furor.
¡Cuántos se tienen ahora allá por grandes personajes
y estarán aquí como puercos en el cenagal,
dejando tras de sí un horrible desprecio!
«Maestro —dije yo—, mucho desearía
verlo hundirse en el lodo
antes de que saliésemos del pantano».
Y me contestó: «Antes de que puedas ver la orilla
quedarás satisfecho, pues conviene
que goces al ver realizarse tu deseo».
Poco después vi a aquella sombra
acomodada por las otras sombras enlodadas
y aún doy gracias y alabo a Dios por ello.
Todos gritaban: « ¡A Filippo Argenti! »
Y el orgulloso espíritu del florentino
se desgarraba a sí mismo con los dientes”
(Alighieri 1956, *Inf.*, VIII, 46-63, p. 70. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Es importante mencionar que lo *siniestro* se desprende de la imagen grotesca en la automutilación, en la rabia del hombre contra sí mismo, que como bestia incontrolable, solo halla consuelo, e incluso placer, en golpear y desgarrar el cuerpo inútil y maldito, que a pesar de serle útil en vida para disfrutar de los placeres, ahora lo encadena y lo martiriza; la actitud de Dante hacia este hombre, a diferencia de otras actitudes asumidas por el poeta en diferentes escenarios, es de evidente turbación, agitación y enojo por desprecio, por indiferencia hacia la posibilidad de sentir condolencia por el dolor ajeno en este caso, porque Dante no siente compasión por el hombre perdido, sino que, por el contrario, parece aprobar el tormento que padece y desea que siga pagando sus delitos, lo que nos lleva a

considerar dos aspectos de vital importancia: primero, que Dante siente tristeza, pena, enojo y desdén en casos determinados y por algunas almas en específico, dependiendo de los respectivos pecados y de la consideración o juicio personal del poeta, quien puede llegar a sentirse identificado, conmovido, etc. –como veremos más adelante–; segundo, que la consideración de Dante por los diferentes pecados crea una imagen fuerte y grotesca de los pecadores, que sufren una transformación y metamorfosis, que pierden aspectos humanos dentro del panorama de lo “normal” o aceptable, para luego asumir aspectos monstruosos y perturbadores.

Un ejemplo de lo anterior, es lo que sucede con Filippo Argenti, quien hundido en la ira, pierde la posibilidad de salir y de recibir compasión, ayuda o compañía hasta de aquellos que lo conocen, aumentando el sentimiento de angustia y la sensación de peligro al hallarse solo y expuesto a los maltratos propios y ajenos; aquello también lo podemos ver representado en la obra de Kubin, representa lo *siniestro* desde el simbolismo y desde esta perspectiva de lo monstruoso, de lo terrorífico que consume al hombre y lo succiona en las profundidades de *El Infierno* (Figs.136,137).



Fig. 136. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto VIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f153.image>



Fig. 137. Kubin, A. (1930). *Angustia*. [Ilustración]. Wikiart. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/alfred-kubin/angst-1903>

Así, Dante nos presenta varios “monstruos” de estas naturalezas, monstruos que llaman la atención por su estado crítico emocional, por sus anomalías físicas, o por sus actitudes extrañas, pero que a fin de cuentas, se asemejan al hombre, porque muchos son o fueron hombres y despiertan un sentimiento de asombro y terror por el sentido *sinistro* del doble, de metamorfosis, de transformación y de alteración, en donde lo conocido transmuta en lo desconocido, en lo peligroso y en lo amenazante. En este orden de ideas, recordando que los monstruos que Dante encuentra van desde el terror emocional hasta el terror físico, se reconocen inicialmente los siguientes personajes:

Caronte, barquero del río *Aqueronte*, encargado de transportar las almas de los condenados a *El Infierno*, sus ojos son rodeados por fuego (Fig.138); *Minos*, monstruo que indica con su cola de animal el lugar que deben ocupar los pecadores según sus delitos (Fig.139); *Cerberos*, perro de tres cabezas que atormenta con sus ladridos insoportables a las almas pecadoras, descuartizándolas y lastimándolas simultáneamente (Fig.130); *Plutón*, una de las figuras más siniestras de *El Infierno*, que con su apariencia humana, deformada por las actitudes y muecas del pecado, representa el desprecio y exilio de la naturaleza avarienta de las almas destinadas a chocar entre sí, entre sus culpas (Fig.140); *Flegias*, hombre iracundo que conduce la barca que atraviesa la laguna *Estigia* (Fig.141); el *minotauro*, bestia híbrida entre humano y toro, iracunda, salvaje y peligrosa que vigila y se oculta entre las rocas del barranco que da apertura al *Flegetón*, río sangriento y violento (Fig. 142); *Gerión*, monstruo espantoso con rostro de hombre, cuerpo y cola de serpiente, y aletas inmensas, permite que Dante y Virgilio, sentados en su espalda, puedan bajar un gran

barranco para ingresar al “Malebolge” o fosa maldita, se cree que representa el fraude (Fig.143); los *gigantes*, que como creaciones anormales y desmedidas de la naturaleza, se confunden con las altas torres en las tinieblas y son condenados por la soberbia, por el uso del don de la inteligencia (algo grande) sin reconocer ni respetar sus límites, creciendo y creciendo para intentar llegar al cielo (Fig.124); y, por último, el mismísimo *Lucifer*, que como el ángel más bello, fue desterrado del cielo acusado de orgullo, de envidia y de soberbia ante Dios; *Lucifer* es el monstruo más terrorífico y *siniestro* de todo El *Infierno* por su condición de Ser maldito que transforma totalmente su aspecto físico, dejando de ser ángel para convertirse en demonio (el doble), en horror ante los ojos de cualquier hombre (vivo o muerto), no sólo por sus características físicas de espanto, sino por sus actitudes perversas, su naturaleza corrupta y por el cambio drástico y trágico de su historia (Fig.144).



Fig. 138. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto III*. [Grabado en madera]. L’Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f165.image>



Fig. 139. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto V*. [Grabado en madera]. L’Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f189.image>



Fig. 140. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto VII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1131.image>



Fig. 141. Doré, G. (1861). *Detalle, Infierno, Canto VIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f149.image>

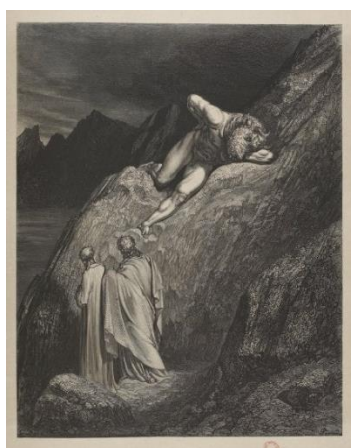


Fig. 142. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1201.image>



Fig. 143. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XVII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1267.image>



Fig. 144. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXIV*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1483.image>

Estos monstruos son importantes porque nos llaman, nos exigen deshacernos de la indiferencia y plantar nuestra visión ante algo irreal, pero verdadero para nosotros, ante algo que sí existe aunque no pueda verse, ante algo que nos incumbe, que nos define y que también forma parte de nosotros; por esto, debe aclararse que Dante, como poeta, al crear estos “universos” y personajes, demuestra desarrollar un juicio, una crítica, probablemente hacia la sociedad, como lo vemos con el caso de Filippo Argenti, o aquel que, en el *Canto XXXII*, se niega a revelar su nombre, provocando el disgusto de Dante por la insolencia cometida, y que sufre el pecado de la traición con su cuerpo congelado en el *Cocito*, río que resulta llamativo también por su condición de servir como espejo, en donde, gracias al aspecto congelado del agua y a la presencia de cabezas congeladas en ella, se crea el

ambiente de transparencia y, en consecuencia, la sensación de espejo, es decir, de reflejo (Fig.145):

“Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui su non ti rimagna.»
Ond’elli a me: «Perchè tu mi dischiomi,
nè ti dirò chío sia, nè mosterrolti,
se mille fiate in sul capo mi tomi.»
Io avea già i Capelli in mano avvolti,
e tratti li n’vea più d’una ciocca,
latrando lui con li occhi in giù raccolti,
quando un altro gridò: «Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latrì? Qual diavol ti tocca?»
«Omai» diss’io «non vo’che tu favelle,
malvagio traditor; ch’a la tua onta
io porterò di te vere novelle»”
(Inf., XXXII, 97-111).

“Entonces lo cogí por la nuca
y le dije: «Te convendrá decir tu nombre
o no te quedará ni un pelo»
«Aunque me dejes sin cabello –me replicó–
no te diré quién soy ni me descubriré
si mil golpes me das en la cabeza».
Yo tenía ya sus cabellos entre mis manos
y le había arrancado más de un mechón,
mientras él aullaba con los ojos bajos,
cuando otro gritó: «¿Qué te pasa, Bocca?
¿No te basta castañear con los dientes,
sino que has de ladrar? ¿Qué diablo te golpea? »
«Ya no quiero que me hables –dije–
malvado traidor, que, para tu infamia,
yo llevaré de ti noticias ciertas»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXII, 97-111, p. 218.
Trad. Nicolás González Ruiz).



Fig. 145. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXII*. [Grabado en madera]. L’Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1455.image>

Con lo anterior, después de identificar a los diferentes monstruos que habitan en El *Infierno* de la *Divina comedia*, vale la pena resaltar la presencia de estas características anormales físicamente también en El *Paraíso*: Borges (1899-1986, Argentina) señala en el capítulo “El encuentro en un sueño” del libro *Nueve ensayos dantescos* (1982), lo curioso que resulta encontrar en El *Infierno* y en El *Paraíso*, la imagen de seres monstruosos deformados y extraños, que nos despiertan repulsión en el primer caso, pero que contrariamente, en el segundo caso, nos despiertan más bien una sensación de admiración y

veneración, como si los seres de El *Infierno* fueran producto de una pesadilla, mientras que los seres de El *Paraíso*, de un sueño, merecedores de respeto:

Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonadas de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo; a la derecha bailan tres mujeres, de la que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos [...] la procesión es de una complicada fealdad. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, parecen menos propios de la Gloria que los vanos círculos infernales (Borges, 1999, pp. 146-150).

Y citando a Carlo Steiner, comentador de la *Divina comedia*:

«Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más expresar las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de este artista grandísimo en arte no ocupaba el primer lugar sino el amor del Bien» (Borges, 1999, p. 149).

Desde la perspectiva que desarrolla Borges tras su lectura del poema, la diferencia entre las dos clases de “monstruos”, los de El *Infierno* y los de El *Paraíso*, se debe a que en el primer lugar, que es terrenal, material y carnal, la apariencia física adquiere más significado y poder; mientras que en el segundo lugar, que es espiritual y divino, la materia deja de importar, pues vale más la esencia, el alma.

Ahora bien, en cuanto a la participación de Dante como espectador en El *Infierno*, al igual que nosotros, la afectación de su persona ya no es tan inmediata o en primera persona, sino que Dante ahora observa, se conmueve, se enfurece, se identifica y se refleja (como el doble) desde la experiencia ajena; es aquí en donde el sentimiento de lo *siniestro* adquiere más valor y se hace más notorio, pues desde esta posición, a Dante se le exige una interacción más activa, en donde logre comprender las situaciones que aparecen ante sus ojos, tomar una postura o juicio ético, y someter su espíritu, ya no su cuerpo, al peligro, a la fractura de la moral.

Eugenio Trias, en la cuarta parte “Freud y la tragedia griega” del libro *Lo bello y lo siniestro* (1982), postula una relación entre la categoría de lo *siniestro* con el concepto de tragedia desde autores como Freud y Aristóteles, en donde sostiene que, a partir de la identificación de la imagen del héroe en la figura de un actor, el desarrollo de lo *siniestro*, en aspectos como la fantasía, la realización de los deseos prohibidos, o el acto de presenciar

situaciones grotescas, se hace posible para el espectador, e incluso para el autor, sin el riesgo de sufrir traumas físicos reales, la imposición de un castigo, o el sentimiento pleno de culpa, y con la posibilidad de solventar o solucionar el vacío interno que implanta lo *siniestro* en el hombre; esto a partir de tres categorías significativas sugeridas por Aristóteles para la comprensión de la tragedia (*mímesis*): *éleos* (compasión), *fobos* (temor) y *catarsis* (purificación) (Trías, 2011, pp. 120-121).

En la *Divina comedia* podemos percibir esta relación desde dos aspectos centrales: Dante y nosotros como testigos de situaciones trágicas, violentas y fantásticas, experimentando *fobos* y *éleos*; y Dante superando el ambiente *siniestro* de El *Infierno* en una *catarsis* que se vincula directamente con *éleos*, con la compañía de Virgilio, y con la idea e imagen esperanzadora y *sublime* de Beatriz; este “camino” o progreso, desemboca en la gran esfera de la *belleza*.

La categoría de la *catarsis* es muy importante para comprender la presencia de lo *siniestro* en el personaje de Dante como espectador, pues el “placer” que representa el momento catártico para quien observa, nace justamente en el momento en el que se sabe que aquella representación “escénica” no es real, y por tanto, no nos puede herir o dañar de manera fatal; en este sentido, la imagen del actor es del doble, del *sosias* que vive, disfrazado y con máscaras, lo que nosotros no podemos, pero que de cierto modo deseamos vivir, evocando incluso un pasado olvidado y reprimido:

...un inconsciente que todos vivimos en la profundidad de nuestra alma [...] a través de la escenificación de una tragedia que atañe a un conflicto íntimo vivido por todos nosotros, alcanzamos un conocimiento de ese conflicto, desvelado paulatinamente en la obra, que subsiste inconsciente en nosotros y que en virtud del arte es elevado a la consciencia, produciendo en nosotros un conocimiento que es, en profundidad, reconocimiento (Trías, 2011, p. 127).

Es menester tener precauciones con esta lectura, pues a pesar de que se soluciona, aparentemente, el estado de shock y suspenso, es decir, el *fobos*, sabemos que la situación puesta en escena es algo que puede pasar, algo que, aunque no está en la realidad, mantiene su condición de verdad, por ejemplo la muerte: cuando la vemos en una escena teatral, nos sentimos aliviados al saber que, a pesar de que padecemos con el actor y vivimos el susto, no estamos realmente muertos, pero cuando asumimos consciencia de la representación, nos damos cuenta que la muerte es algo que puede sucedernos, y que no siempre va a estar

un actor para “salvarnos” de ella; por eso, el papel del arte como elemento catártico es esencial, porque aunque nos revela la tragedia, siempre nos permite volver al ambiente cotidiano que distingue entre la fantasía y la realidad, nos permite retornar al hogar, a la seguridad, a la actitud hipócrita constante, pero necesaria, de ocultar e ignorar la incomodidad, la preocupación, el temor; el arte es el motor y escudo de lo *sinistro* y viceversa:

...ese placer se produce en razón de saber que no es a él a quien le sucede el infortunio; pero en haber podido vivir, o por unas horas, otra vida que aquella que constituye su intransferible pertenencia. El espectador se distancia de su experiencia cotidiana, con sus mezquindades obvias, identificándose con un carácter y una acción que se hallan por encima de su media vital. Pero deja que sea el héroe a quien le suceda el infortunio, volviendo él a ese mundo del cual quiso evadirse por unas horas, en el que, si bien no hay grandeza, hay al menos seguridad (Trías, 2011, p. 123).

Con lo anterior, pareciera que el poema de Dante, desde la lectura de *El Infierno*, es más una “tragedia” que una “comedia”, pues la saturación de emociones hacen de la obra un escenario extremadamente pasional, en donde hay una constante “rotación” entre el padecimiento, la compasión y la purificación, atravesando por escenas fantásticas, grotescas y conmovedoras, que enaltecen más la vida (en existencia y padecimiento), que la muerte. Así, en el plano físico y corpóreo, el padecimiento se percibe con atrocidad, crueldad y asquerosidad, inicialmente porque el cuerpo es algo perecedero, es una “cosa” destinada a la putrefacción, al mal olor, a la deformación y desintegro insoportables que producen dolor (para el que lo padece y pierde consciencia) e “impresión” y sobresalto (para quien observa y continua consciente). Estas imágenes, como laceraciones o heridas graves, generalmente retuercen el cuerpo del espectador, quien se sorprende y siente asco por lo que ve, pero que no puede librarse, con humor, de la imaginación, que lo traiciona y lo hace ver en su propio cuerpo lo que no quiere que le suceda, experimentando repulsión y, con esto, creando la necesidad de taparse los ojos, de no mirar más, de obligar a su mente a olvidar.

Dante es testigo de varias escenas con estas características, en donde se encuentra con mutilaciones o descuartizamientos, metamorfosis “extremas” y torturas al cuerpo, pero estas imágenes afectan más a Dante en su psique que en su reflejo corporal, pues aunque el dolor físico primero transmite sensaciones “fantasmas” al espectador, para despertar en él *éleos* y *fobos*, y continuar con el reflejo del estado emocional y espiritual de los “actores”,

para el poeta parece ser de mayor importancia el estado del alma, sin necesidad de atender profundamente el aspecto corporal; sin embargo, vale la pena atender, desde la adaptación *iconográfica* de Doré, a estas imágenes, porque la representación logra recoger ambos estados (el físico y el espiritual), como estados que le hablan a Dante y a los demás espectadores.

De esta manera, nos encontramos con algunas escenas específicas referidas a este asunto, según la relación de Dante con *fobos* y *éleos* en un primer momento, y la relación del mismo con *éleos* y *catarsis* en un segundo momento; estas escenas son: el bosque de los suicidas en el *Canto XIII*, *séptimo círculo* (violencia), *segunda fosa*; los ladrones en el *Canto XXV*, *octavo círculo* (fraude), *séptimo recinto*; los sembradores de discordia en el *Canto XXVIII*, *octavo círculo* (fraude), *noveno recinto*; los adivinos en el *Canto XX*, *octavo círculo* (fraude), *cuarto recinto*; los hipócritas en el *Canto XXIII*, *octavo círculo* (el fraude), *sexto recinto*; la historia del Conde Ugolino en el *Canto XXXIII*, *noveno círculo* (traición), *segunda fosa* “*Antenora*”; y por último, la historia de Paolo y Francesca en el *Canto V*, *segundo círculo* (lujuria); en donde los cinco primeros casos responden al primer momento mencionado, y los dos últimos, al segundo momento.

En el bosque de los suicidas, se pueden reconocer dos aspectos siniestros que se desprenden de tal escena: el tema de la metamorfosis o deformación corporal, y la presencia de más monstruos que castigan el pecado del suicidio; el primer asunto nos presenta un escenario que posee características fantásticas, al igual que muchos otros espacios dentro de la narración –y que ya vimos representado por William Blake, *Fig.110*–, pero que posee una cualidad muy llamativa: la representación metamórfica de seres que, por cuestionar el destino de sus vidas y asumir el poder de conocer la muerte por sus propias manos antes de tiempo, sufren la vida eterna como almas que tienen un cuerpo que es y no es, de modo anormal y extraño, pues asumen la forma de árboles que tienen vida humana, que hablan, que se mueven tal como lo hacen los cuerpos de los hombres, impedidos por una naturaleza dual y cautiva que los mantiene en un estado de incertidumbre ante la vida y la muerte, y que se retuerce y se deforma tal como las ramas de un árbol (*Fig.146*):

“Non era ancor di là Nesso arrivato,
quando noi ci mettemmo per un bosco

“No había llegado Neso aún a la orilla opuesta,
cuando nosotros nos entramos por un bosque

*che da nessun sentiero era segnato.
Non fronda verde, ma di color fosco;
non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
non pomi véran, ma stecchi con tòsco.”*
(*Inf.*, XIII, 1-6).

por el que no cruzaba ningún sendero.
El follaje no era verde, sino de color obscuro.
No había ramas esbeltas, sino nudosas y retorcidas;
ni había frutos, sino espinas y veneno”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIII, 1-6, P. 96. Trad. Nicolás
González Ruiz).



Fig. 146. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1217.image>

Esta escena puede compararse *iconográfica* e *iconológicamente* con representaciones que se refieren específicamente a historias que narran metamorfosis como la historia de Apolo y Dafne que, a manera de escultura, por Lorenzo Bernini (1598-1680, Italia), nos muestra el instante exacto en el que la ninfa, huyendo del dios enamorado, se transforma en un árbol de laurel (Fig.147), o la obra de Alfred Kubin, que representa el aspecto *siniestro* del acto suicida y el tormento de esta imagen (Fig.148).



Fig. 147. Bernini, L. (1622-1625). *Apollo y Dafne*. [Escultura en Mármol de Carrara]. Colección, sala III “Salón de Apolo y Daphne”. Galleria Borghese. Recuperado de: <http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/apollo-e-dafne>



Fig. 148. Kubin, A. (1900). *La bruja*. [Ilustración]. Wikiart. Recuperado de: <https://www.wikiart.org/en/alfred-kubin/the-witch-1900>

El segundo asunto *sinistro* hallado en el pasaje del bosque de los suicidas, que se refiere propiamente al castigo que reciben aquellos que atentan contra su vida, se encuentra condicionado al sentimiento de horror por la presencia de seres monstruosos conocidos como “arpías”, que también se definen o se identifican por ser producto de una metamorfosis física ente rostros humanos, cuerpos y extremidades animales; estas figuras, entre los árboles y los monstruos, que componen la imagen fantástica del bosque como escenario misterioso y onírico, detienen a Dante y ponen en duda su conciencia, su percepción de la realidad, su visión racional de mundo, que ni su guía Virgilio puede explicar, a pesar de que sea él quien personifique la razón, porque justamente, los pasajes de *El Infierno* nos piden –al igual que en *El Purgatorio* y en *El Paraíso*–, que carguemos

con una balanza que oscila entre la fe y la razón para soportar las imágenes que Dante percibe:

“Lo buon maestro: «Prima che più entre,
sappie che se 'nel secondo girone»,
mi cominciò a dire, «e sarai, mentre
che tu verrai ne l'orribil sabbione:
Però riguarda ben; sì vederai
cose che torrienn fede al mio sermone». *Io sentía d'ogni parte trarre guai,
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai*”
(Inf., XIII, 16-24).

“Mi buen maestro empezó a decirme:
«Antes de entrar, sabe que te hallas
en el segundo recinto y estarás en él hasta
que veas el horrible arenal;
pero mira bien, verás cosas
que no pueden expresar mis palabras». *Yo oía por doquiera terribles ayes
y no veía a nadie que los lanzase,
por lo que me detuve lleno de temor*”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIII, 16-24, p. 98. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Así, retornando a la imagen monstruosa de las “arpías” en el *séptimo círculo*, resulta inquietante conocer el cruel y despiadado castigo que reciben los suicidas, además de su transformación corpórea, que consiste específicamente en soportar rasguños, arañazos y mordiscos, es decir, mutilaciones que les propinan las bestias ya descritas, quienes en compañía de perros hambrientos, persiguen a los árboles asustados y desesperados sin piedad y sin intenciones de detenerse; esta escena podría tornarse aún más siniestra si el acto de mutilar y descuartizar fuera contra cuerpos humanos, puesto que estos, en efecto, escurren y salpican sangre, desprenden piel y carne, imágenes que resultan grotescas y macabras, pero que en el caso no se dan totalmente, pues los árboles, a pesar de que sienten dolor por sus ramas retorcidas y la pérdida de estas, no presentan tales características “viscerales” del cuerpo humano; sin embargo, frente a este detalle, el sentimiento *siniestro* de igual manera acude al llamado y se hace presente, no de manera sangrienta, pero sí de manera tormentosa y angustiosa mediante la sonoridad de los lamentos, de los gritos de dolor que nos hacen saber que se sufre, que el cuerpo torturado y lacerado duele (*Fig.149*); esto podemos verlo también en la pintura *El tormento de Prometeo* del pintor italiano Salvator Rosa (1615-1673), que retrata la tortura y la visceralidad de esta, con la pérdida de sangre, piel y órganos, una imagen que proyecta dolor intenso (*Fig.150*).



Fig. 149. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f229.image>



Fig. 150. Rosa, S. (1646-1648). *El tormento de Prometeo*. [Óleo sobre lienzo]. Galeria Corsini. Inv: 484. Recuperado de: <https://www.barberinincorsini.org/opera/il-supplizio-di-prometeo/>

El pasaje más tormentoso en este círculo recoge todos estos elementos mencionados, pues se narra un acontecimiento de magnitud grotesca y siniestra, a saber: el pasaje en donde Dante y Virgilio son testigos del descuartizamiento, entre partes humanas y vegetales, de un suicida que llama su muerte (*Fig.151*), lo que resulta totalmente opuesto a la metamorfosis de Dafne, por ejemplo, una metamorfosis, de carácter claramente fantástico, que se inclina más hacia un sentido “poético” y *bello*:

“Di retro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch’uscisser di catena.
In quel che s’appiatto miser li denti,
e quel dilaceraro a brano a brano;
poi sen portar quelle membra dolenti”
(*Inf.*, XIII, 124-129).

“Detrás de ellos, la selva estaba llena
de negros canes que corrían hambrientos,
como galgos a los que se ha libertado de la cadena.
Hincaron sus dientes en el que se escondió,
lo hicieron pedazos y se llevaron después
aquellos miembros palpitantes”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XIII, 124-129, p.102. Trad.
Nicolás González Ruiz).



Fig. 151. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1223.image>

En este mismo sentido, la metamorfosis y la violencia presente en la materia, es decir, en el cuerpo, reflejan no solo la transformación física de un ser o personaje, sino que también son testigos, y herramientas, para representar la pérdida de identidad, la confusión entre cuerpos y espíritus, como sucede con los espejos, con la figura del doble. En el caso de los ladrones, la metamorfosis que se describe es diferente a la mencionada anteriormente en el bosque de los suicidas, porque en esta ocasión, los cuerpos no se transforman en un sentido meramente físico, que nos permita identificar el “producto” o las formas, sino que los cuerpos, no solo se combinan, se juntan, se unen y terminan siendo híbridos, mezclas de partes y formas, sino que, a su vez, se convierte en una mezcla inoportuna y terrorífica de las almas, de los espíritus, de las energías que los cuerpos revueltos cargan, lo que en pocas palabras, termina por ser una masa informe y una “cosa” suelta, vacía, sin definición, algo incluso peor que un monstruo.

El cuerpo que sufre tal evento es una figura muy siniestra, tanto por su condición física, como por su comportamiento que, después de la brutal transformación, queda en trance, en estado de hipnosis y quietud, en indiferencia absoluta, en un vacío eterno falto de todo, falto de esencia humana, en donde ya no queda ni cuerpo ni alma de hombre; en definitiva, uno de los más trágicos y aterradores castigos al pecado humano, que en este caso, al ser hurto, termina cobrándose de la misma manera, mediante el arrebató violento y grotesco de lo que poseemos: cuerpo y alma (Fig.152):

*“Com’io tenea levate in lor le ciglia,
ed un serpente con sei piè si lancia
dinanzi a l’uno e tutto a lui s’appiglia.
Co’piè di mezzo li avvinse la pancia,*

*“Cuando tenía fijos los ojos en ellos, una serpiente
/ con seis patas se lanzó sobre uno
y se enroscó completamente a él.
Con las patas en medio le ciñó el vientre,*

*e con li anterior le braccia prese;
 poi li addentò e l'una e l'altra guancia;
 li diretani a le cosce distese,
 e miseli la coda tra 'mnedue,
 e dietro per le ren su la ritese.
 Ellera abbarbicata mai non fue
 ad alber sì, come l'orribil fera
 per l'añtrui membra avviticchiò le sue.
 Poi s'appiccar, como di calda cera
 fossero stati, e mischiar lor colore,
 nè l'un nè l'altro già pareva quel ch'era;
 come procede innanzi da fiamma ardore,
 per lo papiro suso, un color bruno,
 che non è nero ancora e 'l bianco more.
 Li altri due riguardavano, e ciascuno
 gridava: «Oh me, Agnel, come ti muti!
 vedi che già non se'nè due nè uno.»
 Già eran li due capi un divenuti,
 quando n'apparver due figure miste
 in una faccia, ov'eran due perduti.
 Fersi le braccia due di quattro liste;
 le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso
 divenner membra che non fur mai viste.
 Ogne primaio aspetto ivi era casso:
 due e nessun l'immagine perversa
 pareva; e tal sen giò con lento passo”
 (Inf., XXV, 49-78).*

*“Insieme si rispuosero a tai norme,
 che 'l serpente la coda in forza fesse,
 e 'l feruto ristrinse insieme l'orme.
 Le gambe con le cosce seco stessee
 s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura
 non facea segno alcun che si paresse.
 Togliea la coda fessa la figura
 che si perdeva là, e la sua pelle
 si facea molle, e quella di là dura.
 Io vidi entrar le braccia per l'ascelle,
 e i due piè de la fiera, ch'eran corti,
 tanto allungar quanto accorciavan quelle.
 Poscia li piè di retro, insieme attorti,
 diveentaron lo membro che l'om cela,
 e 'l misero del suo n'avea due porti.
 Mentre che 'l fummo l'uno e l'altro vela
 di color novo, e genera il pel suso
 per l'una parte e da l'altra il dipela,
 l'un si levò e l'altro cadde giuso,
 non torcendo però le lucerne empie,
 sotto le quai ciascun cambiava muso.*

con las de adelante le aferró los brazos,
 y luego le hincó los dientes en una y otra mejilla,
 mientras con las patas de atrás
 le abrió los muslos, pasó la cola entre los dos
 y la ajustó por detrás sobre los riñones.
 Nunca hubo yedra tan adherida al árbol
 como la horrible fuera ciño
 aquellos miembros con los suyos.
 Luego se confundieron entre sí como si hubiesen
 sido de cera caliente y mezclaron sus colores
 de modo que ni una figura ni otra pareció
 lo que era como el ardor de la llama
 se extiende por el papel un color obscuro
 que no es negro aún, pero que mata el blanco.
 Los otros dos miraban, y cada uno decía:
 « ¡Oh Agnel! ¡Cómo estás cambiando!
 ya no eres ni dos ni uno»
 Las dos cabezas eran ya una sola
 y aparecían dos figuras mezcladas en una faz,
 donde las dos se confundían.
 Se hicieron dos brazos con cuatro miembros,
 y en miembros nunca vistos se transformaron
 los muslos, las piernas, el vientre y el torso.
 Todo aspecto anterior había desaparecido,
 a las dos y a ninguna se parecía la nueva imagen,
 y así se marchó con paso lento”
 (Alighieri, 1956, *Inf.*, XXV, 49-78, p. 172. Trad.
 Nicolás González Ruiz).

“A la vez se correspondieron de tal modo, que
 la serpiente partió su cola en forma de horquilla
 y el herido juntó en uno los dos pies.
 Las piernas y los muslos
 se unieron tanto, que a poco
 no se veía señal de la juntura.
 La cola hendida tomaba la figura que estaba
 desapareciendo en el otro, y su piel se ablandaba
 mientras la de aquél se endurecía.
 Vi sumirse los brazos en las axilas,
 y las patas de la fiera, que eran cortas,
 alargarse tanto como se acortaban aquellos.
 Pronto las patas de atrás, torciéndose juntas,
 se convirtieron en el miembro que el hombre lleva
 oculto, mientras él mismo veía el suyo partirse
 en dos. Mientras que el humo viste a ambos
 de un color nuevo y engendra el pelo en uno
 y a otro se lo quita, una figura se levantó y cayó
 la otra, sin dejar de dirigirse mutuamente
 la impía mirada, bajo la cual
 se cambiaba el respectivo semblante.

*Quel ch'era dritto il trasse ve le tempie,
e di troppa materia ch'in là venne
uscir li orecchi de le gote scempie:
ciò che non corse indietro e si ritenne
di quel soverchio, fe'naso a la faccia,
e le labbra ingrossò quanto convenne.
Quel che giacea, il muso innanzi caccia,
e li orecchi ritira per la testa,
come face le corna la lumaccia;
e la lingua, ch'avea uñita e presta
prima a parlar, si fende, e la forcuta
ne l'altro si richiude; e 'l fummo resta”
(Inf, XXV, 103-135).*

El que ya estaba en pie, lo recogió hacia las sienes,
y de la materia que sobraba
se formaron las orejas en las lisas mejillas,
y lo que no se corrió hacia atrás y se retuvo
en su sitio de aquel sobrante, formó la nariz
de aquella cara y abultó los labios como convenía.
El que estaba en el suelo alargó el rostro
para formar el hocico, sumió las orejas
en el cráneo, como hace con los cuernos el caracol,
y la lengua, que tenía unida y
dispuesta antes de hablar, se hendió, mientras
unióse la lengua hendida del otro y cesó el humo”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXV, 103-135, p. 174. Trad.
Nicolás González Ruiz).



Fig. 152. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXV*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1359.image>

Algunos actos de violencia que vemos en El *Infierno* de la *Divina comedia* logran despertar la sensación de asco, mediante imágenes que reflejan putrefacción, descomposición, hedor, clima nauseabundo, y en general, una reacción o respuesta que mueve y revuelve las tripas del espectador, cuyo sentido del olfato se activa a la vez que el sentido de la vista, percibiendo los olores de la muerte por el recuerdo, por aquella porción que queda oculta en lo profundo de nuestro ser y que no necesita de una vivencia odorífera en tiempo real, por lo que el juego de la imagen asume más poder y más fuerza al evocar sensaciones que son reservadas a sentidos que se creen ajenos al papel y que necesitan de la inmediatez, del contacto físico ahí y ahora. Así, la imagen que por excelencia es merecedora de estas características siniestras, es sin duda aquella que representa la pérdida de órganos, miembros o extremidades de un cuerpo, insinuando con ello el desprendimiento

de los olores, de la vida misma, que se encuentra en la sangre (que huele), en la saliva (que huele) en el excremento (que huele), etc.

Esa imagen resulta más inquietante y grotesca al encontrar en ella la fantasía o la imposibilidad que representa el movimiento después de la muerte, después del desprendimiento, después de la rotura y descomposición (sin composición, orden, forma) de aquello que, al estar muerto y en aparente inercia, ya no debería moverse, lo que sucede con el rigor mortis o con la sensación que queda en el cuerpo tras enfrentar una amputación, sensación que le dice a las partes que quedan, que la otra parte perdida deja huella, deja marca, deja energía; esto sucede con algunos animales, sobretodo insectos, que cuando pierden su cabeza, el cuerpo, e incluso la parte perdida, siguen en movimiento, se retuerce de dolor, pero sigue con vida, con la sensación de permanecer en un todo, que por lógica debería dejar de funcionar al perder sus partes, pero que de alguna manera encuentra la forma de mantenerse. En el *Canto XXVIII*, Dante es espectador de estas atrocidades, y su ánimo es afectado, no desea continuar observando (*Figs.153,154*).



Fig. 153. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XXVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1393.image>

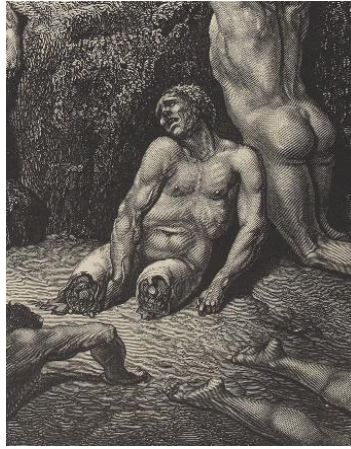


Fig. 154. Doré, G. (1861). *Detalle, Infierno, Canto XXIX*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1399.image>

Frente a esta perspectiva, la obra del pintor francés Théodore Géricault (1791-1824), que se enfoca en gran parte al estudio y a la representación de cuerpos humanos descuartizados o en estado de descomposición, captura la esencia mundana, decadente y mísera de la muerte, lo que puede ser asqueroso, pero también muy real, humano y cotidiano, por ejemplo, en obras como *Fragments anatómicos* o *Partes anatómicas* (1819), en donde vemos el cuerpo como pura y mera carne, carne que, aunque “muerta”, señala e indica rastros de vida, rastros de pertenencia (Fig.155).



Fig. 155. Géricault, T. (1819). *Partes anatómicas*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Louvre. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore>

El castigo que reciben quienes despiertan la discordia es justamente la mutilación, que en un primer momento se nos presenta como automutilación, es decir, el desgarramiento del cuerpo propio de manera violenta, en donde los pedazos que se pierden no conllevan en sí a un destino fatal o letal como la muerte por la pérdida desmesurada de sangre, pero sí posicionan al hombre en un ambiente de locura y humillación extrema, en la

que se pierde la línea que divide el dolor físico del dolor emocional, confundiendo ambas condiciones y revolcando al hombre en una laguna de dolor agradable y desagradable a la vez; esta escena, que de por sí ya es lo suficientemente siniestra, carga además con otro aspecto de dicho sentimiento: el de la realización de un deseo oculto y negado, que en el presente caso se percibe gracias a que el hombre mutilado es su propio verdugo, quien de manera consciente, pero a la vez inconsciente, se daña a sí mismo, se tortura, no siente respeto por su cuerpo, no siente aprecio por sus partes, y desea despojarse de sus carnes (Fig.156):

*“Io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.
Tra le gambe pendevan la minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.
Mentre che tutto inn lui veder m'attacco,
guardommi, e con le man s'aperse il petto
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!
vedi come storpiato è Maometto!
Dinanzi a me sen va piangendo Alí,
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.
E titti li altri che tu vedi qui,
seminator di scandalo e di scisma
fur, vivi, e però son fessi così»”
(Inf., XXVIII, 23-36).*

*“Yo vi a uno, hendido
desde la barbilla al bajo vientre.
Entre las piernas le colgaban los intestinos,
y se le veía el corazón y el triste saco
que convierte en excrementos lo que se come.
Mientras estaba absorto contemplándole,
miróme, y con las manos se abrió el pecho,
diciendo: « ¡Mira cómo me desgarró!
¡Mira qué maltrecho está Mahoma!
Delante va llorando Alí con el rostro partido
desde la barbilla al cráneo.
Y todos los demás que ves aquí
fueron en vida sembradores de escándalos y cismas,
y por eso están hendidos de tal modo»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXVIII, 23-36, p. 190. Trad.
Nicolás González Ruiz).*

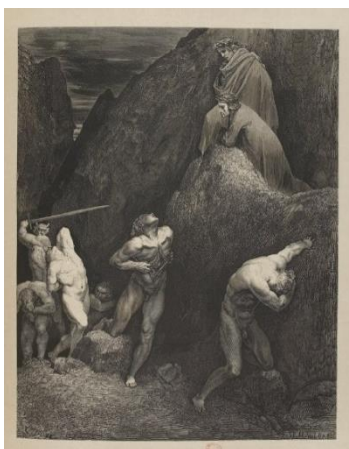


Fig. 156. Doré, G. (1861). *Inferno, Canto XXVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1383.image>

Un aspecto significativo de esta reflexión en torno al descuartizamiento es el sentido vital que representa para el hombre, porque la mutilación en algunas otras especies como las estrellas de mar llega a carecer de importancia, aunque sigue siendo algo terrible, por la capacidad y posibilidad de hallar reemplazo, de suplantar, de sanar; pero en el cuerpo humano esto no sucede, por lo que cada parte del cuerpo, cada pedazo de carne, cada gota de sangre importa en gran medida, no tiene reemplazo, siempre queda el hueco, el espacio vacío, y aunque se rellene con retazos y partes cocidas, no oculta el hecho de pérdida, el hecho de daño, es decir, lo *sinistro*.

En este orden de ideas, la otra forma de mutilación que se encuentra en el mismo *Canto* destinado al castigo de la discordia es de cierto modo mucho más grave, mucho más simbólica y mucho más “asombrosa”, pues se trata de la amputación en sí misma, del desprendimiento total de una parte del cuerpo, que en este caso es la cabeza, y que gracias al ambiente sobrenatural de El *Infierno* se torna en una imagen aún más grotesca y espantosa que afecta a Dante notoriamente, pues es una parte que, separada del cuerpo, aún tiene vida, aún habla, aún se mueve, aún pretende ser parte de lo normal, de lo natural, de las partes que aún viven (*Fig.157*); esto, a su vez, adquiere un sentido muy interesante, porque la pérdida de la cabeza no es un castigo al azar, sino que es un castigo acorde con el pecado de la discordia, que consiste en separar, en dividir, en provocar lateralidades y polaridades, lo que sucede con la cabeza, que al desprenderse del cuerpo, termina dejando dos partes: el mismo cuerpo por un lado y la cabeza por el otro. Esta escena también la podemos ver en otras representaciones, como la obra *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610) del pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), que transmite la sensación de inquietud, angustia y tal vez asco ante lo grotesco de la transgresión violenta del cuerpo, sobre todo por el ambiente “macabro” y sanguinario de la escena, que narra el momento exacto del desprendimiento corpóreo (*Fig.158*), o en *Cabezas de víctimas de tortura* (1819) de Théodore Géricault (*Fig.159*) en donde, al igual que con *Partes anatómicas*, nos encontramos con el “otro” estado del cuerpo humano, de color verde y aspecto desagradable:

“Io vidi certo, ed ancor par ch’io ’l veggia,
un busto sanza capo andar sì come
andavan li altri de la trista greggia;
e ’l capo tronco tenea per le chiome,

“Vi, en efecto, y aún me parece que lo veo,
un cuerpo sin cabeza andar, del mismo modo
que andaban los demás de la triste grey.
La cabeza, cortada, la tenía cogida por los cabellos,

*pesol con mano a guisa di lanterna;
e quel mirava noi, e dicea: «Oh me!»
Di sè facea a se stesso lucerna,
ed eran due in uno e uno in due:
com'esser può, quei sa che sì governa”
(Inf., XXVIII, 118-126).*

pendiente de la mano, como si fuese una linterna,
y aquella cabeza nos miraba y decía: « ¡Ay de mí! »
De este modo se daba luz a sí mismo,
y eran dos en uno y uno en dos.
Cómo pueda ser eso, lo sabe Aquel que nos gobierna”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXVIII, 118-126, p. 194. Trad.
Nicolás González Ruiz).

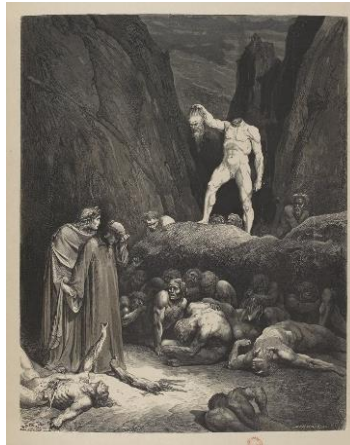


Fig. 157. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXVIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1393.image>



Fig. 158. Caravaggio, M. (1609-1610) *David con la cabeza de Goliath*. [Óleo sobre lienzo]. Colección, Sala VIII “Sala del Silencio”. Galleria Borghese. INV: 455. Recuperado de: <http://galleriaborghese.beniculturali.it/it/opera/david-con-la-testa-di-golia-0>



Fig. 159. Géricault, T. (1819). *Cabezas de víctimas de tortura*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Louvre. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/gericault-y-el-gore>

Así mismo, la violencia contra el cuerpo, que la podemos ver en la metamorfosis y en el descuartizamiento, también está presente en otras formas, por ejemplo, la tortura, que sigue estando presente en las anteriores “modalidades”, pero que carga consigo una condición necesaria, a saber: mantenerse con “vida”, para sufrir por el castigo, y en caso de que se pretenda la muerte con esto, hacer de ella un evento temporalmente lento, agotador, y por tanto, suplicante; en el caso de los adivinos y de los hipócritas sucede esto: los primeros hombres se someten a llevar sus cuerpos deformados en posiciones opuestas, en donde la cabeza, que ya no puede mirar hacia adelante, se retuerce a las espaldas y crea una visión sobrenatural, imposible, dolorosa y terrorífica, pues es la deformación del cuerpo natural, del cuerpo conocido, que al presentarse de esta forma, transgrede la razón y la cordura:

*“Mira c’ha fatto petto de le spalle:
perchè volse veder troppo davante,
di retro guarda e fa retroso calle”*
(*Inf.*, XX, 37-39).

“Mira cómo se le han convertido en pecho las espaldas
y, por querer mirar demasiado adelante,
ahora mira hacia atrás y hacia atrás camina”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XX, 37-39, p. 140. Trad. Nicolás
González Ruiz).

En el segundo caso, en donde la imagen se refiere específicamente a un hombre (se cree que Caifás) que por los malos consejos, debe aguantar la tortura corporal que le infringe la crucifixión y con ella, la pena, el escarnio público y el peso que las demás almas le causan al pasar por su lado, o sobre él, incrementando el dolor físico, pero también el emocional, pues no solo está crucificado, pegado a una tabla, sino también está en un especie de exilio, pues nadie lo determina, si al caso Dante (*Fig.160*):

“Io cominciai: «O frati, i vostri mali...»;
 ma più non dissi, ch’a l’occhio mi corse
 un, crucifisso in terra con tre pali.
 Quando mi vide, tutto si distorse,
 soffiando ne la barba con sospiri;
 e ’l frate Catalan, ch’a ciò s’accorse,
 mi disse: «Quel confitto che tu miri,
 consigliò i Farisei che convenia
 porre un uom per lo popolo a’ martiri.
 Attraversato è, nudo, ne la via,
 come tu vedi, ed è mestier ch’el senta
 qualunque passa, come pesa, pria»”
 (Inf., XXIV, 109-120).

“Yo comencé a decir: « ¡Oh hermanos! Vuestros males...»;
 pero no dije más, porque se apareció a mi vista uno,
 crucificado en tierra por medio de tres palos.
 Cuando me vio, retorcióse todo,
 agitando su barba por la fuerza de los suspiros;
 y el hermano Catalano, que se dio cuenta,
 me dijo: «Este crucificado que miras
 aconsejó a los fariseos que convenía
 llevar un hombre al martirio por el pueblo.
 Atravesado y desnudo en el camino,
 como lo ves, es menester que sienta
 sobre sí el peso de todos los que pasan»”
 (Alighieri, 1956, *Inf.*, XXIV, 109-120, p. 162. Trad. Nicolás
 González Ruiz).



Fig. 160. Doré, G. (1861). *Inferno*, Canto XXIII. [Grabado en madera]. L’Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1341.image>

Si bien estas imágenes no son tan sangrientas como otras escenas, el dolor y la contorsión de los cuerpos se asemejan a la sensación “fantasma”, que agita los sentidos por orden de la imaginación a modo de huella o recuerdo y no por una causa o estímulo real e inmediato, y mimética en los espectadores, que se identifican con el que sufre por la igualdad de condiciones en materia, y por la capacidad de condolerse, de apiadarse; la contorsión de estos cuerpos, en el arte escénico logra despertar sensibilidad tanto física como emocional, tanto en los espectadores como en los actores, pues la expresión de las emociones se hace manifiesta en los movimientos bruscos y exagerados del cuerpo, lo que se puede considerarse como un lenguaje claramente corporal y como una forma de comunicación, sin embargo, la tortura del cuerpo resulta tener una carga inmensa de horror, porque mediante el cuerpo mantenemos la vida y también la perdemos, mediante el cuerpo

sentimos placer y también dolor, y la tortura, ese castigo malévolo, mantiene a la víctima en el medio de estos estados, entre la vida y la muerte, como si se estuviera en un limbo, pero no emocional, sino físico, por lo que el castigo, además del dolor físico, es la vida eterna, la vida para soportar ese dolor; una imagen que describe este sufrimiento podría ser *San Bartolomé desollado* (1623), que muestra una de las torturas más “extremas” que puede soportar el cuerpo (*Fig.161*).



Fig. 161. Archivo Litografía Arco. (1623). *San Bartolomé desollado*. [Óleo sobre metal]. Iglesia de San Laureano, Colombia. Recuperado de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=96966>

Ahora bien, la tortura física generalmente está relacionada de manera significativa y simbólica con el delito cometido o con la razón que lleva a realizar la tortura, por ejemplo, en el caso de Caifás, su tortura lleva elementos específicos, que no son “escogidos” al azar, sino que se aplican a su delito y a su persona: la crucifixión, porque es el mismo castigo que sugirió aplicarle a Cristo, y su posición en el piso, en donde todos pasan sobre él, porque su decisión y acción terminó siendo un peso para todo un pueblo.

Dicho lo anterior, conviene revisar uno de los pasajes más llamativos de *El Infierno* de la *Divina comedia*, que guarda relación con el sufrimiento físico, y que, aunque ha despertado confusiones en torno a su lectura, posee de alguna manera la capacidad de conmover e impactar al espectador reflejado en Dante. En el *Canto XXXIII*, destinado al castigo de la traición, se encuentra un hombre que, como una bestia, un monstruo, un ser irracional, muerde violentamente a otro condenado (*Fig.162*); Dante, junto a Virgilio, se detiene y, reprochando el comportamiento de este hombre, se entera de la identidad de

aquel: el Conde Ugolino, que traicionado por otro, a quien muerde, fue prisionero con sus hijos hasta encontrar con ellos la desesperación y la muerte (Fig.163):

*“Ch’io vidi due ghiacciati in una buca,
sì che l’un capo a l’altro era cappello;
e come ’l pan per fame si mandica,
così ’l sobran li denti a l’altro pose
là ’ve ’l cervel s’aggiugne con la nuca”*
(Inf., XXXII, 125-129).

“Cuando vi a dos que estaban helados en una misma fosa,
puestos de modo que la cabeza del uno parecía el sombrero del otro,
y, al modo que el pan se come por el hambre,
así el de arriba le clavó los dientes al otro allí,
donde el cerebro se une con la nuca”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXII, 125-129, p. 218. Trad. Nicolás
González Ruiz).



Fig. 162. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1459.image>

*“Quando fui desto innazi la dimane,
pianger senti ’fra ’l sonno i miei figliuoli
ch’eran con meco, e domandar del pane.
Ben se’ crudel, se tua già non ti duoli,
pensando ciò che ’l mio cor s’annunziava
e se no piangi, di che pianger suoli?
Già eran desti, e l’ora s’appressava
che ’l cibo ne solea esser addotto,
e per suo sogno ciascun dubitava;
e io senti’ chiavar l’uscio di sotto
a l’orribile torre; ond’io guardai
nel viso a ’mie’ figliuoi sanza far motto.
Io non piangea, sì dentro impetrai:
piangevan elli; e Anselmuccio mio
disse: –Tu guardi sì, padre, che hai?–
Perciò non lagrimai nè rispuos’io
tutto quel giorno nè la notte appresso,
infin che l’altro sol nel mondo uscìo.
Come un poco si raggio si fu messo
nel doloroso carcerem e io scorsi
per quattro visi il mio aspetto stesso,
ambo le mani per solor mi morsi;
ed ei, pensando ch’io ’l fessi per voglia*

*“Cuando me desperté, antes de que amaneciera,
oí llorar entre sueños a mis hijos,
que conmigo estaban y pedían pan.
Bien cruel serás si no te dueles
pensando en lo que mi corazón presagiaba;
y si no lloras por ello, ¿por qué llorarás?
Ya estaban despiertos y se aproximaba la hora
en que nos solían traer comida, pero cada uno
dudaba a causa de lo que habían soñado.
Oí clavar la puerta de la horrible torre,
y entonces miré a la cara de mis hijos
sin decir palabra. Yo no lloraba,
porque me sentía enteramente petrificado.
Lloraban ellos, y mi pequeño Anselmo dijo:
«Nos miras de un modo, padre...; ¿Qué tienes?»*

*Pero no lloré ni respondí nada
en todo aquel día ni en la noche siguiente,
hasta que un nuevo sol salió sobre el mundo.
Cuando un débil rayo entró
en la dolorosa cárcel y yo comprendí,
por el aspecto de aquellos cuatro rostros,
el mío propio, me mordí las manos de dolor,
y ellos, pensando que lo hacía impulsado por el hambre,*

*di manicar, di súbito levorsi,
e disser: –Padre, assai ci fi amen doglia,
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia–”
(Inf., XXXIII, 37-63).*

se levantaron con presteza y me dijeron:
«Padre, sentiremos menos dolor
si comes de nosotros. Tú, que nos diste
estas míseras carnes, despójanos de ellas»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIII, 37-63, pp. 220-222. Trad.
Nicolás González Ruiz).

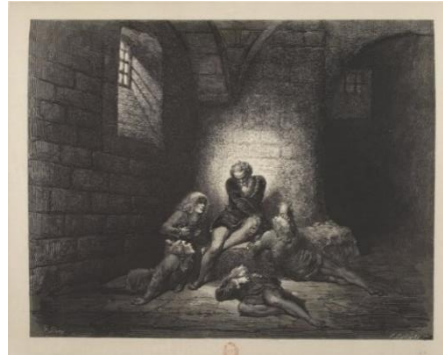


Fig. 163. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1467.image>

La imagen del hombre que Dante y Virgilio encuentran entre las aguas congeladas del Cocito, es una figura que reclama justicia para mermar el dolor irremediable que nace de la muerte, pero que, ante la imposibilidad de sanación y reparo, se transforma en monstruo vengativo que aplica, a modo de tortura, un castigo similar al que recibió, comiéndose a su enemigo, para arrebatarle sus carnes y tal vez su dignidad, tal como a él le arrebataron su libertad, su vida y la vida de sus hijos, a pesar de que tal castigo no le trae nada, pues no puede saciar su hambre, y tampoco revivir a sus seres amados. Así, la muerte de Ugolino y su venganza en *El Infierno*, se unen en una sola condición humana: la del padecimiento por hambre, que a la vez se representa en el “desquite” de un hombre atormentado y vulnerable (Figs.164,165):

*“Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid’io cascar li tre ad uno ad uno
tra ’l quinto dì e ’l sesto; ond’io mi diedi,
già cieco, a vrancolar sovra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti:
poscia, più che ’l dolor, potè ’l digiuno”
(Inf., XXXIII, 70-75).*

“Allí murió y, como tú me estás viendo,
vi yo morir a los otros tres, uno a uno,
entre el quinto y sexto día.
Ya ciego, buscaba a tientas a cada uno,
y durante dos días los llamé después que estaban muertos.
Luego, más que el dolor pudo el hambre”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIII, 70-75, p. 222. Trad.
Nicolás González Ruiz).



Fig. 164. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1471.image>



Fig. 165. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto XXXIII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1475.image>

Por otro lado, esta escena, que inicia con una imagen violenta, se repite con frecuencia en *El Infierno*, pues allí es en donde estos deseos “prohibidos” y rechazados, como lastimar a otra persona, se hacen posibles, “justos” y naturales, siendo aprobados, legitimados y alentados por demonios, para reforzar la pena del castigo y el ambiente putrefacto, en el cuerpo, y en el alma; un ejemplo de esto se desarrolla en el *Canto XXX, octavo círculo* (fraude), *décimo recinto*, en donde se encuentran los falsificadores, quienes se lastiman entre pares e iguales, entre sujetos de la misma “especie”, con el mismo pecado y en las mismas condiciones, pero incapaces de sentir remordimiento, culpa, vergüenza, miedo o condolencia, lo que es algo reprobable y dramático, pues Dante nos había mostrado antes el castigo al pecado por parte de demonios o monstruos, pero en este caso, cuando el verdugo o atacante es el “otro yo”, el doble, el que se parece, la esencia humana se releva aún más, demostrando que el hombre es capaz de llegar a esas situaciones de barbaridad por su propia cuenta, como víctima y victimario, lo que vimos mucho antes con

el tema de la guerra y el desastre de esta, dejando en claro que cada elemento de El *Infierno*, tanto espacios como personajes, está inundado de humanidad, que en definitiva, es mala, violenta, iracunda, monstruosa y demoniaca; en cada uno de estos detalles, nos vemos reflejados, con nuestras carnes desgarradas y nuestras almas enfermas (Figs.166,167):



Fig. 166. Doré, G. (1861). *Detalle, Infierno, Canto XXX*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1417.image>



Fig. 167. Bouguereau, W. (1850). *Dante y Virgilio*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Orsay. Recuperado de: https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1

Continuando con el caso de Ugolino, en *Nueve ensayos Dantescos* (1982), en el capítulo “El falso problema de Ugolino”, Borges aclara que la interpretación de los versos de Dante referidos a este personaje, no deben tomarse de manera tan literal, sino que deben leerse como a una obra que juega con las palabras para manifestar y expresar algo que tal vez el lector lee e imagina erróneamente, y esto es importante porque se cree, inicialmente, que Ugolino está en El *Infierno* por cometer canibalismo con las carnes de sus hijos, quienes aparentemente le suplican acabar de tal manera con el sufrimiento que padecen; sin

embargo, esta escena puede referirse no al canibalismo como pecado causante de la presencia de este personaje en El *Infierno*, sino a la cruel y tortuosa muerte que se esconde tras la carencia de alimento para el cuerpo, lo que despierta en Ugolino un dolor inmenso por la pérdida de sus hijos, por la condena injusta, y por la impotencia humana de saciar el hambre y sobrevivir; de manera que, Ugolino está en El *Infierno* no por comerse a otro ser humano, o por morir de hambre, sino porque fue acusado de traición, fue traicionado, y ahora es un monstruo que, congelado eternamente en el *Cocito*, atormenta al que le causo destino cruel, cometiendo ahora sí canibalismo.

No obstante, Borges sugiere que la historia de Ugolino, preso en una torre con sus hijos, soportando la tortura de hambre, puede esconder de manera intencional y sutil un verdadero caso de canibalismo, que se sugiere en los detalles de la historia, plantando la incertidumbre e intriga en el lector, quien se imagina “el resto” y completa la narración a su manera:

El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe anunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo; Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciando el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan un hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías (Borges, 1999, p. 108).

Bajo esta perspectiva, que contempla el canibalismo, tenemos que tener en cuenta la importancia de tal escena como transgresora de cultura, pues es algo que no está bien visto, que es prohibido, y que se reserva a los asuntos del “pecado” y de lo “malo”, despertando en los espectadores sensaciones de asombro, de horror y de locura, pero también necesidad de recuerdo y retorno, a nuestras raíces ancestrales y culturas pasadas, en donde seguramente estos actos, ahora despreciables, pero representados bajo el secreto y el acto “soportable” de la religión, representaban algún misterio significativo para la cosmovisión de sociedades olvidadas:

El retorno disfrazado de esas secuencias abriría el campo de la religión, con sus mitos, evocadores de forma disfrazada de las secuencias primigenias, y sus ritos, escenificaciones

también disfrazadas de esas secuencias [...] ese retorno de las escenas primitivas, reprimidas, bajo el velo religioso (Trías, 2011, p. 136).

De modo que lo *siniestro* siempre va a permanecer oculto, no desaparece ni se borra absolutamente, sino que nos obliga a cubrirlo y disfrazarlo bajo lo que consideramos que es correcto, que está bien y que tiene legitimidad, un ejemplo de esto es la religión, cuyas prácticas, que generalmente son públicas y no siempre se mantienen en la intimidad, pueden tener como fundamento estructural una creencia o un ritual de naturaleza siniestra, como los sacrificios o castigos, que bajo el ojo de la religión, se visten de necesidad para justificar el asesinato o la tortura, actos que, al ser totalmente aceptados y posibles, dejan de ser censurados por el terror que realmente los compone. Algunos casos que corroboran esto los podemos encontrar en la crucifixión de Jesús, en las pretensiones por parte de Abraham para sacrificar a su hijo Isaac en nombre de Dios, en la violenta expulsión de los ángeles rebeldes, en el castigo a Adán y Eva, en la sádica instauración de la Iglesia cristiana y católica mediante la inquisición, y en la misa católica como ritual que esconde, tras elementos simbólicos como la Hostia, el deseo *siniestro* pero controlado del canibalismo, y que además, es un ritual ambivalente que se proyecta en ceremonias similares pero “profanas” y “paganas”.

Por otro lado, retomando la figura de Dante como espectador que vive la tragedia, después de sentir miedo y compasión, vemos que también encuentra un estado catártico desde los primeros momentos de su viaje, insinuando de alguna manera la permanencia de la esperanza, que se creía perdida, y la presencia de un sentimiento *bello*, cargado de amor, compañía y consuelo, elementos que le permiten a Dante seguir su camino y salir ileso de él, afectado emocionalmente, pero con una “renovación” y purificación. En el *Canto V*, Dante se encuentra con las almas de Paolo y Francesca padeciendo los fuertes vientos de la lujuria, quienes evidentemente sufren por el pecado cometido, pero que, aun atormentados, permanecen juntos y proyectan en el poeta un sentimiento de “realización” a medias, lo que lo conmueve enormemente y lo hace caer desmayado (*Fig.168*):

*“Quand’io intesi quell’anime offense,
china’ il viso, e tanto il tenni basso,
fin che’l poeta mi disse: «Che pense?»
Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!»*

*“Cuando vi a aquellas almas heridas
incliné la cabeza; y tanto tiempo la tuve así,
que el poeta me dijo: «¿En qué piensas?»
«¡Oh infelices! —dije al contestar—
¡cuántos dulces pensamientos, cuantos deseos
llevaron a éstos al doloroso trance!»*

*Por mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo de'dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?»
E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa'l tuo dottore»”
(Inf., V, 109-123).*

luego me volví a ellos
y les dije: «Francesca, tus martirios
me hacen derramar lágrimas de tristeza y piedad.
Pero dime: en el tiempo de los dulces suspiros,
¿cómo y por qué os permitió el amor
que conocieseis los turbios deseos? »
«no hay mayor dolor –me replicó–
que acordarse del tiempo feliz
en la miseria. Bien lo sabe tu maestro»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, V, 109-123, p. 56. Trad.
Nicolás González Ruiz).



Fig. 168. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto V*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f113.image>

En este punto, conviene mencionar que las representaciones *iconográficas* por parte de Gustave Doré y William Blake referidas a este pasaje, reflejan de manera muy “auténtica” la reacción de Dante, pues además de que el artista francés retrata cuadro por cuadro, cual historieta, la narración Francesca, ambos artistas no solo retratan al poeta desmayado, tendido en el suelo, sino que también logran representar, mediante la inmensa hilera de almas condenadas al pecado de la lujuria, la afectación espiritual que padece el espectador, quien se desmaya poseído por las fuerzas intensas del amor, convertidas en pecado por el desbordamiento pasional del que muchos no se pueden salvar (*Figs.169,170*):



Fig. 169. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto V*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f95.image>



Fig. 170. Blake, W. (1826-1827). *Infierno, Canto V: El círculo de los lujuriosos, Paolo y Francesca*. [Grabado, iluminación]. National Gallery of Victoria, Melbourne. Bindman 1978, 647; Butlin & Gott 50a.ii. Número de acceso: 614.1-5. Recuperado de: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/artist/3535/>

Francesca cuenta su historia y la cuenta dos veces. La primera la cuenta de un modo reservado, pero insiste en que ella sigue estando enamorada de Paolo. El arrepentimiento está vedado en el Infierno; ella sabe que ha pecado y sigue fiel a su pecado, lo que le da una grandeza heroica. Sería terrible que se arrepintiera, que se quejara de lo ocurrido. Francesca sabe que el castigo es justo, lo acepta y sigue amando a Paolo [...] Hay algo que no dice Dante, que se siente a lo largo de todo el episodio y que quizá le da su virtud. Con infinita piedad, Dante nos refiere el destino de los dos amantes y sentimos que él envidia ese destino. Paolo y Francesca están en el Infierno, él se salvará, pero ellos se han querido y él no ha logrado el amor de la mujer que ama, de Beatriz. En esto hay una jactancia también, y Dante tiene que sentirlo como algo terrible, porque él ya está ausente de ella. En cambio, esos dos réprobos están juntos, no pueden hablarse, giran en el negro remolino sin ninguna esperanza, ni siquiera nos dice Dante la esperanza de que los sufrimientos cesen, pero están juntos. Cuando ella habla, usa el nosotros: habla por los dos, otra forma de estar juntos. Están juntos para la eternidad, comparten el Infierno y eso para Dante tiene que haber sido una suerte de Paraíso. Sabemos que está muy emocionado. Luego cae como un cuerpo muerto (Borges, 1980, pp. 8-9).

Para Dante esto resulta algo trágico y, al mismo tiempo, *bello*, algo muy espiritual y “blando” para el alma, porque más allá de ser tormentoso por el pecado de la lujuria, es una historia que consume el alma, que la retuerce hasta sacarle lágrimas y sentimientos indescriptibles, inefables, que solo se traducen en el desmayo de Dante, esta vez no por terror o peligro, sino por la derrota ante la manera en cómo se acomoda la vida allí en El *Infierno*, plagado de inmundicias, pero también habitado por personajes que, como Paolo y Francesca, conmueven por estar en eterno lamento, pagando tormentos tan grandes por cometer algo que debería ser exaltado y premiado: el amor.

Dante cae desmayado porque se conmueve, porque aunque logra comprender el dolor al que realmente se someten los amantes, no cabe en su espíritu la inmensidad del orden presupuesto en el mundo, se desbordan en él los sentimientos de la tragedia y de la *belleza* juntos, no logra aceptar a cabalidad la desdicha que surge de la dicha; los amantes, quienes en un beso sellan su eterno padecimiento, terminan pagando un precio muy caro (e injusto ante los ojos del poeta) por un acto que no tenía pretensiones de dañar o herir, pero que, como todo lo que existe, tiene un velo, tiene dos caras de la misma moneda, es *siniestro*. El beso de estos dos amantes que inicia siendo *bello*, termina por tornarse oscuro, indebido, prohibido ante las normas culturales, que al enfrentarse ante un acto tan “revolucionario” (y puro) como el de dejarse llevar por el amor mismo, termina condenando la dicha desmedida, la pasión en éxtasis, la felicidad gratuita; el beso de Paolo y Francesca lamentablemente solo trajo pecado, desventura y tragedia para los demás y para sí mismos, provocando asesinato, evidente por la presencia de algunos elementos como la espada que sostiene el traicionado y la herida en el pecho de Francesca que chorrea sangre e indica la causa de su muerte, y dolor (emocional) eterno a cambio de un solo instante, justamente por quebrantar esas normas, por no mantener prudencia, decoro, medida y control (*Figs.171,172*).



Fig. 171. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto V*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f109.image>



Fig. 172. Doré, G. (1861). *Infierno, Canto V*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f99.image>

Esta historia arroja al lector en un abismo de emociones revueltas e inconclusas, porque una explicación no hay, no puede tomarse una postura absoluta, no puede decirse de manera certera (como con otros condenados) que estos dos personajes son culpables o inocentes del pecado lujurioso, porque a pesar de todo lo que se pueda decir de este pasaje, el lector sabe que Paolo, Francesca, Dante y él mismo son víctimas de la injusticia de no poder tener un veredicto final, son víctimas de la afectación que produce la escena, del sentido trágico que se desata de manera inesperada; son (o somos) víctimas de compartir las mismas emociones arrolladoras del amor, que se precipita como una gran nube de aves, pintando un paisaje pavoroso, peligroso, pero a la vez *sublime* y maravilloso. La grandeza que se rescata de esta escena es en sí la solución para el sentimiento *siniestro*, que se

postula en la primera parte del presente trabajo, a saber: la compañía, la complicidad, la comprensión y el consuelo; el castigo de Paolo y Francesca pierde tensión, pierde terror y horror cuando descubrimos que las dos almas están juntas, porque a pesar de que estén en El *Infierno*, se tienen la una a la otra y además, resultan llamativas al poeta, quien no los olvida y quien los ve como humanos, no como monstruos, quien les hace saber con su presencia y con su desánimo que comparte con ellos, que sufre con ellos:

*“Mentre che l’uno spirto questo disse,
l’atro piangea, sì che di pietade
io venni men così com’io morisse;
e caddi come corpo morto cade”*
(*Inf.*, V, 139-142).

“Mientras que un espíritu decía eso,
el otro lloraba de tal modo que de piedad
sentí un desfallecimiento de muerte
y caí como los cuerpos muertos caen”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, V, 139-142, p. 58. Trad.
Nicolás González Ruiz).

Finalmente, frente al tema de la compañía, vale la pena resaltar la imagen de Virgilio en El *Infierno*, no solo como guía de Dante, sino como amigo y cómplice, que no deja sólo al poeta florentino, a su suerte y bajo sus propios medios, sino que lo nutre de humanidad al permitirle hablar con las almas condenadas al sufrimiento, y lo consuela cuando se siente en peligro y confusión, haciéndole saber que, como Paolo y Francesca, está acompañado y puede sentirse vivo tan solo con saber que alguien ve lo mismo que él, que alguien puede explicarle lo que no entiende, que alguien comprende sus sentimientos e impresiones sobre las imágenes grotescas de El *Infierno* que lo atormentan, lo conmueven y lo purifican (Fig.173):

*“«Ma qui m’attendi, e lo spirito lasso
conforta e ciba di speranza bona,
ch’i non ti lascerò nel mondo basso»”*
(*Inf.*, VIII, 106-108).

“«Espérame aquí y tranquiliza
tu fatigado espíritu con buenas esperanzas,
que yo no te dejaré en este mundo tan bajo»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, VIII, 106-108, p. 72.
Trad. Nicolás González Ruiz).



Fig. 173. Doré, G. (1861). *Detalles, Infierno, Canto XXI*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f309.image>

3.7 La puerta del infierno (1917), Auguste Rodin

Por otro lado, las representaciones *iconográficas* de la *Divina comedia* no solo se limitaron a la pintura o al dibujo durante el periodo neoclásico, sino que también estuvieron presentes en la escultura³⁷; tal es el caso del escultor francés Auguste Rodin (1840-1917) quien en 1880 empieza a esculpir *La puerta del infierno* a petición de Jules Ferry, un personaje influyente en la política francesa que buscaba impulsar las artes y que apoya a Rodin y a su compañera Camille Claudel durante la realización de esta obra. Este monumento de yeso fundido en bronce, que reside en diferentes museos del mundo como el Museo Rodin en París o el Museo Soumaya en México, gracias a las múltiples replicas en diferentes materiales que se han reproducido para su contemplación y preservación, retoma algunos aspectos y pasajes del poema dantesco, a modo de referencia o inspiración, para recrear un imaginario en torno a lo que significa y representa El *Infierno* en la cultura occidental, de

³⁷ Aclarando que, a pesar de la falta de especificación en torno al estudio *iconográfico* propiamente en el campo de la escultura, se sigue aplicando la lectura *iconográfica* e *iconológica* del mismo modo en el que se ha venido haciendo, pues aunque la escultura –en comparación con otras “formas” plásticas como la pintura– presenta cambios en los materiales de creación y en las técnicas para su desarrollo, también posee una intención comunicativa como imagen y texto (social, cultural, religioso, político, histórico, etc.) desde la manifestación, la representación y la expresión artística.

manera que, por medio de una imagen sinóptica, Rodin le recuerda al espectador la intensidad pasional del hombre que lo lleva justamente a las puertas de *El Infierno* (Fig.174).



Fig. 174. Rodin, A. (1880-1917). *La puerta del infierno*. [Bronce vaciado sobre yeso]. ©Museo Soumaya Plaza Carso-Fundación Carlos Slim, A.C. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

La escultura de Rodin es una composición que involucra diferentes piezas por separado, que al unirse logran conformar y significar *La puerta del infierno*, cuya inspiración proviene de varias fuentes literarias, por ejemplo, el poema de Dante y la *Metamorfosis* de Ovidio, y fuentes artísticas, tales como *Las puertas del paraíso* (1425-1452) por el artista italiano Lorenzo Ghiberti (1381-1455) que adornan el Baptisterio de San Giovanni en Florencia (Fig.175). Algunas de las piezas que se refieren directamente a la *Divina comedia* dentro de *La puerta del infierno* son: *Las tres sombras* (1885), *El pensador* (1881), *El beso* (1882) y *Ugolino y sus hijos* (1881) (Figs.176,177,178 y 179).



Fig. 175. Ghiberti, L. (1425-1452). *Las puertas del paraíso*. [Orfebrería]. Baptisterio de San Giovanni, Florencia. Il grande museo del Duomo. Recuperado de: <https://www.museumflorence.com/es>



Fig. 176. Rodin, A. (1885). *Las tres sombras*. [Bronce vaciado sobre yeso]. ©Musée Rodin, Ed. The Henry Moore Foundation (2013) Rodin El Infierno. Número de inventario: S.03970. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

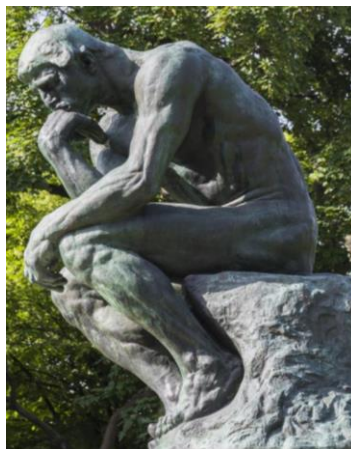


Fig. 177. Rodin, A. (1881). *El pensador*. [Piedra, Bronce vaciado sobre yeso (original)]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1295. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>



Fig. 178. Rodin, A. (1882). *El beso*. [Mármol pentélico, Bronce vaciado sobre yeso (original)]. Tate Modern Gallery. N06228. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>



Fig. 179. Rodin, A. (1882). *Ugolino y sus hijos*. [Yeso, Bronce vaciado sobre yeso (original)]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.2390. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

Para la consolidación final del monumento, Rodin realizó diferentes bosquejos o maquetas, que no solo reflejan el arduo trabajo plástico detrás de la obra, sino también revelan un aspecto importante al momento de analizar la composición general: el estudio del espacio, como el atributo principal de la obra, que parte desde su relación con el material, hasta su relación con las demás figuras como partes de la pieza central; de esta manera, las demás esculturas que participan en *La puerta del infierno* aparecen allí no por una cuestión de azar, sino que la ubicación obedece a un orden fijado de acuerdo con un sentido armónico, proporcional y simbólico, diferente al de Ghiberti, cuyo orden espacial es más estructural (Figs.180,181,182).



Fig. 180. Rodin, A. (1880). *La puerta del infierno, primer modelo*. [Cera]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1170. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

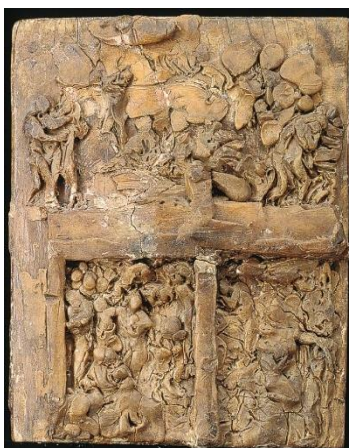


Fig. 181. Rodin, A. (1880). *La puerta del infierno, segundo modelo*. [Plastilina]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1169. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>



Fig. 182. Rodin, A. (1881). *La puerta del infierno, tercer modelo*. [Yeso]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1189. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

Esta característica de ubicación exacta de las figuras en relación a la composición, guarda correspondencia no solo con la puerta del Baptisterio en Florencia que sugiere particiones o paneles, sino que también se relaciona con el sentido espacial en otras obras como *Juicio Final* de Miguel Ángel, cuyos personajes no sólo se encuentran ordenados proporcionalmente, sino que la composición, que surge del lugar que ocupa cada cuerpo, es a la vez sugerencia de movimiento y jerarquización de las mismas figuras, lo cual fija un sentido de lectura y comprensión.

Ahora bien, en cuanto a la representación de la *Divina comedia* en esta obra, vale la pena aclarar que las diferentes piezas referidas al poema son leídas bajo múltiples miradas que buscan aproximarse de alguna manera a El *Infierno* dantesco y a la interpretación e intención que pudo tener Rodin a la hora de llevar la poesía a la escultura; varias de estas lecturas coinciden en el diálogo universal que todos asumen como verdadero cuando buscan analizar la escultura, por lo que el significado que cada momento representa en el monumento es objetivo y a la vez subjetivo. Así, teniendo en cuenta las cuatro esculturas ya mencionadas que hacen parte de la puerta, es posible que la intención de Rodin por representar El *Infierno*, tomando elementos de la *Divina comedia*, sea entendida de la siguiente manera:

En primer lugar, la figura de *Las tres sombras*, en alusión al género humano en general y a la esencia de este, presente en la vida a partir de tres momentos: pasado, presente y futuro, que al unirse, es decir, vistos desde un ángulo específico, logran capturar una sola imagen humana que señala la entrada a El *Infierno* como posible camino para comprender al hombre y aceptar el recorrido que debe asumir según su naturaleza; también se piensa que esta obra hace referencia a Adán, quien, desde una visión religiosa, representa la humanidad y su condición pecadora (*Figs.183,184*):

“Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l’eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e’l primo amore,
dinanzi a me non fur cose create
se non eterne, e io eterna duro”
(*Inf.*, III, 1-8).

“Por mí se va a la ciudad doliente;
por mí se va a las penas eternas;
por mí se va entre la gente perdida.
La justicia movió a mi supremo Autor.
Me hicieron la divina potestad,
la suma sabiduría y el amor primero.
Antes que yo no hubo cosa creada,
sino lo eterno, y yo permaneceré eternamente”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 1-8, p. 40. Trad. Nicolás González Ruiz).



Fig. 183. Rodin, A. (1880). *La sombra*, pieza individual de *Las tres sombras*. [Bronce]. ©Museo Soumaya. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>



Fig. 184. Rodin, A. (1880-1881). *Adán*. [Bronce]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1303. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

En segundo lugar, la figura de *El pensador* o *El poeta*, en referencia a Dante, quien contempla su propia creación en actitud de meditación y reflexión; esta escultura representa a su vez la razón y la pasión que residen en el poeta y que lo dotan de habilidad creadora, por lo que la representación del hombre, que piensa y observa, asume una postura física de total concentración, de inspiración, e incluso, de un aparente impulso para actuar o intervenir en la propia obra. *El pensador* es una de las piezas más llamativas que conforman la puerta, pues su representación está sujeta de manera profunda a la historia de Dante como autor y como personaje de la *Divina comedia*, dejando de lado los atributos convencionales, por ejemplo la capucha roja o las hojas de laurel, para identificarlo, por lo

que vemos una representación ambigua y metamórfica en el sentido *iconográfico*, que puede no solo estar refiriéndose al poeta, sino también al hombre en general, revelando con esto una representación más espiritual y emocional, que física.

En tercer lugar, la figura de *El beso*, que al parecer no se encuentra integrada en el monumento central, pero que se asocia íntimamente con este por el valor que aporta al sentido global, siendo una alusión clara al *Canto V* de *El Infierno* de la *Divina comedia*, referido a la historia de Paolo y Francesca, quienes se encuentran condenados al castigo de la lujuria; esta escultura en particular tiene un gemelo o igual, que también nace de las manos de Rodin: *Paolo y Francesca en las nubes* (Fig.185), que también se refiere claramente al mismo evento narrado por Dante, pero que, por cuestiones desconocidas, no suele relacionarse de manera directa con *La puerta del infierno*.



Fig. 185. Rodin, A. (1904-1905). *Paolo y Francesca en las nubes*. [Mármol]. ©Musée Rodin. Número de inventario: S.1147. Recuperado de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>

En cuarto y último lugar, la figura de *Ugolino y sus hijos*, que representa la historia del Conde Ugolino narrada en el *Canto XXXIII* de *El Infierno* de la *Divina comedia* y que, al igual que muchos otros pasajes como el de Paolo y Francesca, cuenta con muchas representaciones *iconográficas* dedicadas especialmente a cada caso, sin hacer referencia a la obra en general, como sucede con pinturas específicas inspiradas en un evento determinado que ilustran la *Divina comedia* y hacen parte del impacto artístico que esta despierta. Esta escultura, al igual que *El pensador*, presenta algunas “ambigüedades” en cuanto a su significado, porque más que una metamorfosis *iconográfica*, resulta ser una pseudomorfosis tanto *iconográfica* como literaria, pues el sentido que se esconde tras la “leyenda” que Dante narra en el poema, se interpreta de diferentes maneras, afectando

considerablemente la imagen de este personaje y el desarrollo de su historia; este asunto es analizado por Borges en *Nueve ensayos dantescos*, como ya vimos.

De esta manera, la obra de Rodin es una referencia *iconográfica* de gran importancia para la permanencia de la *Divina comedia* en el arte, y no sólo por su característica especial de ser escultura, sino por el hecho de revivir el sentido tras El *Infierno* dantesco mediante diferentes factores externos e internos del poema, como incluir al propio Dante en el monumento de manera innovadora frente a su imagen convencional en el arte, pues además se trata de una *alegoría* y no de un retrato, o el análisis que surge de la representación humana como masa, volumen y forma, en diferentes aspectos: las pasiones, el sufrimiento, la condena, el horror, entre otros.

La manera en la que Rodin esculpe estas figuras es muy especial frente a lo que se dijo anteriormente, porque la técnica de la que se vale resulta obedecer al deseo de la expresión antes que al de la perfección, ejemplo de ello es *La sombra*, cuyas dimensiones corporales se perciben exageradas pero no por imprecisión, sino por la intención de darle vida al yeso, al bronce, al mármol o a la piedra, y de permitirle que hable; por eso, aquella figura que parece humana y que nos señala El *Infierno* con un aparente esfuerzo corporal y tensión muscular, nos dice, como una profecía, que nos espera la tragedia, la desesperanza y el dolor.

Igual es el caso de *El beso* y de *Ugolino y sus hijos*, en donde Rodin busca representar no un *Infierno* cualquiera, falto de sentido, sino que representa El *Infierno* que crea el hombre y que se lo carcome en vida, en padecimiento y en pasión; por esta razón, *Paolo y Francesca en las nubes* es una escultura que no se identifica con *La puerta del infierno*, pues a diferencia de *El beso*, carece de pasión y de vitalidad; la primera figura se queda estática consumida por el mármol y por la repetición *iconográfica* de la cual es víctima, mientras que la segunda figura se consume en el fuego de la pasión que se sella en ese solo instante de amor intenso entre dos personas condenadas al sufrimiento por un beso; esto es, en esencia, el reflejo del hombre emocional.

Ugolino y sus hijos cuenta con dos versiones realizadas por Rodin (Figs.179,186), y la representación también recoge la esencia humana, pero ya no en la pasión, sino en la decadencia, en la muerte, en el dolor, en la impotencia y en el instante más desesperante de

esta historia, a saber, en el que Ugolino, aparentemente, decide cometer el crimen más *sinistro*: canibalismo consigo mismo y con sus propios hijos, lectura que está sujeta a varias interpretaciones tanto literales, en donde Ugolino se come la carne, como metafóricas, en donde Ugolino es atormentado por el hambre. Esta representación coincide con la realizada por Jean Baptiste Carpeaux y con muchas otras referencias iconográficas que también retratan este pasaje (*Figs.187,188*).



Fig. 186. Rodin, A. (1881-1882). *Ugolino y sus hijos*. [Yeso]. ©Museo Soumaya. Recuperada de: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures?page=1>



Fig. 187. Carpeaux, J.B. (1865-1867). *Ugolino y sus hijos*. [Mármol]. Metropolitan Museum of Art. Número de inventario: 67.25. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204812>



Fig. 188. Carpeaux, J.B. (1865-1867). *Ugolino y sus hijos*. [Mármol]. Metropolitan Museum of Art. Número de inventario: 67.25. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/204812>

Así, el trabajo escultural de Rodin nos plantea un espacio *siniestro*, en donde se da el encuentro entre el hombre y sus pasiones más viscerales, que lo poseen, y que lo llevan al límite de la desesperación, al deseo incontrolable de aventarse en el padecimiento de El *Infierno sublime* y hermoso, un *Infierno* que resulta familiar, que retorna a la luz, que se quita el velo, que fractura y revuelca en la miseria nuestra dignidad, nuestra intimidad, nuestra seguridad, pero que termina por aceptarse y entregarse al suspiro definitivo de la grandeza moral: “Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios)” (Trías, 2011, p. 39).

3.8 Ilustraciones para la *Divina comedia* (1965), Salvador Dalí

Por otra parte, una de las referencias *iconográficas* más actuales de la *Divina comedia* es la encargada al pintor español Salvador Dalí (1904-1989) entre 1950 y 1952 por parte del gobierno italiano, presentada en 1965 para la conmemoración de los 700 años de nacimiento de Dante Alighieri. Esta representación se compone de 100 xilografías en acuarela, cuya elaboración requirió de aproximadamente 35 láminas por cada ilustración, es decir, un total de 35.000 láminas para completar la aplicación del color y perfeccionar los detalles (Fig.189).



Fig. 189. Dalí, S. (1960-1964). *Infierno, Canto XV: Las márgenes del Flegetonte*. [Xilografía, acuarela]. ©2019 centroleon.org.do / Centro Cultural Eduardo León Jiménez. FUNIBER. Imagen N° 8. Recuperado de: <https://centroleon.org.do/cl/dali-exposicion/dali-expo-divina-comedia>

El trabajo de Dalí para ilustrar el poema en esta ocasión tan especial se vio obstruido por la negación del pueblo italiano, pues algunas personas no aceptaron respaldar el compromiso del artista por no compartir nacionalidad con Dante; sin embargo, esto no impidió que Salvador Dalí continuara con tal propósito y que se le reconociera por este.

El periodo artístico en el cual se desarrolla la obra de Dalí se conoce de manera general como arte moderno o contemporáneo, cuyas características principales se derivan especialmente del cambio de época demarcado por el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, en donde se empezaron a manifestar diferentes movimientos artísticos denominados como vanguardias y que de cierto modo absorbieron el ambiente artístico del nuevo siglo e influyeron de manera contundente en el arte venidero; las vanguardias son muy importantes para el desarrollo del arte contemporáneo, porque mediante un nuevo lenguaje recogen en gran medida el espíritu trágico, desordenado e incomprensible de un mundo fracturado y diferente³⁸.

³⁸ Las vanguardias o *ismos* más influyentes se ubican en un periodo anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial o durante esta, entre las que se encuentran: el Impresionismo (1830, Francia) y el Post-impresionismo (1880, Francia) que cierran el siglo XIX como antecedentes al resto de vanguardias y que se caracterizan por el cambio de perspectiva artística llevando a sus exponentes principales (Cézanne, Monet, Renoir y Manet como impresionistas, y Van Gogh como post-impresionista y expresionista) en un inicio al rechazo y a una posterior revolución del arte en cuanto a técnica y contenido, los principales aportes del Impresionismo fueron: la renovación en el uso del color mediante tonos claros y luminosos, la representación de paisajes y la peculiar forma de aplicar el color en el lienzo mediante trazos y pinceladas libres de ideales perfectos o armoniosos que no necesitan de un trato o preparación anterior en la paleta de colores; el post-impresionismo, por el contrario, se interesó por la recuperación de la forma (perdida en el Impresionismo), por la representación de aspectos de la vida cotidiana y por el uso de colores en constante contraste; el Fauvismo (1904, Francia) que destaca el uso

En este orden de ideas, las vanguardias se caracterizan de manera general por la libertad de expresión y el gusto por la experimentación artística, cambiando tanto de técnicas como de temas de representación; el surgimiento de estas se ve impulsado por la necesidad de dar respuesta a los problemas mundiales de inicios del siglo XX, señalando especialmente el avance científico y tecnológico. El espíritu artístico de esta época se deja inundar por el absurdo y cruel actuar del hombre que lo lleva a componer panoramas trágicos y desoladores como la guerra, y por la independización artística que promueven las vanguardias, lo que marca el paso a la modernidad, rompiendo esquemas tradicionales y buscando una nueva conciencia social, por lo que los diferentes *ismos* asumen posturas muy innovadoras y experimentales que dejan huella para el resto de movimientos artísticos y que revelan una nueva actitud frente al mundo, buscando originalidad y emancipación: “La única tarea que ofrecen al artista es crear algo nuevo: si tiene su personalidad, cada obra representará un nuevo estilo, un nuevo ismo” (Gombrich, 1997, p. 596).

El nuevo sentido artístico que surge de tales posturas revolucionarias, rompe además con las representaciones artísticas que pretendían reflejar de manera fiel la realidad, o que pretendían cumplir con una función decorativa, llevando el arte a un plano mucho más sincero; la interpretación de la realidad desde el ojo de las vanguardias ahora se identifica

del color en tonalidades muy fuertes y pigmentadas para atraer la atención y resaltar emociones, valiéndose además, de manera completamente intencional, de una técnica imperfecta en trazos y composición, sus temas principales fueron: retratos y espacios internos, como mayor exponente Matisse; el Expresionismo (1905, Alemania) que a manera de antecedente para otras vanguardias como el Cubismo y el Futurismo, asume la representación emocional, sentimental y simbólica como principal característica de contenido (temas trágicos como la angustia), aplicando nuevas técnicas que buscan la alteración intencional de imágenes enfocadas generalmente en la reproducción del movimiento, los principales exponentes en las artes plásticas fueron Munch, Klee y Ernst (también dadaísta y surrealista), su mayor auge se conoce como “Expresionismo alemán” que se extendió también a las artes escénicas (danza, teatro, música, cine y fotografía), como otras vanguardias posteriores; el Cubismo (1907, Francia/España) como la vanguardia que juega con la figura y la imagen mediante el cambio de perspectiva gracias a la deformación, descomposición y fragmentación geométrica, dando la impresión de collage y confusión óptica (influyente en el Op-Art) e incluyendo al espectador como intérprete y a la vez creador, tal como sucede en otras vanguardias (Surrealismo y arte abstracto por ejemplo); su principal exponente fue Picasso; el Futurismo (1909, Italia) que desarrolla una crítica social (mediante el tema urbano) dirigida enfáticamente al desarrollo industrial, al avance científico y al dominio de las máquinas sobre el hombre, su característica principal en cuanto a técnica se relaciona directamente con la intención de reflejar movimiento y velocidad a partir de trazos violentos, como exponente y fundador principal Marinetti; el Dadaísmo (1915, Italia) como la vanguardia de la protesta y escándalo, que recibe influencia de la Primera Guerra Mundial como suceso detonador, despertando el interés por la reflexión y la crítica frente a la situación social y a la actitud del arte tradicional, su principal aporte al arte (específicamente al Pop-Art) fue el uso de objetos comunes y la creación de collages o imágenes publicitarias para llamar la atención, causar impacto y crear arte de manera inesperada e innovadora, su principal exponente fue Duchamp. (Salvat, 1985, pp. 130-131, 136-139, 144-145).

personalmente con la producción artística que busca transformar la sociedad y participar en la política, incluir al espectador como pieza clave para comprender el significado de las obras, sin buscar explicar el arte, y permitir que el artista sea el personaje principal de sus obras con convicción personal, liberando sus pensamientos, sentimientos y sueños en ellas. Varias vanguardias nacen gracias a los *Manifiestos* y escritos, generalmente de carácter literario, que pretendían plasmar ideas en torno a cambios sociales; también muchos de estos *ismos* lograron abanderar una imagen de incompreensión en la sociedad, por lo que la presencia de las obras en las galerías y exposiciones asumían un aire de espontaneidad, innovación y locura, permitiendo posteriormente la consolidación de los movimientos y sus artistas.

Así, para el año de 1924 en Francia, gracias al *Manifiesto surrealista* de André Breton, surge un nuevo movimiento artístico que se hace llamar Surrealismo, influenciado por las vanguardias a inicio del siglo, y que se extiende con su mayor expresión y desarrollo hasta 1939 con un notable desempeño en las artes plásticas y en las artes escénicas a cargo de autores como Joan Miró (1893-1983) y Luis Buñuel (1900-1983) en España. Salvador Dalí se une al grupo de los surrealistas en los primeros años la década de los 30', pero en 1936 es expulsado de este a consideración de varios de los integrantes, quienes argumentaban que la carrera artística del pintor español se había alejado del Surrealismo; sin embargo, Dalí es un artista que al día de hoy se reconoce como principal exponente del movimiento.

El Surrealismo recibe notorias influencias del Dadaísmo, a partir del interés por causar impacto, romper con esquemas tradicionales, despertar confusión y criticar la sociedad desde una perspectiva mucho más subjetiva, espiritual y “onírica”, que bebe del psicoanálisis freudiano en mayor medida, pretendiendo explorar otros campos y aspectos del ser humano, como su mente y su psicología:

Muchos surrealistas quedaron profundamente impresionados por los escritos de Sigmund Freud, quien mostró que cuando los pensamientos que caracterizan el estado de vigilia se adormecen, el niño y el salvaje que viven en nosotros se hacen con el control. Fue esta idea la que llevó a proclamar al surrealismo que el arte nunca puede ser producido por el pensamiento consciente. Admitían que la razón puede darnos la ciencia, pero afirmaban que sólo lo inconsciente puede producir arte (Gombrich, 1997, p. 592).

En consecuencia, algunos de los temas más destacables del arte surrealista se derivan de conceptos abstractos y complejos de retratar, por ejemplo, la locura. La especial intención de querer comprender al hombre, lleva al Surrealismo a enfocarse en el estudio del subconsciente mediante representaciones simbólicas, misteriosas y confusas que se identifican en el juego de imágenes ocultas y con doble sentido³⁹; de esta manera, el arte surrealista adopta un espíritu mágico, fantástico, sobrenatural e ilógico, presente en representaciones inquietantes que retoman características de expresiones artísticas diferentes al canon estético, como es el caso del arte infantil o el arte producto de desórdenes y enfermedades mentales, como la esquizofrenia, la depresión o la *paranoia*:

Si los arranques resultantes no son bonitos de contemplar, es porque nuestra época no es bonita en absoluto. Lo importante es hacer frente a estas crudas realidades para así, al enfrentarlas, poder establecer la severidad de nuestra enfermedad [...] Los intereses generados por la psicología han impulsado tanto a los artistas como a su público a explorar regiones de la mente humana anteriormente consideradas repugnantes o tabúes (Gombrich, 1997, p. 614).

Por lo anterior, el arte surrealista logra impactar en el medio artístico el siglo XX con mucha fuerza, por su capacidad de evitar la repetición cotidiana, por revivir el aspecto ritual y sagrado del arte en comunión íntima con el hombre, y por crear nuevas realidades mediante la exploración y experimentación artística de los mensajes y las verdades que se ocultan en lo más profundo de la mente humana. Ahora bien, la obra de Dalí en el aspecto plástico, específicamente en la pintura, guarda la característica de personalidad o individualidad que da voz principalmente a los sueños y a los impulsos reprimidos, muchas veces sexuales, generando la multiplicidad de interpretaciones y apreciaciones, de modo

³⁹ No obstante, en relación a las ilusiones ópticas como nuevas técnicas del arte contemporáneo, es preciso aclarar que aunque el Surrealismo influye en el desarrollo de otros movimientos artísticos como el arte abstracto y el Op-Art. La diferencia entre estos es abismal y de gran relevancia, pues el Surrealismo toma como tema principal la mente humana, pero esto mediante la intención de dilucidar aquello que se encuentra oculto y que debe ser expresado para la liberación del espíritu y el reposo de este, si se le quiere; mientras que el arte abstracto, e incluso el Op-Art, pretenden llevar la exploración de la mente humana a un juego óptico e ilusorio que activa el cerebro, permitiéndole encontrar, completar y crear imágenes según la situación, aspecto que guarda especial relación con los estudios neurológicos (más que psicológicos como en el Surrealismo). La correspondencia entre estos tres movimientos artísticos puede hallarse en el gusto por la experimentación y en el empleo de la técnica, pero que se distingue por la finalidad; entonces, algunas relaciones que se pueden encontrar es la alteración o distorsión de las imágenes, la experimentación con la perspectiva y el color para generar confusión, la pretensión de ocultar mensajes y significados y la intención por incluir al espectador y permitir que este interactúe con la obra a partir de sensaciones visuales.

que su arte tan independiente y subjetivo posee una gran carga mística, simbólica y, por tanto, significativa.

Un aspecto de vital importancia en la obra de Dalí es su método denominado “paranoico-crítico”⁴⁰ que se sostiene en la relación entre la *paranoia* y la *crítica* como posibilidades en conjunto para proyectar la imagen interior. Este método asume la *paranoia* como una actividad, más que como un estado, cuya función es permitir la representación y la creación de la realidad según la visión personal, deformando la convención y posicionando la locura y la libertad como nuevas formas de arte; el propósito de este método es relacionar lo racional con lo irracional para generar una actividad significativa que saque el espíritu interno a la luz, y que se logra sólo gracias al dominio que existe sobre las imágenes creadas por el estado de *paranoia* en el hombre:

Para Dalí, la actividad crítica interviene únicamente como líquido revelador de las imágenes, asociaciones, coherencias, ya existentes en el momento en que se produce la instantaneidad delirante, y que sólo, de momento, en este grado de realidad tangible, la actividad paranoico-crítica permite sacar a la luz objetiva. La actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora y productora de azar objetivo. La actividad paranoico-crítica no considera de forma aislada los fenómenos y las imágenes surrealistas, sino que los considera incluidos en un conjunto coherente de relaciones sistemáticas y significativas (Serrat, 2007, p. 109).

De modo que para Dalí, este método permite también que el arte adquiriera significado y de alguna manera “verdad” o transparencia, porque aunque exista confusión, lo que se revela es algo genuino que estaba oculto y que no quería ser revelado, y que por esta condición de secreto o silencio, no había posibilidad de mediación, no había posibilidad de disfrazarlo o modificarlo una vez descubierto. Además, este método parece ser un juego conciliador entre el sujeto y los objetos de la realidad que le son significativos y que resultan especiales, importantes y vitales, como imágenes “fetiches” que se repiten constantemente en una obra, en la de Dalí por ejemplo, con las muletas, las figuras con forma alargada, animales determinados, insectos, entre otros, y que actúan como

⁴⁰ Inspirado en el acto de asumir la *paranoia* como condición necesaria para la producción artística y como punto de partida para esta, teoría presente en el pensamiento del psicoanalista francés Jaques Lacan (1901-1981): “Dalí se basa en Jacques Lacan que, en 1932, había publicado su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Según la teoría clásica, el delirio paranoico es una consecuencia de un error de juicio frente a la realidad y, por tanto, de una interpretación falsa. En cambio, Lacan cree que el origen de la *paranoia* está en una alucinación. La interpretación y el delirio no son dos momentos consecutivos sino coincidentes. Los acuerdos entre la tesis de Lacan y los planteamientos de Dalí son: el origen alucinatorio y la coincidencia entre interpretación y delirio, la potencia creativa de la *paranoia*, la concreción en formas estructurales repetitivas, etc.” (Serrat, 2007, p. 107).

posibilidad de superación o transición para la comprensión y la aceptación del espíritu y su mensaje interno (Rudín, 2004). Salvador Dalí suma a su obra la influencia de la ciencia innovadora de la época (hacia los años 30'), que le permite agregar elementos llenos de significado y con un contenido bastante “surrealista”, como la teoría de la relatividad o algunos principios básicos de la física:

Los surrealistas sumergen a Dalí en el mundo de la física. La nueva realidad propuesta por la reciente teoría de la relatividad de Albert Einstein, seguida por las teorías de la física cuántica, les resultan extraordinarias. La nueva ciencia propone un mundo donde no existe el determinismo, donde las partículas pueden encontrarse en dos lugares al mismo tiempo, donde la identidad de los objetos se crea con el mismo acto de la observación. Son conceptos difíciles de entender pero abiertos a la imaginación. Son unas ideas tan estimulantes que se convertirán en tema recurrente en el laboratorio de la creación surrealista y, por lo tanto, de sus creaciones experimentales (Ruíz, 2010, p. 5-6).

Este aspecto es el que influye notoriamente en otros movimientos artísticos, como se dijo anteriormente, porque la exploración científica que se infiltra en las artes es justamente la que produce aquel juego entre imagen y espectador, en donde hay movimiento o ilusión óptica, y en donde nace la posibilidad interpretativa a tal grado, que las imágenes creadas por el artista se transforman internamente y se convierten en una multiplicidad de significados duales que representan algo diferente para el autor y para el espectador que solo se comprende por la misma incompreensión, por el delirio, por la alucinación y por la *paranoia* que llenan a la imagen y le generan algún peso significativo: “ Dalí lo materializa a través de la imagen doble, crea una representación, que sin transformar su apariencia externa, conforma una segunda imagen, de forma que el espectador al contemplarlas pueda discernir ambas” (Ruíz, 2010, p. 7).

Así, la *Divina comedia* ilustrada por Dalí, resulta ser una representación en donde el hombre, es decir Dante, se encuentra a sí mismo en un *Infierno* que asume múltiples formas y manchas confusas, reflejadas en otros personajes y paisajes que transmiten una energía de ilusión y encanto, como las ilustraciones de Blake (*Fig.190*). Frente a este asunto de composición y estilo artístico, aparece otra representación más “actual” que mantiene relación con el arte surrealista de Dalí, a saber: las ilustraciones para la *Divina comedia* (2002-2003) del pintor español Miquel Barceló (1957), cuya cantidad es un aproximado de 300 imágenes en tinta china y acuarela, en donde encontramos un claro ejemplo del cambio *iconográfico* que sufre el poema y su permanencia eterna en el arte (*Fig.191*).

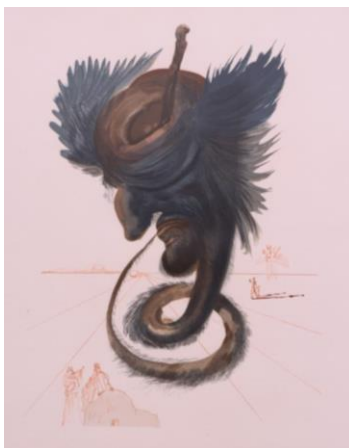


Fig. 190. Dalí, S. (1960-1964). *Infierno, Canto XX: Adivinos y brujos*. [Xilografía, acuarela]. ©2019 centroleon.org.do / Centro Cultural Eduardo León Jiménez. FUNIBER. Imagen N° 7. Recuperado de: <https://centroleon.org.do/cl/dali-exposicion/dali-expo-divina-comedia>



Fig. 191. Barceló, M. (2002-2003). *Infierno, Canto XXXIII, círculo IX: traidores*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/albumes/divain/album06.html>

La relación más llamativa entre las ilustraciones de Dalí y Barceló recae en la transfiguración “abstracta” de atributos, pues varios personajes de *El Infierno*, que antes fueron retratados con la mayor fidelidad posible, ahora pierden su forma convencional o cambian drásticamente, adoptando otros elementos diferentes pero interesantes, pues a pesar de que se pierden estas características “identitarias”, sigue existiendo la posibilidad de distinguirlos a través de nuevas formas de representación, centradas justamente en la manifestación de un concepto, idea o sentimiento de manera mucho más sutil, en los trazos libres, pero igual de profunda; esto lo vemos por ejemplo, en la interpretación del *Canto III* de *El Infierno* por Barceló, cuya representación se enfoca en las almas “indiferentes”, que cargan con la tristeza profunda y la incertidumbre (Fig.192), o en la lámina de Dalí referida

al *Canto I* de *El Infierno*, en donde Dante se encuentra perdido en el bosque oscuro (Fig.193):

“Ed elli a me: «Questo misero modo
tegnon l’anime triste di coloro
che visser sanza infamia e sanza lodo.
Mischiato sono a que cattivo coro
de li angeli che non furon ribelli
nè fur fedeli a Dio, ma per sè fuoro,
Caccianli i ciel per non esser men belli,
nè lo profondo inferno li riceve,
ch’alguna gloria i rei avrebber d’elli»”
(*Inf.*, III, 34-42).

“«Esta mísera suerte –me contestó–
sufren las almas tristes de aquellos que
torpemente vivieron sin vituperio ni alabanza.
Están unidos con aquel odioso coro de los ángeles
que ni se rebelaron contra Dios ni le fueron leales,
sino que permanecieron apartados.
Los cielos los rechazan por no ser bastante buenos,
y el profundo infierno no los admite, ya que
alguna gloria recibirán de ellos los condenados»”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, III, 34-42, p. 40. Trad. Nicolás
González Ruiz).



Fig. 192. Barceló, M. (2002-2003). *Infierno, Canto III, vestíbulo: indiferentes*. [Ilustración]. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundolibro/albumes/divain/album02.html>



Fig. 193. Dalí, S. (1960-1964). *Infierno, Canto I: Comienzo del largo viaje*. [Xilografía, acuarela]. ©2019 centroleon.org.do / Centro Cultural Eduardo León Jiménez, FUNIBER. Imagen N° 1. Recuperado de: <https://centroleon.org.do/cl/dali-exposicion/dali-expo-divina-comedia>

En la representación de Barceló encontramos un único elemento, un único color, que nos lleva a considerar en lo simple, la presencia de lo profundo, pues la paleta de colores

que vemos, limitada a un tono marrón cada vez más desgastado, que adquiere forma humana, nos indica lo que significa para Barceló la indiferencia y la pena eterna de no tener identidad, es decir, lo que las almas estancadas en el *Canto III* de *El Infierno* sienten. En el caso de Dalí, la ilustración, con una perspectiva muy marcada, nos muestra a un Dante diminuto y solitario que contempla y se enfrenta a la inmensidad desconocida de un paisaje lejano, en donde a la vez, se retrata un ambiente fantástico y surreal que advierte desde un inicio, en los árboles “voladores”, el camino de Dante y su destino; el espacio en estas dos obras es muy significativo, porque la ausencia o simpleza de un fondo y de un entorno nos sumerge de una vez en un plano vacío y angustiante, como si nosotros mismos fuéramos Dante.

Además, este ambiente de contemplación que Dalí insinúa en la lámina de Dante observando el paisaje, también lo encontramos en otras representaciones artísticas que buscan reflejar precisamente un espacio físico externo e inmenso, que afecta el espacio espiritual interno y diminuto, lo que conocemos como *sublime*: un sentimiento que se produce por la grandeza del mundo, un sentimiento que el hombre, después de maravillarse, consume para llenar el vacío que deja en sí la comprensión de un universo más inconmensurable, eterno y desconocido que el hombre mismo. En la pintura *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), se aprecia la sensación de tranquilidad y plenitud en la escena y en el hombre tras contemplar el mundo más grande que él (*Fig.194*), lo que en el caso de Dante comprendemos poco a poco, a medida que nos deja ver su “evolución” espiritual, aturdida en un primer momento por el horror ambiental de *El Infierno*, pero superada en un segundo lugar tras la aceptación de este ambiente sombrío y la posibilidad de “ganarle” gracias a la grandeza moral que el hombre recibe de la grandeza universal.

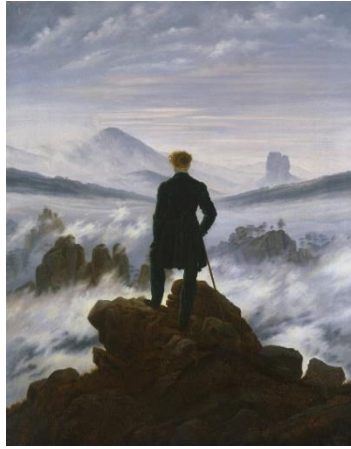


Fig. 194. Friedrich, C. D. (1818). *El caminante sobre el mar de nubes*. [Óleo sobre lienzo]. Hamburger Kunsthalle, Colección Siglo XIX. © SHK / Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford. Recuperado de: <https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>

Ahora bien, con respecto a la posibilidad de encuentro “espiritual” que se plantea en las ilustraciones de Dalí, vemos que Dante y el espectador son rodeados por las ideas personificadas en el Surrealismo, sin una aparente perfección en la técnica empleada, pero con un fondo totalmente intencional, en donde la representación “desordenada” o liviana, con la presencia de determinados elementos, como los colores demasiado claros y disueltos, o los personajes, no es algo al azar, sino que carga consigo un designio y un rol, lo que sucede con la representación de Beatriz referida al *Canto II* de *El Infierno*, cuya aparición, frente a Virgilio para guiar a Dante, es precisamente eso: una ilusión “abstracta” que se pierde y a la vez se encuentra en los trazos sueltos, revueltos y monocromáticos que definen la silueta de una idea personificada y la grandeza de esta (Fig.195):

*“Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.
Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e comincommi a dir soave e piana
con angelica voce, in sua favella:
—O anima cortese mantovana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto il mondo lontana,
lámico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che vòlto è per paura:
e temo che non sia già sì smarrito,
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch’i’ho di lui nel cielo udito.
Or movi, e con la tua parola ornata*

*“Yo estaba entre los que viven sin pena ni gloria,
cuando me llamó una mujer tan pura y tan bella,
que la requerí a que me mandase.
Sus ojos brillaban más que los luceros
y empezó a hablarme
en su idioma con voz angelical, clara y suave:
—¡O piadosísima alma mantuana,
cuya fama dura todavía en el mundo
y vivirá lo que el mundo viva!
Mi amigo, y no de la ventura, está en la desierta
playa con tantos obstáculos en su camino,
que se ha vuelto atrás con miedo.
Temo que esté ya tan extraviado,
por lo que he oído decir de él en el cielo,
que mi socorro llegue tarde.
Ve, y con tu elegante palabra,*

*e con ciò c'ha mestieri al suo campare,
l'aiuta sì ch'i'ne sia consolata.
I'son Beatrice che ti faccio andaré;
vegno del loco over tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare"*
(*Inf.*, II, 52-72).

y con lo que sea menester para su salvación
ayúdalo de manera que yo quede consolada.
Soy Beatriz la que manda que vayas;
vengo del lugar a donde deseo volver,
y es el amor quien me mueve y me hace hablar"
(Alighieri, 1956, *Inf.*, II, 52-72, p. 36. Trad. Nicolás
González Ruiz).



Fig. 195. Dalí, S. (1960-1964). *Infierno, Canto II: Virgilio anima a Dante*. [Xilografía, acuarela]. ©2019 centroleon.org.do / Centro Cultural Eduardo León Jiménez. FUNIBER. Imagen N° 2. Recuperado de: <https://centroleon.org.do/cl/dali-exposicion/dali-expo-divina-comedia>

La imagen de Beatriz es muy importante en el mundo literario de Dante, porque es la musa que inspira los versos del poeta florentino, sobretudo en la *Divina comedia*, personificando la *belleza*, la fe y el amor, e impulsando significativamente a Dante, como personaje, para continuar su viaje por El *Infierno*, El *Purgatorio* y El *Paraíso*. Esta interpretación de la figura femenina y el amor “platónico” de Dante, puede estar representada en las ilustraciones elaboradas por Dalí, pues el pintor, en varias de sus obras, por ejemplo *Leda atómica* (1949), *La madonna de Port Lligat* (1949) y *Galatea de las esferas* o *Gala plácida* (1952), expresa un sentimiento similar al que Dante más de una vez describe: la ilusión, el encanto, el ideal y el elogio a la *belleza* y al amor, llegando a tomar como musa y modelo a su propia esposa, Gala (1894-1982), en representaciones alusivas a figuras literarias o históricas, desarrollando con el estilo surrealista una nueva forma de representar, por medio de la deformación de las imágenes en algunas ocasiones, o la mezcla de figuras para llamar la atención, romper esquemas, y personificar una idea, un concepto, una historia, un sueño, un sentimiento (Figs.196,197,198).



Fig. 196. Dalí, S. (1949). *Leda atómica*. [Óleo sobre lienzo]. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/colleccio/132/leda-atomica>



Fig. 197. Dalí, S. (1949). *La madonna de Port Lligat, primera versió*. [Óleo sobre lienzo]. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2011. Número de catálogo: P643. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/1949/643/la-madona-de-portlligat-primera-versio>

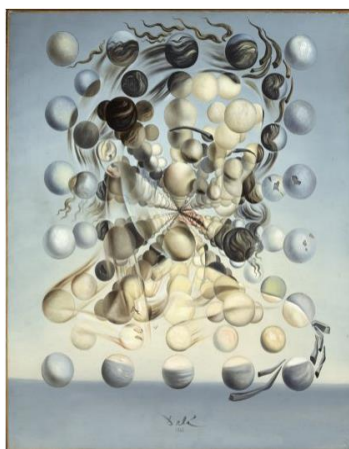


Fig. 198. Dalí, S. (1952). *Gala plácida*. [Óleo sobre lienzo]. © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2014. Número de catálogo: P672. Recuperado de: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/cataleg-raonat-pintures/1952/672/gala-placidia>

En este orden de ideas, es posible que Dalí, más allá de retratar a Gala, quisiera imprimir en sus ilustraciones la cercanía que tenía con Dante en este aspecto, haciendo suyo el sueño del poeta y expresando el amor hacia la *belleza*, no la universal, sino la personal, la auténtica, única y genuina, que se imprime solamente en Dante con la figura de Beatriz, y en Dalí con la figura de Gala. Así, cabe mencionar que la presencia de Beatriz en *El Infierno*, mediante la aparición a Virgilio, representa la ilusión y esperanza de Dante, aquello que lo acompaña y lo impulsa para seguir su camino y salir de la perdición en la que cayó desde el momento de su ingreso al bosque inmenso, oscuro y custodiado por bestias; en otras palabras, la *belleza* es la que mueve en Dante el deseo, la pasión, el amor y la redención, lo que le permite entrar a lugares prohibidos para él (*Fig.199*).



Fig. 199. Dalí, S. (1960-1964). *Paraíso, Canto IV: Beatriz resuelve las dudas de Dante*. [Xilografía, acuarela].
Recuperado de: <https://willimanya.blogspot.com/2014/10/la-obra-de-salvador-dali-1963-100.html>

Conclusiones

*“tanto ch’i’ vidi de le cose belle
che potra ’l ciel, per un pertugio tondo:
e quindi uscimmo a riveder la stelle”
(Inf., XXXIV, 137-139)⁴¹.*

*“Io retornari da la santissima onda
rifatto sì come piante novelle
rinovellate di novella fronda,
puro e disposto a salire a le stelle”
(Purg., XXXIII, 142-145)⁴².*

*“A l’alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,
sì come rota ch’igualmente è mossa,
l’ Amor che move il sole e l’altre stelle”
(Par., XXXIII, 142-145)⁴³.*

En *El Infierno* de la *Divina comedia* podemos encontrar el sentimiento de lo *siniestro* de múltiples maneras, asumiendo algunas de sus características más relevantes como la violencia, el asco, el terror expreso en el ambiente, en los diferentes escenarios y en más de un alma atrapada por sus pecados; sin embargo, *El Infierno* también puede asumir otras lecturas estéticas que, aunque en relación con lo *siniestro*, parecen revelarnos un panorama de *belleza* total, tal como se propone en el inicio del primer capítulo del presente trabajo, en donde se postula la *belleza* como una esfera que se compone de tres elementos menores, a saber: lo *bello*, lo *sublime* y lo *siniestro*, siendo este último el sentimiento que tiene mayor dominio, pero el que también despierta y afloja la sensibilidad de los personajes y de los

⁴¹ “Hasta que pude ver las bellezas / del cielo por un agujero redondo, / por donde salimos para ver de nuevo las estrellas” (Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIV, 137-139, p. 231. Trad. Nicolás González Ruiz).

⁴² “Regresé de la sacrosanta andanza / renovado, al modo que se renuevan las plantas / con frescos brotes, / purificado y dispuesto a subir a las estrellas” (Alighieri, 1956, *Purg.*, XXXIII, 142-145, p. 443. Trad. Nicolás González Ruiz).

⁴³ “A la fantasía le faltaron aquí las fuerzas; / pero ya giraban mi deseo y mi voluntad / como pueda que igualmente es movida / por el amor que mueve el sol y las demás estrellas” (Alighieri, 1956, *Par.*, XXXIII, 142-145, p. 651. Trad. Nicolás González Ruiz).

lectores en los detalles más grotescos pero significativos para hallar la existencia de un posible sentimiento *sublime* y/o *bello*.

De esta manera, la “solución” para apaciguar, calmar o dominar el sentimiento de lo *sinistro* en El *Inferno* dantesco (que se postula también en el primer capítulo del trabajo) obedece a algunos comportamientos humanos y de cierto modo sublimes que Dante refleja en su poema y que los lectores logramos percibir gracias a la totalidad de la obra, cuya estructura no solo se compone un *Infierno*, es decir, de un panorama absolutamente crudo, inmóvil, tieso y congelado, sino también de un estado de plenitud espiritual sin inconvenientes corpóreos y con ambientes luminosos y en movimiento, o sea El *Paraíso* y El *Purgatorio*, este último como un estado intermedio, un puente que refleja la transición entre lo profano y lo divino, entre lo *sinistro* y lo *bello*, entre el arrepentimiento y el perdón o la sanación de las culpas, que si bien podría considerarse como un plano *sublime* – por el encuentro o reconocimiento de la grandeza moral, lo cual le permite trascendencia a las almas–, junto con El *Paraíso* en donde predomina más el sentimiento de lo *bello*, deberá someterse a una lectura más profunda para comprobarlo, en conjunto con la tercera y última parte del poema.

En este orden de ideas, el reflejo de esta totalidad, se proyecta en El *Infierno*, en donde hay indicios, señales o síntomas que nos dicen que hay algo más, que la esperanza queda, que hay una forma de solucionar el estado trágico y fatal que se respira en la gigantesca cueva del pecado; estos síntomas los podemos identificar por ejemplo con la visita de Beatriz narrada en el segundo canto de El *Infierno*, representando la omnipresencia de la *belleza*, incluso en los lugares más terroríficos, postulando como salvación del hombre este sentimiento de comprensión ante los escenarios más crueles y míseros de la existencia humana, en donde también se percibe amor, a pesar de tanto odio, tanto dolor, tanto lamento, lo que Dante logra expresar en varias ocasiones.

Desde este punto de vista, El *Infierno* resulta ser un espacio teatral, tanto por su ambiente como por la posibilidad de encontrar en él un reflejo del hombre, que puede asumirse como una crítica a la humanidad, como un análisis de esta, o como una manifestación catártica, pero que en sí –sin importar las razones biográficas de Dante que lo llevan a escribir la obra–, reclama un encuentro entre el poeta con la humanidad, con sus

dobles, con su otra parte (interna), que además de siniestra en El *Infierno*, también es *sublime* y bella, alcanza la plenitud por la razón y por la fe, por su deseo de sanar, por su capacidad de conmoverse, por la aceptación de su naturaleza profana y divina, por la atracción de su alma hacia el amor, hacia Beatriz.

Así, Dante es una figura que en El *Infierno* representa la condición de transparencia que el hombre debería asumir para comprender su naturaleza, para aceptarla plenamente y para vivirla y padecerla sin la necesidad de agregar un velo que oculte y olvide esa otra parte que nos hace ser, porque si Dante quisiera decirnos de alguna manera que el hombre está destinado a la perfección y a la pureza de manera absoluta e inmediata, no representaría la trascendencia de la existencia humana con un *Infierno*, un *Purgatorio* y un *Paraíso*, sino que se saltaría inmediatamente estas partes crueles, grotescas, dolorosas y tormentosas del ser humano, para mostrar tan solo el velo, el lado claro, la luz, la armonía y la divinidad, lo que de por sí, niega la característica de viaje, de camino, de evolución. Por esto, la presencia de Dante en El *Infierno* se sustenta no sólo porque sea un hombre, que también comete pecados y que se deja llevar por sus emociones, unas veces disfrutándolas, y otras veces despreciándolas, sino porque es un hombre que mira, que no es indiferente ante las escenas que ya hemos analizado, que se compadece, porque también padece, de los condenados y les ofrece aquello que pueda darles un instante de humanidad entre tanta bestialidad: el reconocimiento y el recuerdo en las palabras de Dante, en las miradas penosas, afligidas y llenas de consuelo que el poeta deja como rastro de esperanza, como rastro de aceptación y pasión.

Sin embargo, aunque lo *siniestro* de El *Infierno* nos permita experimentar un encuentro con la *belleza*, es importante identificar bajo qué condiciones sucede este “descubrimiento”: Eugenio Trías sugiere, en *Lo bello y lo siniestro*, que la presencia de este último sentimiento en la obra de arte es un impulso que se manifiesta mediante los detalles ocultos, mediante los síntomas o señales que indican el misterio tras el velo de la *belleza*: “Una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro” (Trías, 2011, p. 80), aspecto que está muy presente en El *Infierno* de la *Divina comedia*, y no necesariamente porque este espacio se identifique de manera directa con esta categoría estética, sino porque en El *Infierno*, el

cuerpo que aún existe y sigue manteniendo de cierto modo una imagen aceptable y medianamente soportable, nos revela, que a través de detalles pequeños y secretos duerme la verdad; por ejemplo, en la mirada de aquellos que se condenan eternamente a la ira, al rencor, a la envidia, al reproche y a la locura, en donde se esconde una naturaleza profana, demoniaca, putrefacta, prohibida, destinada al desprecio y al exilio, que se camufla, a su vez, en la *belleza*, en el amor, en el aparente éxtasis de un mundo sumergido en la materia (Figs.200,201,202):



Fig. 200. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto VII*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f131.image>

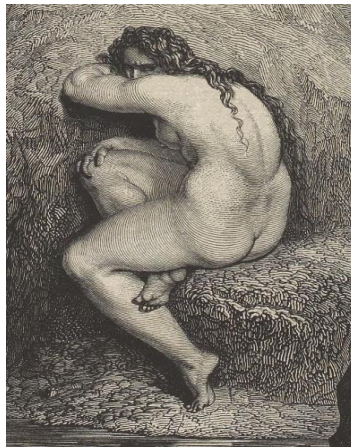


Fig. 201. Doré, G. (1861). *Detalle, Inferno, Canto XXX*. [Grabado en madera]. L'Enfer de Dante Alighieri, avec les dessins de Gustave Doré. Bibliothèque nationale de France. Recuperado de: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10448149/f1421.image>



Fig. 202. Cabanel, A. (1847). *El ángel caído*. [Pintura al óleo]. Musée Fabre. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/el-angel-caido>

En este mismo sentido de “revelación” es importante mencionar el pasaje de la aparición del Ángel frente a las puertas de la ciudad de *Dite* en el *Canto IX*, pues la llegada de este personaje, además de permitir y “bendecir” el paso de los poetas por el verdadero *Infierno*, advierte inmediatamente el ingreso en un ambiente lleno de penas y angustias, de imágenes grotescas y aterradoras que pondrán en peligro, algunas veces fisco y otras veces emocional, a Dante, sin importar que la gracia de El *Paraíso* lo “proteja”, pues lo que el poeta va a ver y padecer, es una verdad inevitable.

Después de leer la figura siniestra en *El Infierno*, es menester señalar la importancia de esta lectura *iconológica* del primer *Canto*—y también de la obra en general— para el estudio estético de la *Divina comedia* a partir de su desarrollo filosófico, literario y artístico, lo que le permite permanencia al poema a lo largo de los siglos y además, desde la perspectiva de lo *siniestro* —como categoría dominante en este caso—, el desarrollo de una lectura interdisciplinar e interdiscursiva⁴⁴.

⁴⁴ La cual consiste en la relación que se puede establecer entre una obra “base” —la *Divina comedia* en este caso— y otros textos que abordan temas similares o que se enfocan en estudiar, analizar, criticar o comentar la fuente literaria que impulsa una lectura de este carácter: “El análisis interdiscursivo permite comparar los discursos sobre la base de sus semejanzas y de sus diferencias, proyectando los rasgos de unas clases de discursos sobre otras con el fin de plantear las relaciones entre los mismos como un componente constitutivo de su realidad y presente en distintas clases de discursos” (Albarejo, 2008, p. 257). Esto lo podemos ver en estudios referidos al poema de Dante desde perspectivas o disciplinas específicas como la *iconográfica*, la literaria propiamente dicha (sobre todo en poesía) y la científica, encontrando resultados diversos pero posibles, como por ejemplo el caso del artículo científico Villarejo, A. (2014). *La neurología en la Divina comedia* (Ya mencionado en la introducción del presente trabajo), que explora conceptos médicos en relación con la *Divina comedia*, analizando los “síntomas” y la significación de estos para el estado emocional de una persona: “En la Divina Comedia encontramos referencias a síntomas neurológicos como cefalea, distonía cervical o crisis epilépticas. Dante describe en sí mismo una amaurosis transitoria y síntomas que podrían ser sugerentes de una narcolepsia. Abundan las descripciones de sintomatología depresiva entre los habitantes del Infierno y son

La literatura comparada como método de estudio y análisis literario se entiende a partir de diferentes aspectos como la recepción de un texto, la adaptación de este en diferentes formas de la expresión (como las artes), y las traducciones según la influencia que dicho texto tenga sobre la cultura nacional, internacional o universal –además de la diferencia entre épocas, periodos o movimientos literarios–. Este método brinda aportes significativos para la lectura, comprensión, permanencia y “renovación” de una obra, pues gracias a sus intenciones “hermenéuticas”, en donde se da apertura al diálogo y a la reflexión, la literatura crece y se nutre por medio de los tres momentos más influyentes de la literatura comparada: la crítica literaria, que asume un juicio de valor con respecto a la literatura; la teoría literaria, que estudia las características fundamentales de la literatura para su clasificación y “ordenación”; y la historia literaria, que se enfoca principalmente en el génesis de la literatura y los procesos que ha tenido que asumir a lo largo del tiempo (Aranda, 2005).

En este orden de ideas, uno de los mayores aportes de la literatura comparada como método es la capacidad de encontrar diferentes relaciones con otros campos o áreas del conocimiento como el arte, la política, la ciencia, la religión, entre otros; a partir de elementos o características que guardan similitud pero que se analizan bajo diferentes perspectivas, tratamientos o lecturas, lo que se conoce como análisis “interdiscursivo”:

El análisis interdiscursivo conectado con la Literatura Comparada se caracteriza por situar como uno de los términos de referencia en la comparación el discurso literario, así como las explicaciones teórico-literarias y crítico-literarias del mismo; así, se plantea la relación interdiscursiva entre discursos literarios y discursos no literarios, además de formularse dentro del conjunto de los discursos literarios y también dentro del de los no literarios, pero contando en este caso con las relaciones de estos últimos con el discurso literario (Albarejo, 2008, p. 263).

Todas estas disciplinas y discursos que encuentran y establecen múltiples conexiones, brindan relaciones contextuales y conceptuales que permiten desarrollar un acercamiento hermenéutico que a su vez profundiza en la explicación, comprensión y valoración de una obra justamente desde los diferentes discursos existentes, aspecto que renueva la lectura de

interesantes varias exposiciones teóricas sobre aspectos cognitivos como la atención, la generación del cerebro y la inteligencia o alusiones a lo que hoy conocemos como teoría de la mente” (p. 170).

una obra determinada y que se extiende a otras épocas a pesar de las limitaciones –y posibles polémicas– culturales y lingüísticas que puedan surgir de tal proyecto.

La literatura comparada, desde esta perspectiva, es generadora de conciencia –tanto personal como colectiva–, involucrándose profundamente con la necesidad humana de manifestarse por medio de diferentes formas de la expresión y representación artística, desarrollando múltiples adaptaciones y traducciones de un mismo discurso que asume diferentes lecturas según el espacio y el tiempo que lo adopten; así, la literatura, vista también como un mensaje ideológico, se somete a cambios o tergiversaciones según el paso del tiempo, por lo que, desde este método con tintes científicos, se tiene en cuenta la necesaria aclaración histórica y biográfica para evitar el error que pueda darse de las “transferencias” de una obra y del concepto que se desarrolla en ella, lo que da a apertura a construcciones teóricas que clasifican la literatura según diversas características –como el juicio personal de los lectores o la creación de nuevos paradigmas que influyen en la producción literaria, en el trato de la cultura con una obra, y en la recepción que determina qué es “clásico” y qué no lo es–.

De esta manera, la traducción y adaptación de diferentes textos literarios exige una gran responsabilidad y compromiso por parte de quienes se dedican a esto, pues no sólo se “transporta” una obra de una cultura a otra, sino que también se resignifica, por lo que el mayor cuidado que debe tenerse es justamente con la intención de mantener intacto –o lo más veraz posible– el significado y la esencia de una obra literaria, cuya recepción puede ser tanto favorable como desfavorable según el impacto social que genera en la sociedad diacrónica o sincrónica a su contenido (Muñiz, 1989).

Sin embargo, la literatura comparada no busca precisamente abstenerse de correr estos riesgos, pues la literatura es, más que una representación estática de un tiempo determinado, una fuente de inspiración que retoma constantemente temas y aspectos de la vida humana y del universo que siempre han permanecido vigentes sin importar las diferentes formas que puedan asumir dependiendo del paso de los años, por lo que el estudio de la literatura comparada encuentra las relaciones que nacen de la literatura misma con la cultura y la vida:

La literatura no es simplemente un espejo de la cultura, ni se explica enteramente por su contexto. Es precisamente su diferencia respecto a otros discursos lo que convierte a la literatura en punto de referencia y comparación para todos ellos (Monegal, 2006, p. 286).

Bajo esta razón, la lectura *iconológica* de una obra como la *Divina comedia*, que se lee y se representa de diferentes maneras por varios autores de épocas distintas, responde de cierto modo a la interdisciplinariedad, pues con su presencia en el arte plástico, además del mundo literario, logra “traducir” su lenguaje poético a otros lenguajes también textuales y pictóricos que cada uno, a su manera, decodifica y codifica nuevamente el significado inicial de la obra según la recepción personal que cada lector, traductor y autor desarrolla tras la experiencia íntima que tiene con el poema de Dante; esto supone también una renovación de la obra en tanto que, a pesar de la lejanía temporal que la distingue –como muchas de sus otras características–, no pierde valor, significación, posibilidades de influenciar otras obras, y la oportunidad de encontrar otras formas de representación que mantengan con vida su contenido y mensaje.

La *iconología* de la *Divina comedia* es significativa no sólo por su forma “novedosa” y de cierto modo inesperada de traducir, adaptar y “escribir” la obra, sino porque además, somete los conceptos del poema a nuevas lecturas que amplían el horizonte de interpretación y comprensión; esto logra despertar el interés en la obra, evidente en las ilustraciones que se observan a lo largo del presente trabajo y en las múltiples notas, comentarios y estudios que dedican sus líneas a la *Divina comedia* desde lecturas tanto académicas como “emotivas”.

Ahora bien, en cuanto a la relación de la *Divina comedia* –incluyendo su *iconografía*– con la categoría estética de lo *siniestro*, cabe anotar que desde el método comparativo que se plantea es posible observar que tanto el poema de Dante como el estudio filosófico referido a lo *bello*, a lo *sublime* y a lo *siniestro*, responden a la lectura de un mismo fenómeno espiritual, religioso, artístico, etc., que se mantiene en una constante conversación entre disciplinas, autores, épocas, lugares y lenguas: “[...] la comparación entre autores, entre obras, entre períodos históricos, entre contextos de producción, entre contextos de recepción, etc., y esta comparación se hace unas veces de manera implícita e intuitiva y otras de manera explícita y sistemática” (Albaladejo, 2008, p. 251); así, el poema, sus ilustraciones y la relación que mantiene con diversos conceptos en diversas

ramas del conocimiento, pueden asumirse como un modelo, como una fuente, como una inspiración para abordar esta u otras obras de maneras similares.

Lo anterior resulta ser un mensaje valioso para el hombre, porque le permite reconocimiento cultural, espiritual y simbólico en las manifestaciones humanas como es el caso de la literatura, le muestra la emoción de su espíritu al rojo vivo –de manera visceral e íntima–, lo que claramente nos resulta aterrador, porque así como vemos en los ojos de Lucifer todo el misterio inmenso y peligroso del mundo, así mismo vemos el miedo a nosotros mismos en los ojos de nuestro reflejo en el espejo, cada vez que nos miramos, cada vez que escuchamos la voz interna que nos habla de la existencia humana como un padecimiento, como algo que duele, porque vivir duele; sin embargo, esta lectura no puede ser absoluta y definitiva, porque entonces sería una visión estática y congelada. Lo *siniestro* debe verse no como un sentimiento suelto y suspendido en las lejanías de lo que no queremos volver a ver nunca más, sino que, de manera mesurada y mediante el arte, debe verse como parte de un todo, como una pieza fundamental para encontrar sentido en las cosas que hacemos, en las cosas que somos, en la vida misma, porque lo *siniestro*, en definitiva, aunque oculto, es lo que nos revuelve internamente, lo que nos agita, lo que nos hace sentir vivos, entre el frío y el calor, entre el odio y el amor: “Todo parece estar aquí «a punto de» [...] está a la vez en y sin vida, está en la agonía” (Trías, 2011, p. 165).

“*Io non mori', e non rimasi vivo*”
(*Inf.*, XXXIV, 25).

“No morí y no permanecí vivo”
(Alighieri, 1956, *Inf.*, XXXIV, 25, p. 228.
Trad. Nicolás González Ruiz).

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, 29(2), 245-275. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-30822008000200014&script=sci_abstract&tlng=en
- Alighieri, D. (1956). La Divina Comedia. En González. R, Nicolás; Bertini. M, Giovanni; Gutiérrez. G, José Luis (Trad.); *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid, España: BAC.
- Aranda, M. M. E. (2005). *La literatura comparada en proceso de renovación. Algunas notas sobre su relación con la recepción del texto literario y la traducción*. Interlingüística, (16), 363-370. Recuperado de: dialnet.unirioja.es
- Bayer, R. (1965). *Historia de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Birchall, H. (2010). *Prerrafaelitas*. Norbert Wolf (Ed.), José María García Pelegrín (Trad.). Taschen.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Damián Alou (Trad.). Barcelona, España: Anagrama.
- Borges, J. L. (1980). *Siete noches*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf
- Borges, J. L. (1999). *Nueve ensayos dantescos*. Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Burke, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Menene Gras Balaguer (Trad.). España: Tecnos.
- Carrillo, L. (1984). El problema de la experiencia estética en Kant. *Ideas y Valores* (pp. 57-70). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/30374/1/29179-104813-1-PB.pdf>
- Castaño, J. R. L. (2003). Aspectos creativos de la obra de Gustave Doré. *Revista ICONO14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*. Vol. 1(2), pp. 64-79. Recuperado de: <https://doi.org/10.7195/ri14.v1i2.453>

- Catiñeiras, G. (2007). *El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte. Introducción al método iconográfico*, 3ª (pp. 63-96). Barcelona, España: Ariel (Ariel Patrimonio Histórico). Recuperado de:
<https://antropologiaunfv.files.wordpress.com/2013/07/castineiras-gonzalez-manuel-antonio-introduccion-al-metodo-iconografico.pdf>
- Cirlot, V. (1990). *La estética de lo monstruoso en la Edad Media*. Universidad de Barcelona. Recuperado de:
<https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/5088/La%20Est%C3%A9tica%20de%20lo%20Monstruosos%20en%20la%20Edad%20Media.pdf?sequence=1>
- Cloud, S. (1956). Introducción. En Luis Gil (Trad.), *Lo sagrado y lo profano* (pp. 9-14). Madrid, España: Guadarrama/punto omega.
- Cruz, F. (2006). Estética de lo sublime. *Revista de humanidades*. (1), pp.135-142.
- De Bruyne, E. (1994). *La estética de la Edad Media* (segunda ed.). Madrid, España: Visor.
- Documentalia. (Productor). (2018). *El Infierno de Botticelli* [YouTube]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=1T0uX6dy7W8>
- Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona, España: De bolsillo.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona. España: De bolsillo.
- Estrada Mora, O. C. (1991). La estética y lo siniestro (I). *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*. Vol. 29(70), pp. 189-196.
- Fernández, J. A. (1965). *La lengua de Dante en la «Divina Comedia» y en sus traductores españoles*. Atlántida, 3(8), 965, pp. 229-271. Recuperado de:
<https://core.ac.uk/download/pdf/38831041.pdf>
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. (Antonio Gómez Ramos Trans.). (Primera ed.). España: Paidós.

- Galera, T.C. (Sin fecha). La estética kantiana. *El pensamiento ilustrado en la literatura española Filología hispánica* (pp. 1-13). España: Universidad de Granada.
Recuperado de: <https://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/Kant.pdf>
- Gangui, A. (2005). La cosmología de la Divina Comedia. *Ciencia hoy*. Vol. 15(89), pp. 18-23. Instituto de Astronomía y Física del Espacio, CONICET Centro de Formación e Investigación en Enseñanza de las Ciencias y Departamento de Física, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, UBA. Recuperado de:
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/21329>
- Garrido, J. M. (2016). Estudio sobre lo bello, lo sublime y lo siniestro en la estética de Kant. *Revista de Teoría del Arte*, Vol. 1(6), pp. 189-196.
- Gombrich, E. H., Torroella, R. S., & Setó, J. (1997). *Historia del arte* (No. Sirsi) i9780714898704). New York: Phaidon.
- González. R, N. (1956). Introducción general. En González. R, Nicolás; Bertini. M, Giovanni; Gutiérrez. G, José Luis (Trad.), *Obras completas de Dante Alighieri* (pp. 3-26). Madrid, España: BAC.
- Granja, D. M. (2004). Estudio preliminar. En *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (pp. VII-LXXIII). México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibáñez, M., & María, A. (2006). *Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: pintura, escultura, grabado e ilustración*. Tomo I y Tomo II (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Kant, I. (1983). *Crítica de la razón pura*. Madrid, España: Alfaguara.
- Kant, I. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica.
- Kan, I. (2011). *Crítica del juicio*. Manuel García Morente (Trad.). Madrid, España: Tecnos.

- Longino, P. (1979). De lo sublime. En García López (Trad.). *Sobre lo sublime de Pseudo-Longino*. (pp. 1-11). Recuperado de:
<https://josefranciscoescribanomaenza.files.wordpress.com/2016/03/aquc3ad3.pdf>
- Longino, P. (2014). *De lo sublime*. Eduardo Gil Bera (Trad.). Barcelona, España: Acantilado.
- Lovecraft, H.P. (2016). *Historia del Necronomicón y otros cuentos*. Aurelio Martínez Benítez (Trad.). Colombia: Atenea.
- Manguel, A. (2000). *Leyendo imágenes*. Carlos José Restrepo (Trad.). Bogotá, Colombia: Norma.
- Mazzoni, F. (1970). Alighieri, Iacopo. *Enciclopedia Dantesca* [versión electrónica]. Roma, Italia: Instituto Treccani. Recuperado de: [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-alighieri_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-alighieri_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- Monegal, A. (2006). *La Literatura Comparada en tiempos de revolución*. Cervantes virtual. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/research/la-literatura-comparada-en-tiempos-de-revolucin-0/0170baae-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>
- Mora, A. N. (2014). *Animales, palabras e iconología en la Divina Comedia (o" de la Lonza solo nos queda el nombre")*. Emblecat, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat, (3), pp. 15-34. Recuperado de
<https://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/view/304749>
- Morfología Wainhaus. (2007), Breve historia de los colores, entrevista a Michel Pastoureau. En *lecturas, Historia de los colores*, (1,2), pp. 1-9. Recuperado de:
<http://www.morfologiawainhaus.com/pdf/Pastoureau.pdf>
- Muñiz, A. (1989). Notas de investigación sobre la literatura comparada. *Notas de investigación*. Recuperado de:
http://teorialiteraria.filos.unam.mx/mis_archivos/u8/01_mun__iz.pdf
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza forma.
- Paz, O. (2015). *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura económica.

- Poe, E.A. (2013). *Poemas*. Carlos Obligado (Trad.). Madrid, España: Visor Libros.
- Platón. (1992). Timeo. En María Ángeles Durán y Francisco Lisi (Trad.); *Diálogos VI* (pp. 155-261). Madrid, España: Gredos.
- Platón. (2011). Hippias mayor. En Julio Calonge Ruiz (Trad.); *Diálogos I* (pp. 175-205). Madrid, España: Gredos.
- Platón. (2011). Banquete. En Marcos Martínez (Trad.); *Diálogos I* (pp. 693-765). Madrid, España: Gredos.
- Platón. (2011). Fedro. En Emilio Lledó (Trad.); *Diálogos I* (pp. 767-841). Madrid, España: Gredos.
- Plotino. (1982). Enéada I (6): Sobre la belleza. En Igal, J (Trad.); *Porfirio. Vida de Plotino, Plotino. Enéadas I-II* (271-293). Madrid, España: Gredos.
- Rall, D. (Ed.). (2001). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Regnault, F. (2005). Pasiones dantescas. *Virtualia. Revista Digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, 4(13). (pp. 2-12). Recuperado de:
<http://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/8IteBhRQ33T6WMFRtCC8euhKzp49bn97oo7i2Bs5.pdf>
- Ricoeur, P. (2002) *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Pablo Corona (Trad.). México: Fondo de cultura económica.
- Rodríguez, D. M. (2016). La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. *Pensamiento Actual*. Vol. 16(26). (pp. 13-24).
 Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/25183>
- Rodríguez López, M. I. (2005). *Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología* (ISBN: 84-9822—173-0). Recuperado de:
<http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

- Rudín, A. I. (2004). Salvador Dalí desde el psicoanálisis. *Arte, individuo y sociedad*. Vol. 16. (pp. 19-47). Recuperado de:
http://www.academia.edu/download/36360467/Ana_Iribas-Salvador_Dali_desde_el_psicoanalisis.pdf
- Ruiz, C. (2010). Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad. *Pasaje a la Ciencia*. Vol. 13. (pp. 4-13). Recuperado de: https://www.salvador-dali.org/media/upload/pdf/2010_pasaje-a-la-ciencia-carme_editora_84_16_1.pdf
- Salvat. (1985). *Gran enciclopedia didáctica ilustrada*. Vol. 8. [Versión física]. España.
- Serrat, J. V. I., & Besora, M. V. (2007). El método paranoico-crítico de Salvador Dalí. *Revista de historia de la psicología*. Vol. 28(2), pp. 107-112. Universidad de Barcelona. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2383311.pdf>
- Solaz Frasset, Lucía. (2004). La sensibilidad expresionista. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Vol. 27. (pp. 1-12). Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/expresio.html>
- Trías, E. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. España: Random House.
- Vásquez, C.A. (2018). Teoría de la imagen de W. J. T. Mitchell. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*. Vol. 39(118), pp. 197-202.
- Villalta Jiménez, D. (2017). ¿Lucidez o fantasía neurótica? Gustave Doré como ilustrador de la Divina Comedia: el caso del bosque de los suicidas. *Dante e l'Arte*, 4, 0187-212. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/183549>
- Zola, E. (2015). *Mis oídos*. Madrid, España: La España moderna. Edición Universidad Autónoma Nuevo León. Recuperado de:
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020026917/1020026917.PDF>