

ME ENTENDERÁN AQUELLOS QUE HAYAN SIDO TENTADOS

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO

Hace ya algún tiempo, Hans Magnus Enzensberger comentaba en una entrevista un poema suyo sobre un pintor que traza el fin del mundo.¹ Una cosa bastante desagradable, apuntaba Enzensberger. No obstante, luego continuaba: «Pero ese señor, con su genio, se alegra mientras pinta. Disfruta. El hecho de hacerlo le produce alegría. Así que hay una contradicción. Dante escribiendo *El Infierno* seguro que no estaba triste sino que más bien disfrutó haciéndolo. Se da una ambigüedad moral en el arte. Pinta una cosmogonía que al mismo tiempo resulta sensual. No son excluyentes la seriedad y la alegría».² He ahí el círculo mismo donde se instala el Bosco. Esa especie de alegría trágica en la que, a fin de cuentas, como nos avisara ya Nietzsche, como sugiere también Luis María Marina, la intensidad de la alegría ha de ser directamente proporcional a la crueldad del saber.

Círculo en buena medida también dantesco, por seguir con la sugerencia de Enzensberger, en donde el condenado manifestase un cierto consentimiento masoquista, extático y satánico ante el hormiguo maléfico del mundo. Su culpa —y su penitencia— se hallarían en este preciso detalle: en el hecho de que una supuesta voluntad moralizadora acabe siendo desplazada, o aplazada, sumergida incluso, por los valores pictóricos, ópticos, también narrativos, que se convierten, indudablemente, en el motor final de una poética.

¹ El poema, con el título «Apocalipsis. Escuela umbría, hacia 1490», forma parte del libro *El hundimiento del Titanic*. Hay edición española; Plaza y Janés, Barcelona, 1998, trad. de Heberto Padilla.

² Rev. *La Esfera, El Mundo*, 6/12/1997, p. 4.

De manera que, como ha notado Luis María Marina, y con él todos los espectadores que ante las imágenes del Bosco se colocan, allí, al cabo, no encontramos otra cosa que unos espacios proliferantes que buscan deslumbrar al espectador a través de telas o maderas cromáticamente contrastadas, colores tornasolados —esa luz blanca ambarina de las *Tentaciones* que el autor de estas otras *Tentaciones* aprecia tan enigmática, tan seductora. Al cabo, redes tentadoras y sensuales donde uno no puede más que caer, cuando deberían producir horror y rechazo. «Para sus contemporáneos y para las generaciones que van a seguirlos, las obras del Bosco ofrecen una lección de moral», escribió Michel Foucault en su *Historia de la locura*. Bueno, admitámoslo, pero también en la medida en que esta moralidad vendría entonces a ser una excusa para la instauración de la crueldad misma como suprema categoría estética, hasta el punto de que, tal vez, se llegue a ocultar u olvidar la lección moral que justificaba esa misma crueldad.

El Bosco es, diríamos, nuestro semejante, nuestro hermano. Como nosotros, él también asiste a un desfondamiento capital, en su caso, como también acredita Marina, el de todas las certidumbres escolásticas medievales, bajo el empuje de un mundo moderno —y técnico, ya lo señaló Jünger ante sus tablas— todavía informe, imprevisible, cuya propia indefinición habrá de generar no poca ansiedad o incluso angustia.

Esta angustia adopta un claro matiz de carácter dualista, al colocar el destino del mundo y el de los hombres en manos de un enfrentamiento de tipo maniqueo entre dos fuerzas o dos principios en oposición —el Bien y el Mal, el mundo de las tinieblas y el de la luz. Es esta condición de partida la que elabora un sistema verdaderamente dramático, eminentemente teatral, simulacral e historiado. Dramaturgia y narrativa —tal como apunta Luis María Marina— son, pues, las señales identificativas de la poética *bosquiana*. Una poética dual sin embargo descompensada, dado que es manifiesto el poder del Mal por sobre el del Bien, hasta el punto de que,

a veces, brilla por su ausencia la propia presencia de Dios en este combate. O destaca, de manera inquietante, su carácter frágil, empequeñecido, alejado, escuchimizado incluso, como cuando lo vemos en la *Adoración de los Magos* en calidad de criatura recién nacida y sometida al escrutinio morboso de todo tipo de miradas ajenas o, aquí mismo, en las *Tentaciones* de Lisboa reducido a un crucifijo tosco y diminuto en el centro de la vorágine espectral, clara y angustiosamente invasiva: verdadera invasión de un inframundo que también está en este, dentro nada más que de nosotros.

Esto nos sugiere muchas aportaciones que el libro de Marina no deja de transitar con pormenor. Por ejemplo, que el verdadero motor del discurso del pintor no es otro que el Mal. Es el Mal lo que es dramático, efectivamente, suscitando lucha, queja, obstinación, desgarró, transformación, (per) turbación. Es el Mal lo que es seductoramente enigmático, apuntando siempre hacia su origen insondable; *unerforschlich*, nos diría Kant: sin fondo. ¿De dónde viene el Mal? He aquí la cuestión metafísica del Mal, ese su desencaje ontológico que habrá de exigir una norma, un modelo, un ideal, una trascendencia que lo someta o al menos trate de controlarlo. Pero el Mal también es, como supo ver Baudelaire, una estructura exploratoria de la interioridad. El mal ha ensanchado al hombre, lo ha desplegado y vuelto más oscuro y profundo: lo ha cultivado, diría el propio poeta de *Las flores del mal*.³ Lo ha refinado, insistiría Nietzsche. Le ha revelado toda su capacidad de ambivalencia y de elección, su posibilidad de superarse a sí mismo, de exacerbarse y sacarse fuera de sí: su perversión, su transgresión, su desquiciamiento al modo, por ejemplo, de Bataille. Como apunta Marina: «solo soy libre

³ Por cierto, ¿no vemos acaso en ese Satán con chistera que Marina tan bien describe en el centro mismo de las *Tentaciones* de Lisboa una suerte de prototipo del *dandy* satánico y urbano, a la manera de Barbey o el propio Baudelaire, tal como, por ejemplo, nos lo pintase Manet?

cuando en mí rastreo las raíces del Mal; privado del Mal, no soy completamente humano».

Por eso mismo toda esta poética, donde la salvación misma depende de un pensamiento del Mal, no puede concebir otra salvación que el aislamiento: el alma anacorética encerrándose en su destino, sin ninguna relación con el mundo, sin cooperar con él. El santo asceta ataca con esta su elección todo principio de articulación política, o de instauración de un poder político organizado donde el Mal, o lo negativo, pudiera ser introyectado, regularizado dentro de la lógica y los procesos mundanos. Por eso, como bien apunta Luis María Marina, estos eremitas se entregan «a la eterna huida —*xeniteia*— y la busca de la absoluta impasibilidad —*hesychia*— en el desierto egipcio». No solo están abandonados de sí mismos —«la tarea de un monje consiste en alejar de sí sus propios pensamientos»—, también es el propio universo lo que en principio, de principio, ya se ha abandonado. Estos odiadores del mundo, para salvarlo, huyen de él, pero en realidad, como sabe Marina, lo hacen «para escapar de la mundanidad». Por eso «la penitencia del eremita no sirve de ejemplo al resto de los hombres».

Por lo demás, al erigir el Mal como absoluto frente al Bien, si el único enfrentamiento verdadero se da entre estos principios, instituidos como fuerzas cósmicas que sobrepasan cualquier medida humana, ¿qué le queda al hombre? Hay un profundo nihilismo en las dramaturgias del Bosco, que es como si nos dijese sin pausa: nada podéis hacer, como hombres —ni tal vez siquiera como dioses, véase la humillación, la pasión del Cristo que cubre la tabla de las *Tentaciones* de Lisboa, sobre la que Luis María Marina aporta, diríamos, toda su *pièce de résistance*—; nada podéis hacer, decíamos, como hombres en la Historia, ningún esfuerzo os dará el poder al cabo de ningún imperio.

El Bosco, como buen maniqueo —esto es evidente, por ejemplo, en la disposición narrativa de los paneles de *El jardín de las delicias*—, ordena en tres tiempos su dramaturgia.

En el primer acto (pasado), Luz y Tinieblas están separadas completamente, iguales en potencia pero en total oposición (véanse las imágenes con que se cierra el tríptico de El Prado, con ese Dios lejano y reducido que crea el mundo a partir de una masa informe, y ya inquietante, a través de la lectura del Libro). En el segundo, que se corresponde con el presente, el Mal realiza todo tipo de movimientos de acoso y turbiedad. La Luz entonces reacciona sacrificando a las Tinieblas una virtud, emanación de la sustancia de Dios, que combate la Oscuridad pero es vencida por ella: de ahí procede la mezcla que compone el alma y el mundo, condenados uno y otro a luchas intestinas. De ahí también la pasión y muerte del Cristo. ¿No hay una gran crueldad en Dios mismo al provocar una lucha tan penosa para las almas enviándolas al mundo, enviando incluso a la muerte a su propio hijo? (He aquí, por cierto, una de las obsesiones de un cineasta, Tarkovski, que, como sabe Luis María Marina, persiguió hasta el final de su vida hacer una película con las *Tentaciones de San Antonio*). Finalmente, en el último acto, en un tiempo venidero —que nunca está presente en el imaginario *bosquiano*, hasta tal punto está este tomado por la fuerza negativa—, el ángel de la luz vendrá a liberar al viejo hombre separando las dos fuerzas de la Sombra y de la Luz y abrirá así la vía a la salvación por reintegración definitiva del Bien en su reino soberano. Pero, como decimos, esto no se presentará nunca en la obra del Bosco, quien se concentra con gusto en el acto medianero y central.

Porque el pueblo, la humanidad, su historia, no son más que productos de ese motor universal de corrosiva malignidad. Por ello, habitan comúnmente entre las tentaciones, bajo las continuas amenazas de un terrible y absurdo *más acá*. Como buen asceta, lo que el Bosco, lector de Ruysbroeck, parece aconsejar es tratar de situarse, al modo del San Antonio de Lisboa, por encima de las aguas, esto es: de la multiplicidad que es la inconsistencia del mundo mismo, que debemos comparar con el agua —las páginas dedicadas por Marina a este tema de

las aguas en la tabla de Lisboa resultan magistrales. Pero también —y esto es ciertamente paradójico y problemático para un pintor— deberíamos, como el santo, tratar de luchar contra las imágenes sensibles y contra todas las producciones de nuestro imaginario, en la creencia de que solo el alejamiento de la imagen nos coloca a salvo de la tentación.

Nuestro pintor, ciertamente, no resuelve esta gran contradicción. En realidad, diríamos que lo que lo caracteriza es justamente el hecho de que su pintura, si trata de ser reflejo y aviso de este mundo de tentación es, en sí misma, también una suprema e hipnótica tentación, algo que requiere —como nota Luis María Marina— de su recurrente frecuentación. Por ello, Marina puede describir los infinitos momentos en que su pintura no deja de mostrar un aspecto profano, demasiado profano, incluso satánico. Y de propiciar el vicio de la ensoñación, elucubrar fantasmáticamente con los ojos abiertos, alejarse, despreocupados e indolentes, del camino recto, en manos de las apariencias puras y amenazantes del sueño. Entramos así en los dominios de la locura, que «tiene allí una fuerza primitiva de revelación: revelación de que lo onírico es real, de que la tenue superficie de la ilusión se abre sobre una profundidad irrecusable, y de que el cintilar instantáneo de la imagen deja al mundo presa de figuras inquietantes que se eternizan en sus noches» (Foucault). Como si toda la realidad del mundo corriese el peligro de ser reabsorbida un día por la fuerza de esta imagen fantástica, por este delirio de destrucción pura. Una sorda conciencia trágica no deja de velar, como las lechuzas del Bosco, bajo la aparente y a ratos divertida insensatez de las criaturas del mundo.

La vanidad del mundo se traduce también, en la estética del Bosco, en la crítica del nuevo orbe naciente y fugaz —tan tentador como fugaz—, con sus aparatos de locomoción, tanto terrestres como acuáticos, incluso aéreos. Crítica metafórica del viaje y el movimiento como acciones fundadoras de una nueva forma de habitación de la tierra. En este sentido, el

mundo del pintor está poblado de objetos y ensamblajes disparatados, monstruosos, pues sucede como si ya no bastase con lo real (un autor querido por Luis María Marina, Jünger, sugiere, tal como apuntamos, que este aspecto es una premonición de la consiguiente dominación del mundo por la técnica en el orbe moderno). En todo caso, de lo que no hay duda es de que el Bosco traduce obsesivamente la sospecha de una posible animación de lo inorgánico, algo que, justamente, la técnica desarrolla o favorece. Y también, y en esto sí que el pintor flamenco es un precedente del Surrealismo, aquí se sugiere la puesta en duda del ancestral lazo u orden natural que une a cada cosa con su forma, lo que se extiende también a la relación natural de cada criatura con su entorno o ambiente familiar.

He ahí lo que Marina llama «el enigma Bosco», la desazón que su obra provoca a todo contemplador con afán hermenéutico. En el Bosco, como en el simbolismo o el surrealismo, encontraremos flores animadas, instrumentos musicales personificados, extrañas mixturas de animal y hombre, bizarros cuerpos mineralizados. Todas las «sordas amenazas de la bestialidad, y del fin de los tiempos» (Foucault). De alguna manera, es como si la naturaleza se hubiese transformado en Apocalipsis. Como si en la edad en que nace el maquinismo el objeto, las cosas de los hombres y los hombres mismos empezasen a adquirir una presencia amenazante. La del objeto animado, por ejemplo, por no se sabe muy bien qué. Justamente esto es lo que Freud trató de desentrañar en su famoso ensayo *Lo siniestro* (*Das Unheimliche*), donde ve en lo inquietante (*Unheimliche*) lo familiar (*Heimliche*) reprimido o desplazado, de tal manera que eso que se muestra como inquietante no es, para Freud, en realidad nada nuevo o extraño, sino más bien algo que desde siempre es familiar a la psique y que solo el proceso de represión ha alterado o vuelto *otro*. De esta manera, el rechazo que ese nuevo orbe de objetos y criaturas produce se expresa de forma críptica en el tono amenazante

que envuelve ahora las cosas más familiares, con las cuales ya no es posible, sin embargo, sentirse seguro.

Mundo, pues, sospechosamente proliferante, hormiguero inmundado que amenaza con anegar todo respiro antropomórfico, sin dejar nada sano, a salvo, santo. Universo de «sincronía esencial», donde cada fragmento «sucede justo al mismo tiempo que todos los demás». Tiempo insurgente, de un presente imperativo, total y acuciante. Es ya nuestro mundo. «Hombres, animales y bestias —y sus mil combinaciones imaginables—, escribe Marina sobre los personajes del Bosco, viven ajenos al concepto de reposo, enzarzados en una vida que no da tregua, siervos de la cinemática, antónimos radicales del estatismo». En este combate, como bien se apunta, Dios y el santo parecen de antemano ya vencidos, entregados. Es el santo de mirada torva, oblicua, esquiva, culpable en su falsedad postrada, a la que acompañará la temática inversa, obsesiva y mundana: el *mirón*. Las tablas del Bosco están llenas de ojos, lectores y pupilas. ¿Acaso no nos recuerda Marina que el tríptico mismo de Lisboa configura una pupila como paisaje esencial donde se despliegan todas las narraciones? A la propia estructura arquetípica del ojo corresponde en la estética *bosquiana* la figura del continente cerrado e infestado: los jardines deliciosos, la torre, el huevo, la esfera, el *hortus conclusus: guisados*, los llamaba Quevedo.

Ya tenemos, pues, «la mirada interpelante de Antonio» donde todo acaba por destilarse. Miradas prohibidas y lascivas sobre un mundo separado, focalizado, él también prohibido y lascivo. Porque es sobre el *mirón* sobre quien la tentación empieza a actuar, nos diría, ya muy tarde, Duchamp. Las páginas que las *Tentaciones de Lisboa* dedica al tema de la contemplación y la mirada son cruciales para entender cabalmente la singularidad del Bosco, su enigma *unerforschlich*. Como si todo partiese de la idea de que a través de la mirada hay como una violación de la naturaleza virginal u originaria que a la vez atrae sin remedio al pintor —que le parece incluso

preciosa: deliciosa, y por ello la predilección por las fisuras, las claraboyas, las ventanas, las rejas y los cristales y hasta las lentes de lectura. Todo se desenvuelve en una verdadera gula de la mirada que busca, un caso tras otro, cumplimentar su ardiente deseo escópico. Tal como, de manera idéntica, sucede con tantos personajes de sus cuadros: gente curiosa, *voyeurs*, lectores, observadores compulsivos. Nos imaginamos fácilmente, como hace Luis María Marina, a este pintor, este glotón óptico, deleitándose en examinar cada detalle de sus cuadros o de la vida, admirando con complejo culpable el espectáculo fascinante y nefando de la existencia, su existencia. En palabras de Yeats, recordadas por Marina, «a soul shaken by the spectacle of his sins». En palabras de Foucault: «todas esas figuras que nacen del mundo, ¿no revelan igualmente a los monstruos del corazón?».⁴

Incluso somos capaces de imaginar en él la asunción de la propia vida como un teatro perpetuo de animación extraordinaria que parece siempre, en sus cuadros, más poblada de lo que debería estar en realidad. En ese panorama de la vida saturada de espectáculo, el agujero constituido por la grieta, por el hueco o el fondo de la estancia o la caverna, produce una aspiración y al tiempo una depresión en el contemplador. Ese vacío en el plano de la apariencia habrá de ser entonces compensado en el plano de la representación por la superabundancia. La ecuación es simple: a la privación de significado o de presencia, debe suceder una acumulación de narraciones y detalles dramáticos («Los trípticos del Bosco se leen en la misma medida que se ven», escribe Marina). Es solo su mirada la que, aislando los detalles, perfilando todas

⁴ A continuación, el pensador francés cita en su *Historia de la locura* el fragmento tan conocido de Sigüenza —que Luis María Marina también recuerda—: «La diferencia que existe entre las pinturas de este hombre y las de otros consiste en que los demás tratan más a menudo de pintar al hombre tal como se muestra al exterior, pero solo este ha tenido la audacia de pintarlos tal como son en el interior».

las minucias, transforma la simpleza *nulificante* de la vida en miles de narraciones fantásticas llenas de crueldad y de humorismo condenatorio, violento, cáustico. Él es, como se apunta en esta obra, «profesor honorario de la pesadilla [...] Hombre normal dotado de un humor oscuro y sarcástico, hipómano, neurótico que proyecta su agresividad contra sí mismo, experimentando un sentimiento de culpabilidad pero, no obstante, dispuesto a soportar el dolor y la aflicción».

El Bosco es, pues, un *mirón*, que nos convierte a su vez en cómplices de su imaginación monstruosa, de su *voyeurismo*. «Las *Tentaciones* no se ven impunemente. Sus signos, que no admiten una lectura literal, han de ser Espiritualmente Discernidos, de modo que cada signo acabe por convertirse en una trampa —venturosa o funesta— que se abra al interior de nosotros mismos». Todos, como reconoce Luis María Marina, hemos disfrutado descubriendo los detalles infinitos de sus imágenes, tan recargadas; nos hemos divertido con nuestros personales hallazgos, con los encantos de lo insólito, de las rarezas. El Bosco, efectivamente, es, como San Antonio, el gran *mirón*, preso y encantado en su vicio íntimo y privado: la segregación o diseminación maléfica del mundo se convierte en narración seductora, en cárcel voluptuosa.

De modo que ahí tenemos a un *mirón* tal vez consciente de su mal. Alguien que, abandonado sin tregua a las voluptuosidades y maravillas de la visión, acaso trata de exorcizar su vicio a través de los cuadros. Lo que él tal vez acaba por comprender en su fuero interno, pero no puede confesar abiertamente en público, es justamente que el placer de un artista no está en la moral, ni siquiera en el delirio, sino en la visión, una visión que hace de la vida presente ante él un caos vertiginoso, voraz, peligroso y atrayente.

«El ojo de las tentaciones —sentencia Luis María Marina— es mi ojo interior; yo, su ojo exterior. Él se abandona para que yo lo mire desde fuera. Yo me interno en él para mirarme desde su exterior».