

Intervenciones y ensayos

La última surrealista

Silvia Schwarzböck

La crueldad necesita del ojo. El ojo —advierde Breton (1965)— existe en estado salvaje. Los surrealistas, como vanguardia del público (no de los artistas), toman partido, así sean poetas, por el ojo. El pensamiento surrealista, igual que el ojo, debe existir en estado salvaje. En estado salvaje, el pensamiento es fuerte.

El pensamiento al que, por operar sin censura y no temerse a sí mismo, los surrealistas llaman *fuerte*, es un pensamiento del ojo. El pensamiento del ojo, cuando tiene esta clase de fortaleza, es incapaz de estar en falta. Lo que hace al pensamiento, igual que al ojo, incapaz de estar en falta, es el poder desinteresarse completamente de todo lo que lo hace depender, para existir, de la iniciativa de un sujeto: de la comunicación, de la moral, del deseo, de la praxis, de la historia, de la estética, de la política, de las relaciones económicas, de la clase, de la cultura, de la educación, del orden social y, hasta donde puede, de la lengua y la gramática maternas.

El pensamiento *del* ojo se opone (en el sentido de que toma como su enemigo) al pensamiento *para* el ojo. El pensamiento *para* el ojo es aquel con el que la Iglesia, en su época de plomo, adoctrina sin enseñar a leer. En la prehistoria de la industria de la cultura, la institución que tiene el monopolio del uso de las imágenes necesita funcionar, en la producción eficaz de terror, como si lo que ella monopolizara —en lugar de la representación de la crueldad— fuera el equivalente al uso legítimo de la fuerza en el campo simbólico. La crueldad cristiana, antes que bella o sublime, es letra que entra con sangre. Si el pensamiento es *para* el ojo, el ojo debe renunciar a existir en estado salvaje, como condición para subordinarse al pensamiento.

Será entonces la imagen *verdadera*, como portadora de crueldad sublime, la que haga visible para el ojo aquello que, además de invisible, es de por sí irrepresentable (la Idea, en lengua hegeliana).

El gusto por la crueldad que el surrealismo traduce como vanguardia del público al círculo del arte (y lo traduce con voluntad de revuelta, no solo de escándalo), no es un gusto intelectual: no es el “placer de la inteligencia, más sucio que el del cuerpo”, ese que Bataille le hace ponderar al personaje de Hélène en su novela *Mi madre*. El único placer, según Hélène, “cuya historia” (no dice “cuya experiencia”) no se desgasta es el placer de la inteligencia. La voluptuosidad —no se cansa de repetirle a su hijo, Pierre, en las cartas que le envía desde Egipto firmadas como “Madelaine”, su nombre de prostituta—, tiene que convertirse, para poder durar, de placer del cuerpo en placer de la inteligencia (Bataille, 2011, p. 129¹). Solo quien sea capaz de hacer esta conversión dentro de los límites del materialismo será un verdadero libertino.

Ahora bien: la conversión de los placeres corporales (sobre todo los del alcohol y el sexo) en placeres de la inteligencia, parece estar necesitada —como si esta fuera su verdadera materialidad— de papel y lapicera, aun cuando pueda prescindir —como quiere hacer creer Hélène— de una cabeza fría: ella dice estar escribiendo borracha, con su amante, Réa, una mujer que la aterra, debajo de la mesa, pero las cartas a su hijo, más doctrinarias que la *Epístola a los romanos*, no dan indicios de un pensamiento fuerte y en estado salvaje, a pesar de su ateísmo militante. La escritura de Hélène no se ve trastocada, en lo más mínimo, por todos los tapujos que ella habría perdido en su vida libertina. El Mal, para ser leído por Pierre, un ratón de biblioteca, está escrito para que también a él lo fascine, como si fuera la Idea, solo que disfrazada de su enemigo. El libertinaje (aunque los surrealistas, y sobre todo las surrealistas, adoren a Sade), no es un pensamiento del ojo. Es un pensamiento ilustrado: ilustrado oscuro, pero ilustrado al fin.

Quien mejor entiende como un pensamiento del ojo la crueldad de la que gusta el surrealismo es Valentine Penrose. Así lo muestra en *La condesa*

¹ La edición francesa original, póstuma, es de 1966.

sangrienta (1996), una obra de no ficción publicada en 1962, que trata sobre Erzébet Báthory, quien fue la autora de 650 asesinatos en el lapso de siete años (de 1604 a 1611), todos ellos de mujeres jóvenes, a las que habría sometido a “crueldades increíbles” antes de extraerles su sangre para darse baños rejuvenecedores en el sótano de su castillo de Csejthe, en Hungría. El tipo de crueldad del que Penrose, siendo una surrealista tardía, gusta como si fuera su precursora (una especie de Kafka, en el sentido de Borges, capaz de crear entre prácticas sanguinarias de siglos distintos un *aire de familia*), tiene ya (¿o solo?) dos hitos estéticos, los dos cinematográficos y los dos fechados en 1960: *Psicosis*, el film de Alfred Hitchcock, en el que el espectador *puede* mirar (*puede*, porque el film es un éxito) en una misma escena (la que sucede en la ducha) un desnudo *junto con* un asesinato; y *Peeping Tom* (o *El fotógrafo del pánico*, como se conoce en español), de Michael Powell, en el que el espectador *debería* mirar (*debería*, porque el film es un fracaso) en una misma escena un acuchillamiento *junto con* el registro fotográfico del pánico de la víctima mientras se desangra, justo en los instantes previos a la muerte. Para poder acuchillar y al mismo tiempo fotografiar el rostro agonizante de las mujeres acuchilladas, el asesino serial, fotógrafo de profesión, inserta en la cámara un espejo y una lanza filosísima: la víctima se ve morir mientras es acuchillada.

El hecho de que Hitchcock haya filmado su película parodiando el realismo televisivo, pensando en la sangre derramada en blanco y negro, mientras que Powell, un maestro del color (después de *Las zapatillas rojas* y *Narciso negro*), haya elegido el rojo *shocking*, no es una comparación menor para entender, sociológicamente, el éxito de un film y el fracaso del otro². La crueldad en blanco y negro para el espectador de 1960 puede ser, todavía, la crueldad en un mundo moral (o en un mundo en el que, al menos, un psicópata es un psicópata y una víctima, una víctima). La crueldad en colores, en cambio, por lo que los colores tienen de simbólicos (sobre todo el rojo, que es el color de la sangre y de la pasión, pero también durante la Guerra Fría el del comunismo), bien puede resultar sospechosa

² El rojo *shocking*, en pocos años, será la norma del cine de horror.

para este mismo espectador, por estar pensada, con tanto rigor estético como científico, como un test psicológico (de hecho, cuando *Peeping Tom* sea revalorizada, lo será por poner en escena, hasta volverlo insoportable, el voyerismo del espectador).

Solo una escritura fría y contemporánea a la frialdad del cine puede producir semejante fascinación (“la fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo”, como la llama Pizarnik (2002, p. 296)) por la “belleza inaceptable”, capaz de convertir en pensamiento del ojo, con un objetivismo que compite con la cámara, cada una de las “crueldades increíbles” pergeñadas por la condesa (y puestas en práctica, para que ella las mire desde su trono, por una bruja). El ojo de la condesa, narrado con la frialdad de una cámara, es un ojo del futuro y no simplemente el más avanzado de la época barroca.

El pensamiento del ojo, tal como lo entiende Penrose, es siempre malpensamiento del ojo, es decir, protopensamiento de la cámara. Un ojo que piensa, pero que piensa de manera no humana. La cámara con puñal y espejo, que el fotógrafo del pánico diseña como su arma asesina, podría haberse integrado, como obra maestra del malpensamiento del ojo, al catálogo de máquinas que la condesa se hace fabricar en el sótano de su castillo, con el fin de variar, de un baño de sangre a otro, la forma del desangramiento de su víctima. De hecho, si se juzga a la cámara no por su utilidad social sino por su complejidad técnica, no se entiende por qué el cine, que no le debe casi nada a la ciencia, recién se inventa, como entretenimiento de feria, a fines del siglo XIX (tampoco las condiciones para fijar una imagen: instantaneidad, emulsión seca y soporte flexible dependieron nunca del avance científico).

La crueldad de la condesa, para no ser leída como terror gótico, requiere, además de ser narrada con la frialdad de la cámara, de un público lector que esté educado, a la vez, por la historia de las vanguardias y por la historia del cine. El ojo del pensamiento del ojo no es solo un ojo que piensa, sino un ojo que *sabe* que piensa. El éxito de *Psicosis* frente al fracaso de *Peeping Tom* se debe no tanto a que un film sea en blanco y negro y el otro en color, sino a que Hitchcock filma en blanco y negro en lugar de en color, para un

espectador que se identifica con la cámara y *sabe* que se identifica con ella.

Este ojo todavía finito, con una educación estética ampliada por el cine (y de una forma en que no habría podido ninguna vanguardia, porque no le exige un saber previo), es el antepasado (no el precursor) del ojo infinito, capaz de mirar en la pantalla de un celular toda clase de imágenes crueles, incluso cuando son explícitas.

Las “crueldades increíbles” de la condesa Báthory, escritas como malpensamiento del ojo, son comparables no tanto con los asesinatos de *Psicosis*, filmados en blanco y negro, o con los de *El fotógrafo del pánico*, filmados en color, como con las fotos de torturas, tomadas por militares estadounidenses, durante la guerra de Irak, en la cárcel clandestina de Abu Ghraib que se viralizaron a través de las redes a comienzos del siglo XX.

La puesta en escena de las imágenes de Abu Ghraib, aunque corresponde a torturas reales, no se diferencia, en términos estéticos, de la puesta en escena de la pornografía BDSM. Incluso si las acciones hubieran sido actuadas, la puesta en escena sería la misma. De hecho, la primera de las fotos que se viraliza, en abril de 2004, es la de una soldada del Ejército estadounidense, Lynndie England, quien vestida con uniforme militar arrastra a un hombre desnudo y atado con una correa, como si fuera un perro. Dentro de Abu Ghraib, el comportamiento que mejor da cuenta de la perspectiva de una verduga es el de Sabrina Hermann, la policía militar que se fotografía sonriendo junto a los prisioneros que tortura, sin cambiar de actitud en una de las fotos, cuando el prisionero junto a ella ya ha muerto).

Lo que hace a estas imágenes explícitas en lugar de pornográficas es la no transparencia de la cámara: como las acciones sucedieron frente a una cámara (desde la perspectiva de los verdugos, no importa que tengan una puesta en escena), es imposible determinar, desde el lugar del receptor y con el solo auxilio de los sentidos, si la crueldad, exhibida como real, ha sido o no actuada (lo cual no significa que no sea, en caso de ser actuada, real). La cámara hace actuar, deliberada o involuntariamente, a quienes están delante de ella. Lo único que se puede determinar, desde la posición del receptor, es si la escena está (mal) actuada. En ese caso, el error es lo que delata el artificio.

Que no se pueda identificar, con la sola ayuda de los sentidos, si una imagen explícita es ficcional o real (así sea del máximo dolor o del máximo placer, los dos temas de la explicitud), se debe a que la cámara, antes que inhibir con su presencia, desinhibe. Desinhibirse, de hecho, es actuar como si una cámara estuviera frente al yo y el yo actuara como si ella no estuviera. Quien se desinhibe supone la cámara (hace como si estuviera) y, a la vez, la niega (hace como si no estuviera).

Que todo suceso vivido pueda ser archivado por un tiempo indefinido en una memoria no humana, en lugar de en una memoria humana, es algo que al yo de quien porta la cámara lo vuelve infinito y soberano: el no-yo existe como objeto interesante gracias al juicio del yo. Una imagen, si está tomada por una cámara, equivale a un juicio estético. Y el juicio estético, en tanto solo existe en el modo presente (“esto es bello”, “esto es sublime”), equivale, en última instancia, a decir “yo”: “yo estuve ahí”.

Cuando las verdugas se fotografían *junto a* sus víctimas, mirando a la cámara, como en muchas de las fotos de Abu Ghraib, cada una de ellas, aún con su rol, su jerarquía y su uniforme, es un yo. Para este yo, fotografiarse junto a su víctima mientras la tortura, equivale a autoimputarse: si el yo no se autoimputa, no puede sentirse impune. La impunidad, cuando quien juzga las torturas es una corte marcial, la garantiza la cadena de mandos: a quien se destituye es a la comandante a cargo, Janis Karpinski, por ser la máxima responsable en el momento en el que se fotografían las torturas de la cárcel de Abu Ghraib.

Que los yos, en las fotos icónicas de Abu Ghraib, sean de mujeres estadounidenses blancas, vestidas con uniforme militar, que miran a la cámara con cara de villanas de historieta, mientras actúan el rol de verdugas frente a un prisionero iraquí, hace pensar que se ha reactualizado —saliendo de su archivo más prestigioso, el de la historia del arte, para entrar en el gusto de masas— el gusto surrealista por la crueldad. Penrose no puede dejar de pensar en esta clase de gusto ni como surrealista tardía ni como surrealista mujer.

Penrose no considera a Erzébet Báthory, como se hizo a comienzos del siglo XVII, la versión femenina de Gilles de Rais. No se trata solamente

de que el barón se haya arrepentido antes de morir, y la condesa no, dado su silencio de tumba (él, vestido con hábito de carmelita —el símbolo del arrepentimiento—, arrodillado ante el tribunal eclesiástico que lo juzga, se declara culpable de las muertes por degüello de 800 niños, precedidas de violación y tortura, cometidas entre 1433 y 1440, con el fin de darse baños de sangre rejuvenecedores en medio de rituales satánicos). Se trata, más bien, según Penrose, de que un varón no podría “dejarse caer”, como sí podría una mujer, hasta profundidades “últimas y negativas”. Es esta diferencia —que ella, como si le pareciera obvia, no se detiene a explicar— la que la hace fascinarse con la condesa, y no con el “hasta en la muerte civilizado, elegante y lírico” barón.

Que Penrose diga que Gilles de Rais, con sus desmanes bien organizados, pertenece a “esa raza de hombres que no pueden sumirse sin retorno en el caos”, no significa que pueda compararlo, en lo que su maldad tiene de sistemática, repetitiva y subordinada al objetivo de no envejecer, con el progreso de la maldad experimental de la condesa. El reemplazo de la tortura clásica (manual, aplicada con látigos, elementos punzantes y armas blancas, sobre el cuerpo desnudo de la víctima) por la tortura barroca (maquinal, rebuscada, metódica, puesta en escena en varios pasos, mediada por artefactos) no fascina a Penrose por la posibilidad de emparentarlo, más allá de la intención de la condesa, con el espíritu científico de la época. La maldad de la condesa, leída desde la fascinación, es siempre una maldad antigua. Lo barroco, en el castillo de Csejthe, es “una interferencia”, como le llama Pizarnik. Escenificada en el sótano, la crueldad existe fuera del tiempo, como si Csejthe fuera Abu Ghraib.

Lo que a Penrose le fascina de la crueldad antigua de la condesa, no es lo mismo que a Breton le fascina, en el momento fundador del surrealismo, de la crueldad antigua del amok. Breton compara el acto surrealista, como superación de lo burgués de la obra de arte, con la tradición del amok, nacida en las islas de Malasia: una comunidad puede permitirle, de tanto en tanto, a un individuo poseído por la furia, armarse de un cuchillo, entrar corriendo entre una multitud, y matar hasta ser matado (en que el individuo sea matado, y en que lo sea dentro de la multitud, consiste la expiación del

acto). Penrose describe, con la perspectiva del pensamiento del ojo, una crueldad que solo será apreciable como objeto del gusto de masas cuando el ojo, ya educado por el cine, pueda mirarlo todo, sabiendo que todo lo que mira, por ser imagen, lo mira identificándose con la cámara.

Desde la mirada de Penrose, como mirada *protoposthumana*, como mirada que se anticipa a la que podrá mirarlo todo, la condesa Báthory no es humana: es una imagen, la imagen de un vestido blanco que se vuelve rojo, y lo que lo vuelve rojo es la sangre de una muchacha, a la que la condesa, desde un trono, ha visto morir desangrándose. El barón de Rais, en cambio, al arrepentirse de sus crímenes, retorna al mundo de los hombres (que para él es el mundo de los varones, de los nobles y de los cristianos). A lo que le temen los hombres (es decir, a lo que le temen los varones nobles y cristianos) no es a la muerte, sino al “antiguo caos por el que fluye la nada”. Esta nada, a la que la condesa no le teme, es la que le hace producir, con una maldad antigua, un terror para el ojo del futuro.

La mirada nunca es virgen: tiene una historia. El ojo infinitizado, capaz de mirar imágenes explícitas, es el ojo de un monstruo más frío y más salvaje que el que fue capaz de mirar la escena de la ducha en *Psicosis*. Este ojo no es más el ojo centrado en el sujeto. Es un ojo descentrado, pero no solo del sujeto, también del cuerpo. Aunque lo porten los humanos, es un ojo posthumano.

Todas las imágenes, empezando por la más terroríficas, son, para el ojo posthumano, explícitas en lugar de sublimes: intrínsecamente visibles y radicalmente mirables. Todos los terrores, incluso los del castillo de Csejthe, son, para él, terrores materialistas, terrores sin arquetipo, terrores antiplatónicos, antihegelianos, anti-idealistas: ninguno de ellos representa, en lo que tienen de materia sensible, una Idea irrepresentable, trascendente, suprasensible.

Cuando este ojo se enfrenta a imágenes terroríficas en la pantalla de un celular las archiva fuera del cuerpo, en una memoria no humana, provista por la tecnología del momento (a la que sabe avanzada y, por eso mismo, próxima a ser obsoleta), infinitamente más amplia (y menos selectiva) que la recibida de la naturaleza. Este ojo posthumano, capaz de mirarlo todo,

es otro tipo de ojo que el que había concebido el surrealismo. No es el ojo que se cree capaz de mirar, si lo tuviera enfrente suyo (no en una pantalla), al asesino del amok, como si no le importara convertirse en su víctima por mirarlo. No es el ojo que cree que podría mirar con fascinación, en lugar de terror, al verdugo que viene a sacrificarlo.

La diferencia entre el ojo en estado salvaje (como ojo humano) en el que piensa Breton y el ojo capaz de mirar (como ojo posthumano) toda clase de imágenes, incluidas las del castillo de Csejthe, no puede explicarse simplemente por la liberalización de las costumbres. El ojo posthumano, al que parece dirigida, como el ojo del futuro, la prosa de Penrose, es un ojo que piensa como una cámara, pero no como una cámara de cine, sino como una cámara de la que los humanos, por haberla convertido en su ojo no humano, no pueden separarse.

El surrealismo solo moriría —según Breton— si existiera un movimiento que fuera, en relación a su meta (la de emancipar al lenguaje de la servidumbre del sentido), más emancipador que él. Que el surrealismo se incorpore a la vida cotidiana como un gusto de masas, podría deberse a que ningún movimiento, en relación a su meta, logró superarlo. O a que las masas aprendieron algo, gracias a la cámara, que no sabían sobre sí mismas.

En las fotografías de Diane Arbus, durante la década de 1960, Estados Unidos parece un país surrealista: todo lo que la fotógrafa encuentra (o más bien convierte con su cámara en *objet trouvé*) son “monstruos” y los “monstruos”, para ella, son “monstruos geniales”. La fascinación por lo monstruoso, de la que el surrealismo fue precursor, la produce, en este caso, con la mediación de Arbus, la cámara (en lugar de producirla Arbus con la mediación de la cámara). La cámara —reconoce la propia fotógrafa— funciona como una licencia: permite entrar, para hacer lo que se quiera, a un mundo al que no se pertenece y en el que no es posible iniciarse, aunque se aprendan sus códigos. Esta extranjería, producida por la portación de la cámara, hace que lo fotografiado resulte fascinante, tanto para el receptor de la foto como para quien la toma. Fascinante es lo que aparece en una fotografía como extraño, exótico, feo, deforme, irregular, raro, anormal. Y si aparece así es por la cámara: la cámara lo mira, con una

crueldad no humana, desde un afuera absoluto. La mirada, en estado de fascinación, está afuera de lo mirado, igual que la cámara. Pero para llegar a la fascinación, la mirada necesita del tedio. “Según una teoría china, se alcanza la fascinación a través del tedio”, dice Arbus.

El tedio nivela los objetos, los vuelve a todos iguales, a todos entes. La fascinación los diferencia, los vuelve *objets trouvés*, todos monstruos geniales. La fascinación, alcanzada a través del tedio, es lo que define el placer estético como gusto de masas para una fotografía del siglo XX³.

Arbus, en lo que tiene de surrealista tardía y en lo que tiene de contemporánea de *Psicosis*, piensa al ojo igual que Penrose: como un ojo que está aprendiendo, gracias a ella, pero más rápido que ella, algo que ella —no sabe si por suerte o por desgracia—no llegará a conocer.

...

Lista de referencias

Breton, A. (1965). *Le surréalisme et la peinture*. Gallimard.

Bataille, G. (2011). *Mi madre* (P. Brines, Trad.). Tusquets.

Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta* (M. T. Gallego y M. I. Reverte, Trads.). Siruela.

Pizarnik, A. (2002). La condesa sangrienta. En *Prosa completa* (pp. 282-296). Lumen.

³ Un año después del suicidio de Arbus en 1971, la retrospectiva de su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York fue la exposición de fotografía más visitada de la historia.

...

Silvia Schwarzböck

Nació en Buenos Aires. Es Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora titular regular de “Estética” y “Problemas especiales de Estética” en el Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Publicó *Adorno y lo político* (2008), *Los espantos. Estética y postdictadura* (2016), *Los monstruos más fríos. Estética después del cine* (2017), *Materialismo oscuro* (2021), *Las Medusas. Estética y terror* (2022), *Las bestias negras* (2023), entre otros libros, además de ensayos y artículos sobre temas de estética, filosofía política, filosofía contemporánea y artes. Realizó una edición crítica de *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (2012) de Immanuel Kant y tradujo y prologó *Estética 1958/59* (2013) de Theodor W. Adorno.