

Lo que imagina el deseo. *Las tentaciones* de Hans Bellmer

What desire imagines. *The temptations* of Hans Bellmer

Luis Puelles Romero
Universidad de Málaga, España

Resumen: Dándonos como premisa hermenéutica la noción de imaginación en la formulación que de ella ofrece Baudelaire, y evitando tanto la tentación patologizante como la que se limita a la consideración formalista de la obra de arte, el acercamiento a la obra de Hans Bellmer que aquí se propone indaga en la potencia de extrañamiento que las muñecas por él construidas y fotografiadas provocan en el espectador. Junto a ella, la voluntad por parte de Bellmer de vencer toda resistencia del cuerpo en beneficio de la mayor *versatilidad*, la prestancia que tiene en este corpus la *fotogenia* de estas muñecas o su propia definición como *imagen-fantasma*, en el sentido recuperado por Deleuze en su lectura del *Sofista*, son los campos de problematización con los que se aborda en estas páginas la complejidad del imaginario bellmeriano.

Palabras clave: muñeca, imagen-fantasma, fotografía, extrañamiento, surrealismo.

Abstract: Taking as a hermeneutical premise the notion of imagination in Baudelaire's formulation of it, and avoiding both the pathological temptation and the one limited to the formalist consideration of the work of art, the approach to the work of Hans Bellmer that here is proposed explores the power of estrangement that the dolls he has built and photographed provoke in the spectator. Next to it, the will of Bellmer to overcome all resistance of the body in favor of greater *versatility*, the

prevalence who has in this corpus the *photogenicity* of these dolls or their own definition as *simulacrum-image*, in the sense recovered by Deleuze in his reading of the *Sophist*, are the field of problematization with which the complexity of the Bellmerian imaginary is tackled in this pages.

Keywords: Doll, Ghost image, Photography, Estrangement, Surrealism.

Recibido: 22 de agosto de 2018

Aceptado: 15 de octubre de 2018

Quisiera iniciar estas líneas de acercamiento al universo creado por Hans Bellmer considerando, de forma preliminar pero, según lo creo, también crucial en términos hermenéuticos, dos campos concretos de problematización: el primero tiene que ver con las posibilidades ganadas por la imaginación, por la *función* imaginante, en el contexto romántico –ya algo antes, desde la tercera crítica kantiana– y, apenas unas décadas después, por el tratamiento que de ella inaugura Baudelaire hacia la mitad del siglo XIX.

La segunda consideración, con la que trataremos de indagar en las singularidades del *corpus* de imágenes producido por este artista, se sostiene en unas líneas precisas escritas por Bachelard en su *Lautréamont* (1839), en las que el epistemólogo francés se pregunta por la instancia de *autoría* que se puede atribuir a un “artista” cuyo conjunto de obras destaca por su índole más o menos patológica; en definitiva, Bachelard se pregunta por las lábiles fronteras entre el autor responsable del mundo por él generado y el alienado mental, con las complejidades y gradaciones que esta misma categoría posee. Cuanto de aquí extraigamos habrá de condicionar la propuesta de actitud comprensiva que debiera adoptarse ante las *muñecas* construidas y fotografiadas insistentemente –no sé si escribir “obsesivamente”– por el surrealista Hans Bellmer. Es por cierto en él en quien con mayor fecundidad interseccionan dos

categorías, *lo surreal* y *lo siniestro*, que de forma más o menos explícita pero en todo momento presentes recorrerán estas páginas.

Vayamos a la primera de estas cuestiones. Es en el *Salon de 1859* donde Baudelaire asigna a la imaginación la capacidad de *descomponer* lo que recibe y de crear, mediante la disgregación de lo que se nos daba unido, un mundo nuevo: “Ella *descompone* toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen sólo está en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo” (Baudelaire, 1968: 397). Esta potencia de desobediencia respecto a las representaciones regladas por los criterios metafísicos o estéticos de orden, armonía y unidad, que son los sostenidos en la definición de la belleza a lo largo del clasicismo y el neoclasicismo, otorga al artista *moderno* la posibilidad de componer, de forma original y fuertemente subjetiva, un mundo inaugural; que se entregue a la tarea prometeica de alterar las significaciones conformadas en la estabilidad de lo dado como idéntico a sí mismo. “Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y un valor relativo; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar” (Baudelaire, 1968: 399).

Corresponde a la libertad de la función imaginante disponer del orden recibido, jugando a los equívocos y las arbitrariedades, a las suspensiones de la verosimilitud y a las obstrucciones de la reconocibilidad. En rigor, podríamos suponer que esta superioridad de la imaginación conlleva el aniquilamiento definitivo –si bien progresivo– de todo perceptualismo realista. Las imágenes gozarán al fin de la mayor libertad y se invertirá con ésta la ecuación que dota de mayor crédito ontológico a lo real percibido que a lo posible sugerido.¹ La imaginación se afirma, a partir de las décadas

¹ Clément Rosset define la imaginación en clave moderna dotándola del factor de *sugerencia*, diferenciándola de la imaginación servil de la percepción y auxiliar de la memoria a la que otorga la capacidad de *evocación*: “Tal es esencialmente la

intermedias del siglo XIX, como el medio de *creación de lo otro*. Y es también ahora cuando, desprendidas de tener que subordinarse a las tiranías del signo, las *imágenes* podrán comportarse como *fantasmas*, como simulaciones, esto es, pareciendo miméticas y siendo, sin embargo, usurpadoras de lo tenido por real.²

Sin demorarnos más en este primer asunto, es ocasión de dirigirnos a un contexto más próximo a Bellmer, quien habrá de instalarse en París en 1938. Bachelard, amigo de Bellmer –quien lo retrata– y de su compañera, Unica Zürn, publica su *Lautréamont* en 1939; en él se lee: “La psiquiatría ha estudiado el enorme campo de las aberraciones, de las vesanías, de los accidentes pasajeros que revisten de una penumbra a las almas más claras. Recíprocamente, ha descubierto en los espíritus más turbados síntesis que aún son pensamientos suficientemente coherentes para dirigir una vida y para crear una obra” (Bachelard, 1985: 70). Asumiendo las implicaciones que se deriven, cabría añadir: para erigirse como *auctor*.³

concepción de la imaginación que se puede llamar clásica: la imaginación es una sensación no únicamente disminuida (como lo muestran todos los análisis de la imaginación que oponen la palidez de la copia a los vivos colores del original), sino sobre todo una sensación constreñida [...] Si al contrario se considera la imaginación como un poder de sugestión de imágenes libres y emancipadas respecto a lo real, extrañas al lote de imágenes ofrecidas a la percepción ordinaria, la función de la imaginación no consistiría ya en evocar las percepciones, sino más bien en distraerse en la producción de ‘representaciones’ tan preciosas como que ellas no representan nada de lo ya conocido, es decir, no representan nada” (Rosset, 2006: 94-5).

² Véase en este punto la caracterización de la imagen-fantasma, o imagen simulativa, ofrecida por Deleuze en su lectura del *Sofista* de Platón: “Renverser le platonisme”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1967; contenido como apéndice en *Logique du sens* (1969).

³ Bellmer es *productor* continuado y perfectamente consciente de un “uni-verso” del que es *auctor* (esto es, “responsable”). Es conocido el grado de problematización que la noción de autor alcanza en el siglo XX (Barthes, Foucault, Deleuze, entre otros, se han interesado por este asunto). Me limitaré a tomar por válido que se es autor en la medida en que se es *responsable* de la existencia artística

Las líneas de Bachelard nos orientan respecto a cuál debe ser la ética de la interpretación que he creído preferible adoptar ante las imágenes creadas por Bellmer. No buscaré un acercamiento de índole “sicologista” (susceptible de ser psicoanalítico, ciertamente frecuente en los estudios que se le dedican, dedicados a tratar los trabajos de este artista como “síntomas” de perversiones), sino *fenomenológico*, atendiendo por tanto a estas perturbadoras imágenes en su capacidad –en su “suficiencia”– para sostenerse soberanamente.

De este modo, se evitará en lo que sigue un enfoque patologizante, según el cual hubiéramos de adentrarnos en los abismos mentales del artista (al que tratásemos como un alienado o médium inconsciente), pero no acaban aquí nuestras prevenciones en lo relativo a cómo interpretar la dudosa significación de estas *poupées*: será preciso, además, que nos alejemos de la tentación estetizante (una especie de contrapunto de la anterior); esto es, no podremos limitarnos a creer que tales imágenes deban ser preferentemente recibidas en términos formalistas, meramente aspectuales. Como es propio de las poéticas de orientación surrealista, la acción creadora escapa aquí a la voluntad de producir representaciones estéticas (y por lo tanto “a distancia”, o, diciéndolo kantianamente, susceptibles de una recepción *desinteresada*).

Es justamente manteniendo el pulso entre lo patológico y lo estetizante, hasta poder constituir una especie de dominio de oscilaciones, como se dispondrá nuestra propuesta de interpretación: buscando la potencia de extrañamiento y desestabilización con la que el universo –familiar, por cierto– compuesto por Bellmer alcanza a perturbarnos. Debe entenderse a este respecto que no se evitará la alusión a la psique del receptor; tal y como ocurre en

de un universo creado mediante el sostenimiento de un punto de vista singular (“propio”); no bastando, por tanto, ser quien lo hace o lo produce. Creo preciso –incluso prioritario– poder declararse responsable de su existencia.

la vivencia de *lo extrañante* freudiano. Porque, efectivamente, eludiendo las posiciones maniqueas entre los vértigos de una psique alienada –que, en todo caso, no nos sacaría de las oscuridades del artista mentalmente alterado– y los esteticismos capaces de contemplar estas muñecas como si fueran jardines impresionistas, hallamos una “zona” de verdadero interés para el acceso a las estrategias surrealistas: la provocación de un estado de alteración en el receptor. Bellmer, como Magritte o Max Ernst, como Leonor Fini y Leonora Carrington, *actúan* minando de extrañeza los espacios asimilados por los hábitos con los que conseguimos conformar un mundo compartido y “estabilizado” a fuerza de las regularidades – las rutinas, pero también las ciencias y sus pronósticos– con las que la mismidad se impone a la extrañeza que incuba lo real. Para esto, será preciso conceder al artista una alta sofisticación y deliberación en el objetivo de perturbar al receptor.

I

Hans Bellmer nace en 1902 en Katowice, un pequeño pueblo minero de la Alta Silecia, en la frontera de Alemania y Polonia. En sus primeros años recibe una educación “a la prusiana” y en 1923 su padre le obliga a cursar estudios en la Technischen Hochschule, una de las grandes escuelas de ingenieros de Berlín, donde recibirá enseñanzas –durante el poco tiempo que permanece en ella– de dibujo industrial, matemáticas y proyección de planos. Durante esta primera estancia en Berlín entablará relación con los jóvenes dadaístas y expresionistas de la capital, especialmente con George Grosz, cuya *nueva objetividad* le influye y del que admira su rebeldía contra toda autoridad.

Bellmer visita con frecuencia las colecciones de grabados y dibujos alemanes medievales renacentistas del Kaiser Friedrich Museum, sintiéndose especialmente atraído hacia los dibujos manie-

ristas de Hans Baldung Grien, con quien Bellmer dice compartir su “voluntad dolorosa y obsesiva de ingeniero infernal”. Aquí hay una punta de la que ya se puede tirar: las deformidades y desproporciones aplicadas a la nómica anatómica por los artistas del siglo XVI son un excelente inicio para adentrarnos en el universo erotizante de Bellmer; otro gran puntal podría ser Sade. Aquéllos y éste se rigen mediante la *fuerza* sobre los cuerpos para que éstos acaben por ser proyecciones más o menos fantasmales del deseo dominador. Klossovski participa de este esquema en donde la *obscenidad* lleva el cuerpo a la imposibilidad de que pueda resistirse, bien fragmentándolo –rompiéndolo– bien convirtiéndolo en “imagen”. Desde Bronzino a Bellmer, la imagen sirve al artista para poseer los cuerpos del deseo; para convertir los cuerpos en fantasmas. Para hacer con ellos lo que se quiera. Ésta es la tradición, onírica o maquínica, de *lo obsceno*.⁴ Apuntemos que, junto a la voluntad de extrañamiento del receptor, la categoría de lo obsceno es prioritaria en la poética de Bellmer: en la que se pretende conseguir que el cuerpo del otro pierda sus resistencias mientras se hace imagen *versátil*.

En este punto, creo oportuno reparar en que la especificidad de las *imágenes construidas* de Bellmer está en la noción matriz de “montaje” (donde se incluiría el *collage* y la definición de imaginación que debemos a Baudelaire), cultivado por el propio Grosz, por Heardfield o, entre muchos otros, por Paul Citroën o Hannah Höch, a los que Bellmer conoció. Cabría decir que es exactamente esto lo que hace Bellmer (el escultor y el fotógrafo): *montar imágenes*. Des-trozar las representaciones nómicas de la anatomía, romper el orden recibido de los cuerpos, para recomponer lo que había, ya del todo dispuesto.

⁴ Acerca de la significación de esta categoría, véase Marcel Hénaff, *Sade, l'invention du corps libertin* (1978).

Hacia finales de 1925, Bellmer conoce a Lotte Pritzel, constructora de pequeñas muñecas decorativas, de cera y lujosamente vestidas. Pritzel había recibido en 1918 el encargo de Oscar Kokoschka para construir una muñeca de tamaño natural capaz de recrear el mayor realismo. Las exigencias de naturalismo son tales que Pritzel declina llevar a cabo el encargo (que sería satisfecho por la artista dadaísta Hermine Moos). Bellmer lee las cartas en las que Kokoschka da instrucciones sobre cómo debe ser la muñeca (a la que llama “mi amada”). Vale la pena que nos detengamos en una de estas cartas: “Envíeme unas fotografías de mi amada tomadas bajo diversos ángulos y asegúrese de convencerme de que ha conseguido dar a este fetiche tal vida que me liberará de tener que imponerme en mis sueños una reconstitución cotidiana a partir de mis esperanzas y mis recuerdos [...] Debe tener en cuenta que las manos y los pies sean atractivos incluso desnudos, y que no den la impresión de masa inerte, sino de tener nervios” (*Apud.* Clair, 1986: 492-3). Sin embargo, cuando Kokoschka recibe la muñeca en 1919 el resultado será fuertemente decepcionante para él, si bien la saca a cenar y se hace acompañar por ella cuando invita a sus amigos al té. Finalmente, la “mata” durante un ceremonial festivo en 1922.

Si nos detenemos a comparar la muñeca de Kokoschka con las de Bellmer, se nos descubre un contraste que no eludiremos. Kokoschka sigue aún en las exigencias decimonónicas de la verosimilitud, de la mimesis ilusionística y de apariencia de vida; querrá salirse de lo imaginario para encontrarse con lo existente objetivo (con lo que por cierto ya se encontró Degas en un cuadro de 1878 algo desasosegante, *El pintor y la modelo*). Por su parte, Bellmer preferirá proyectar sus fantasmas, lejos de toda pretensión de realismo. Kokoschka quiere componer un *puzle* bien parecido –del que quedará significativamente “decepcionado”– y Bellmer celebra sus fantasmas en un *collage*. Esto da una buena pista para encontrarnos con las connotaciones surrealistas presentes en la obra de Bellmer,

particularmente en lo relativo a la prioridad ontológica de los imaginarios subjetivos sobre las formulaciones de lo real-objetivo, y que deberá agregarse a las nociones, ya mencionadas, de montaje y *collage*, de las que tanto se servirá. De un modo u otro, la voluntad de sobreponer la subjetividad a la realidad, las creaciones interiores a las causas objetivas –una determinación que avanza desde el romanticismo hasta el surrealismo– requerirá que la misión principal del arte moderno no sea otra que la construcción –material o meramente cognitiva– de fantasmas sustitutorios, de simulacros. Hay una pulsión de *irrealización* en el arte moderno –como escribe Ortega en “Ensayo de estética a manera de prólogo” (1914)– concretada en las estrategias desplegadas por las imágenes para redimirnos de las resistencias de lo real, ya sea ilusionándonos con ellas mismas o, y así ocurre desde el cubismo, el *collage* y el montaje, rompiendo sin más las viejas representaciones naturalistas.

II

Cabría decir que el pródigo *corpus* bellmeriano no pierde lo fundamental si nos centramos en la construcción de sólo dos muñecas –de 1934 la primera y la segunda de 1935, unos pocos meses después– y en una abundante cantidad de fotografías en las que se muestran poses y escenificaciones diferentes de éstas –muchas más de la segunda, más satisfactoria para él–, las cuales sufren amputaciones y alteraciones anatómicas, además de coloraciones, con frecuencia inquietantes. Veamos con algún detenimiento algunos detalles de cómo vivió y trabajó Bellmer –dos verbos intercambiables– a lo largo de esos dos años.

Es en 1933 cuando Bellmer decide consagrarse a la fabricación de una muñeca articulada de madera a la que él mismo describe como una “niña artificial”. Tanto Margarete, su mujer desde 1930, como su hermano Fritz y su sobrina Ursula colaboran en

el montaje de esta muñeca de casi metro y medio de altura. Los materiales empleados son láminas de madera y de metal y estopa aplicada con cola.

Estos trabajos, como todos los que realizará a lo largo de su vida, en Berlín o en París, los hace Bellmer en su casa, sin necesidad de disponer de un *atelier* aparte. El factor de convivencia íntima con la muñeca, hacerse acompañar por ella en la cotidianeidad compartida del salón, la cocina, el dormitorio o la sala de baño –como las fotografías nos hacen ver–, impide ya la suposición por la cual las muñecas (una y después otra, sin poligamia ni adulterio) pudieran ser comprendidas en términos de mera representación artística o, simplemente, como obra de arte deseosa de gustar a nuestros ojos de espectadores. A partir de 1953, cuando Unica Zürn viva con él en el pequeño apartamento de París, la muñeca será una compañera siempre presente, hasta el punto de que podría sugerirse una sospecha de “intercambiabilidad” afectiva y sexual entre Unica y la muñeca; entre la que posee vida propia y la vivificada por los deseos del artista.

Desde el principio, el objetivo extra-estético de Bellmer se centra en un punto: dotar de la mayor *articulabilidad* a la muñeca, conseguir que la imagen sea cada vez más real (y no digo “realista”). Para ello, Fritz, ingeniero de profesión, le facilita un sistema articulado de bolas que posibilita un mejor engranaje de las piezas inferiores. Pero Bellmer sigue descontento con el resultado, cuyo tronco le parece demasiado rígido. Todas las fases de este proceso, que se extiende durante los primeros meses de 1934, serán metódicamente fotografiadas por el artista hasta componer con estas imágenes un reportaje de aproximadamente treinta negativos. En él se asiste a toda una constelación de poses por las que la muñeca parece comenzar a cobrar vida.

En mayo de 1934, se publica en París el número cinco de la revista *Minotaure*, el gran órgano del grupo surrealista, cuyo índice,

plagado de belleza convulsiva, erotismos enrarecidos, maniqués y un artículo de Dalí sobre “el sex-appeal espectral”, hace las delicias de Bellmer, que ese mismo verano hace llegar a Breton una selección de las fotografías de la muñeca. Tanto éste como Eluard se muestran desde el primer momento interesados en ofrecer a Bellmer las páginas de la revista: el número seis, publicado en diciembre de 1934, presenta ya un mosaico de dieciocho fotografías con el título *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*. Muy poco antes de esa publicación, en octubre de ese año, Bellmer ha publicado *Die Puppe*, aparecido a cuenta del autor, una fina edición dedicada a su sobrina Úrsula, en la que se muestran diez fotografías de las diferentes fases de construcción de la muñeca, desde lo que parece un esqueleto hasta su cubrimiento con “piel”.

En 1935, Bellmer pasa tres semanas en París, acogido por Paul Eluard, y en mayo expone por primera vez junto al grupo surrealista en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Frecuenta sobre todo a Tanguy, Ernst y Arp y sus lecturas se reparten entre Sade, Lautréamont, Rimbaud, Carroll, Jarry y Roussel.

Bellmer se muestra descontento con el grado de manipulabilidad de su muñeca. Es como si todavía se le resistiera *algo*: y ese algo resistente es el cuerpo inerte de la muñeca. Para ganar la versatilidad “deseada”, procurará con todo empeño *convertir el cuerpo en sus imágenes*; sólo éstas le permitirán fantasear con la versatilidad que el cuerpo le niega. La voluntad de movilidad que rige este montaje con sus poses fotografiadas no tiene nada que ver con infundir alma a un cuerpo artificial ni con la ilusión de que la muñeca llegara a moverse sola; en este grado, las construcciones de Bellmer no están en la tradición de los autómatas, sino en la de los fantasmas, entre las imágenes capaces de existir simulando ser cuerpos.

Es entonces cuando descubre en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en compañía de su amiga Lotte Pritzel, una pareja de pequeñas muñecas de madera de la época de Dürero articuladas

alrededor de una “bola de vientre” central. Este hallazgo lo lleva a construir una segunda muñeca en el verano de 1935, cuya mayor articulación la hace, según escribe, “menos frustrante” que la primera. Además, se preocupará de cubrirla con una piel suave y rosada. Las fases de producción son también ahora documentadas a través de una centena de fotografías, “retratos” de la muñeca, con las que confecciona dos “libros únicos” que regala a Paul Eluard y a Henri Parisot.

A partir de aquí la profusión de poses y combinaciones, de *capturas* fotográficas de la muñeca (capturas nunca cumplidas), en las que pasa de la reproducción del detalle genital a la ilusión de intriga, de la inmediatez de lo obscuro a las escenas de lo siniestro, es enorme. En paralelo a estas imágenes fotográficas, Bellmer hace un dibujo sin duda inquietante: *Rose ouverte la nuit* (1934), en el que queda vencida cualquier resistencia del cuerpo como alteridad y donde este queda radicalmente exhibido, como es propio de la imagen). El motivo de los *cefalópodos*, presente desde 1939, esto es, figuras anatómicas sin tronco, sin torso, sin vientre es revelador de este esfuerzo por acabar con las resistencias del cuerpo del deseo.

En el verano de 1936, Bellmer se entretendrá en colorear un cierto número de fotografías de la segunda muñeca. Por lo demás, ésta es reproducida de forma creciente en los catálogos y libros que se publican con motivo de sus exposiciones, tanto individuales como con el grupo surrealista. *Les Jeux de la Poupée*, con catorce fotos, un texto escrito por Bellmer en 1938 y catorce poemas de Eluard, se publicará en 1949.

Al llegar a este punto quiero aportar un nuevo elemento de interpretación. Y es que, según lo entiendo, la obra de Bellmer es más dibujística y fotográfica que “escultórica” (refiriéndome con este último término a la construcción de sus dos muñecas y de otras esculturas realizadas en etapas posteriores de su vida): el maniquí necesita de la versatilidad porque deberán estar dotadas de

fotogenia: nacen para ser fotografiadas desde su origen (su concepción contiene su reproducción en el plano de la imagen). Que las muñecas sean ante todo imágenes no deberá sorprendernos si reparamos en la etimología de la palabra *poupée*: procede del latín *pupilla* (pupila), término con el que se designa el espejo del ojo. La “muñeca” es en su sentido originario la pequeña imagen de quien se mira en la pupila o es reflejado en ella: un objeto externo hecho imagen en el ojo.

Por otra parte, esta dimensión esencialmente fotográfica de la obra de Bellmer se explica con mayor claridad cuando tenemos en cuenta que la conquista moderna de la plasticidad (bien cercana de la maleabilidad y, por tanto, de la versatilidad), esto es, *la vocación de superficie* que marca el rumbo de las artes visuales desde al menos el siglo XVI, no significa otra cosa que el conjuro de la interioridad (metafísica e inteligible) por la exterioridad y la apariencia de lo sensible.

Entre los factores que pueden haber influido en los trabajos de Bellmer merece tener en cuenta uno de especial relieve, por encontrarse entre las fuentes artísticas explicitadas por el propio Bellmer. En 1932, Bellmer ve por primera vez, en Colmar, el Retablo de Issenheim, de Mathias Grünewald, realizado entre 1512 y 1515 para el Convento de San Antonio. Refiriéndose a la figura de la Magdalena, Bellmer nos da una espléndida clave cuando escribe a su amigo Patrick Waldberg: “Piensa en la Madeleine en lágrimas, arrodillada a los pies del Crucificado pálido: ella se retuerce en su dolor, no solamente sus manos, sino también su cabeza, su cabelleira, los harapos que la cubren y hasta los dedos de los pies. Cuando la reacción o el gesto de un ser no se expresa en la totalidad de su cuerpo, ya se trate de una fotografía de actualidad o de una obra de arte, la cuestión no me interesa” (*Apud*. Beaumelle, 2006: 221).

La ascendencia *manierista* de Bellmer se nos descubre no sólo en esta declaración, sino en el doble movimiento por el que se

rigen las mutaciones de su trabajo: haciendo que el deseo se salga del cuerpo (que se abran las formas) y por la sustitución del cuerpo por sus imágenes. La *caída en el cuerpo* que los manieristas inician nos invita a hacer una breve anotación acerca de los conceptos, indiscerniblemente estéticos y morales, de lo bello y lo feo.

Lo bello es lo que retiene (lo que consigue retener), lo que absorbe e integra, lo que envuelve con elegancia, consiguiendo un cierre impecable: la forma perfecta –y quieta–. Al contrario, *lo feo* es lo que evita que el interior se salga, quedando sin retener, sin contener, sin ordenar, sin unificar, lo que no “cierra bien” en la *representación bella*. Lo feo es, por esto, im-perfecto, abierto y, también, “inacabado” (sin terminar de hacer, o “mal hecho”, mal acabado, mal unificado en sus partes). Frankenstein es feo: un *collage* tosco y maltrecho. Lo feo es lo que “está feo” (porque en ese “está” se designa el cuerpo); lo que no sabe “reprimirse”, “guardarse”, lo impúdico y lo *obsceno*: lo indecente. Quien no se guarda de caer en el cuerpo y se arroja al pecado hace algo que “está feo” (no poder aguantarse): el cuerpo in-contenido *está* feo porque vive en desorden (falta de armonía “interior”).

La *caída en/del cuerpo*, que Bellmer recibe del siglo xvi, tiene la consecuencia del des-membramiento, de la fragmentación, de la des-composición. Se rompe la composición “ideal”: se ve el cuerpo, que queda al descubierto, y éste, ahora sin interioridad –aquí está Sade–, se nos vuelve presencia orgánica e ineludible, y propiciatoria de cuantas “combinaciones” se deseen y digan de nuestras fantasías del modo más detallado.

III

En 1932, Bellmer asiste en Berlín a una representación, dirigida por Max Reinhardt, de los *Cuentos de Hoffmann*, la ópera fantástica de Jacques Offenbach. El primero de los tres cuentos, en el

que se recrea “El hombre de arena”, del escritor romántico E. T. A. Hoffmann, tiene entre sus protagonistas a la muñeca Olimpia. Escrita en 1817, esta narración permite diversas interpretaciones; para nuestro interés, la lección que nos enseña es que, a la vez que nos apartamos del neoclasicismo para entrar en las décadas románticas, *la belleza perfecta* –un “ideal” más clasicista que helénico– sólo puede alcanzarse mediante la falsedad de la representación. El propio Bellmer reconoce que esta Opera influye en la construcción de su *poupée*. La belleza de la autómatas Olimpia se confronta con la fealdad de su casi espeluznante Olimpia (así empezó llamándole) fabricada entre 1933 y 1934. Aunque con reminiscencias de Pigmalión, cabría alinear la muñeca –una y otra– bellmeriana en continuidad con Frankenstein: la fealdad de su aspecto es la condición necesaria para que se produzca la vida en movimiento. Contra el hieratismo clasicista de la belleza –podríamos recordar, en clave nietzscheana, el contrapunto de lo apolíneo que es lo dionisiaco–, la ilusión de movilidad se acompaña de una apariencia cuando menos poco armónica y escasamente unitaria.

Parece obligado referirnos una vez más a Freud cuando se pasa por este cuento de Hoffmann. En 1919, Freud entrevistó en él los rasgos principales de la categoría estética de lo *Un-heimliche*: “la inquietante extrañeza”, lo descogedor, lo extrañante, lo siniestro, con la que se designa el extrañamiento de lo familiar, la inquietud suscitada por el reverso de lo “hospito”, de lo hogareño y protector. Resulta destacable cómo, al inicio del texto, Freud expresa sus dudas acerca de si este sentimiento de inquietud permite su inclusión en el mosaico de las categorías estéticas modernas, ya que, justamente por provocarnos la pérdida de la distancia protectora, se tambalea el equilibrio de la representación. O, dicho de otro modo, cuanto identificar bajo la categoría de lo siniestro posea la capacidad de impedirnos mantenernos en la distancia por la que el entendimiento consigue significar el mundo. Lo siniestro, como

la muñeca de Bellmer, nos sobrecoge siendo *presencia* sin significación; fantasmagoría de la que resulta impreciso averiguar su “localización”, si tales presencias poseen una existencia externa a la subjetividad o, generándose otro modo de pánico, no son más que creaciones proyectadas por el psiquismo que las imagina. En este sentido, la cabeza de Bellmer se asemeja a la de Antoine Rquentin, el protagonista sartriano de *La náusea*, cuya publicación es de 1938.

La interpretación de Freud en su escrito de 1919 tiene su centro en la constatación de que esta categoría no se limita a provocar el miedo que pudiera provocarnos lo desconocido, sino, al contrario, en lo siniestro se produce un vértigo por el que lo familiar se nos extraña. Es la acusada familiaridad de estas fotografías –del álbum familiar, de la muñeca con la que convive cada día– la que nos interpela. Es como si lo doméstico, lo que nos venía acompañando en el ámbito protector de lo conocido, se volviera de repente irrecognocible, hasta el punto de hacernos caer en la sospecha acerca de si este malestar se debe, sin más, a una aprehensión subjetiva o, al contrario, está efectivamente causado por los objetos mismos que nos venían siendo habituales e inofensivos, y desde luego de significación hasta ese momento más o menos evidente.

Bellmer se sitúa en el extremo de un arco que ha comenzado a tensarse hacia las primeras décadas del siglo XIX: es entonces cuando los objetos –como lo son las muñecas– adquieren la cualidad de poder mirarnos e interpelarnos. Podríamos decir que los objetos –convertidos en objetos artísticos, esto es, en objetos tan producidos como productores– buscan vengarse de los esfuerzos de firme distinción, y “separación”, entre las instancias del sujeto y el objeto, que venía rigiendo desde los esfuerzos de la razón cartesiana del siglo XVII.

En los primeros años del siglo XIX, acontece una cierta ley de reversibilidad entre estos dos términos, el sujeto y el objeto, tradi-

cionalmente “separados” por la filosofía moderna y con un claro orden de dominio: el del sujeto sobre el objeto. El objeto cobra de modo decisivo cierta capacidad de “actuación” sobre la instancia humana, se vuelve un *agente*, y, por su parte, el viejo sujeto protegido por la representación y sus distancias empieza a tener la experiencia de convertirse en objeto, en “objetualidad”: sea bajo los ojos de la razón clínica o poética, sea a través de los diversos géneros nacidos alrededor de lo terrorífico, sin olvidarnos del énfasis que cobra lo sublime; o, en otro orden, la lógica instrumental de la fotografía, que está naciendo –y que obtendrá su mayor subjetivación en el vídeo– y que transforma a su modelo en sujeto objetualizado que posa y al que se dispara.

Un siglo después, las poéticas de las vanguardias ponen en pie un amplio repertorio de estrategias para la “ininteligibilidad” de la representación artística, cuya misión principal no es otra que la de rebajar la relevancia de la reputada verosimilitud. Junto al paradigma del *collage* y, entre otros recursos posibles, la extrañeza suscitada por el objeto *bouleversant* (perturbador), la vanguardia surrealista –Bellmer, pero sobre todo Magritte y Nougé– incide en el bloqueo de la huida cognoscitiva que radica en poder entenderlos.

IV

Las imágenes de la fantasía nos incomodan mostrándonos en orgullosa suficiencia (sospecharíamos que este orgullo es compartido por la propia obra de arte soberana y moderna): de hecho, habitualmente decimos que no las “controlamos”, que son ellas las que “nos dominan”. El fantasma está sostenido en la ilusión de *ajenidad*: es proyección de nuestro deseo –y nada nos es más propio–, pero nos parece una creación ajena. Nos revelan pero también se nos rebelan. *Se nos ponen enfrente* y no se dejan espantar.

De acuerdo con esto, Bellmer crea imágenes irreductibles a significantes *ya significados*. Nos retienen la mirada –incómoda o asombrada– precisamente porque no se dejan coger por/con ella. Puede servirnos recordar en este punto la conocida proposición de Wittgenstein: “Lo que se *puede* mostrar no *puede* decirse”. Lo que sólo existe en los modos y variaciones de la *mostración* –que podrá llegar a ser “obscena”– nos resulta imposible de decir, de identificar mediante su conversión en signos. Bellmer sabe, como lo supo todo el surrealismo, Foucault mirando a Magritte y Deleuze mirando a Bacon, que sin identificación no hay identidad: de tal manera que si no conseguimos identificar (a) la imagen se mantendrá la incógnita –deseante– de su significado. Con la identificación comienza a desaparecer la extrañeza, y, en consecuencia, la viveza del deseo ante el otro (Bertolucci y Marlon Brando mostraron esto con toda sutileza en el ejemplarmente erótico Último tango en París).

Como una declaración de intenciones acerca de lo que se propone construir, Bellmer se refiere a su primera muñeca con estas palabras: “Niña artificial cuyas posibilidades anatómicas sean capaces de refisiologizar los vértigos de la pasión hasta poder inventar [los] deseos” (*Apud.* Crété, 1971: 91). Estas imágenes se articulan como presencias inexplicables –y sólo por esto poco claras–, logrando así provocarnos incipientes *posibilidades* del deseo.

A través de estas imágenes, el forense Bellmer desmiembra los signos del cuerpo para proyectar combinaciones anatómicas *por significar*. Es así como cabe inventar los deseos: dando imágenes a significar y no ya rebajadas a signos. Éste es el juego de ambigüedad, de equívocos, de indefinición llevado a cabo con *figuras* que no figuran significados unívocos, y que, por lo tanto, no pueden ser tomadas y fijadas como “representaciones” reconocibles. Bellmer rompe todo lo que significa algo (objeto-signo-representación); sus imágenes son figuras que no llegan a ser figurativas o

ilustrativas: sólo son variaciones ilegibles de un cuerpo articulado y manipulado. Porque es ahí, en las escenas de la intriga, en el teatro anatómico, donde se “inventa” lo posible del deseo. Así acontece el *extrañamiento* que estas imágenes nos despiertan: jugando a la fragmentariedad, la permutación y la reversibilidad, a la multiplicación infinita de poses y posiciones retóricas, sin otro cometido que el de sustraerse a nuestra voluntad de apropiación o, mejor, de “penetración”. Las poses estéticas e inermes que Bellmer manipula y fotografía cumplen la finalidad de no dejarnos entrar dentro (del cuerpo, al fin: la principal y nunca definitiva posesión de la alteridad). En una carta a Marcelle Sutter, de 1941, el artista se refiere a sus imágenes con la fórmula de una “estética del *choc*”.

Pero, a la vez, otro modo de obstruir la penetrabilidad del sentido en la imagen responde a la vieja ley de la *obscenidad pornográfica*: verlo todo es sacarlo todo fuera, ponerlo todo ante la vista (llenar la escena de lo visible hasta sacar lo visible de la escena). El Marqués de Sade escribe en su *Filosofía en el tocador*:

-Eugenia: [...] Pero... ¿por qué todos esos espejos?

-Señora de Saint-Ange: Al reflejar las posturas y los gestos en mil sentidos diferentes, esos espejos multiplican infinitamente los goces de quienes los experimentan sobre esta otomana. De ese modo, nada queda oculto [...]: es necesario que se vea todo (Marqués de Sade, 1996: 29).

Esta ley de la obscenidad –nada queda sin estar visible– se cumple en Bellmer bajo la práctica de lo que él mismo llama, en su escrito *Pequeña anatomía de la imagen*, “extraversión”: hace estallar la lógica de la representación impidiendo la distinción entre dentro y fuera –entre lo inaccesible y lo manifiesto–. La obscenidad es lo impúdico, lo que no oculta las vergüenzas: exterioridad sin interioridad y también sin unidad-orden-alma. Sin interior en el que entrar, se asiste con toda radicalidad al abandono del postulado

pitagórico de la interioridad-inteligible y al postulado socrático del cuerpo como superficie expresiva o significativa de los afectos interiores.

Coda

Concluyo compartiendo con el lector dos citas tomadas de los *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes. Ésta es la primera: “He aquí, pues, la definición de la imagen, de toda imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido” (Barthes, 1993: 154). La imagen, al contrario que el cuerpo, es y quiere sernos impenetrable. Porque es esta exclusión la que nos atrae y mantiene –nos retiene– en ella la mirada: se mira *lo que no se tiene*, en su intimidad o en su significado. La imagen nos mantiene frente a ella; no tiene otra vida que la que recibe de permanecer impenetrable y fascinante. Es esto lo que la diferencia sustantivamente del signo, que es transparente y transitivo y cuya función consiste en saber retirarse de la acción de la mirada (su sabia discreción radica en desaparecer dándonos su significado).

La conversión de los cuerpos en imágenes llevada a cabo por Bellmer produce sobre él el efecto no buscado: la imagen no se deja poseer. Ajena a la significación, no hace más que fascinarnos. Convertido el cuerpo en fantasma, en apariencia incorpórea, habrá de ser ésta la que nos paraliza ante ella sin dejarnos ir. La cámara fotográfica, la pistola que es la cámara, dispara insistente sin cuerpo que pudiera –dejando al fin de ser “fantasma”– quedar al fin inmóvil. Transformado en cadáver.

La segunda cita avanza un paso sobre lo que acabamos de decir y en alguna medida nos lo explica: “De todos los que conocí [escribe Barthes], X era con absoluta seguridad el más impenetrable. Esto provenía de que no se conocía nada de su deseo: ¿conocer a alguien, no es solamente eso: conocer su deseo?” (Barthes, 1993:

156). La imagen nos excluye y nos fascina porque no nos da a conocer su deseo (ni siquiera sabemos si lo tiene). Tan cierto es –en clave surrealista, psicoanalítica y hasta deleuziana– que conocer los deseos de alguien es descubrirlo, pues son los deseos (propios) los que nos ponen en evidencia. ¿Cuáles son los deseos de estas muñecas? La imposibilidad de respuesta a esta pregunta es la que da su génesis a toda la obra de Hans Bellmer.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston, 1985, *Lautréamont*, FCE, México.
- Barthes, Roland, 1993, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid.
- Baudelaire, Charles, 1968, *Œuvres complètes*, Seuil, París.
- Beaumelle, Agnès de la (dir.), 2006, *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Gallimard/Centre Pompidou, París.
- Bellmer, Hans, 2002, *Petite anatomie de l'image*, Allia, París.
- Boie, Bernhild, 1979, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, Librairie José Corti, París.
- Clair, Jean (dir.), 1986, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Centre G. Pompidou, París.
- Crego, Charo, 2007, *Perversa y utópica, la muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*, Abada, Madrid.
- Crété, M., 1971, *Hans Bellmer, biographie*, CNAC, París.
- Blanchot, Maurice, 1963, *Lautréamont et Sade*, Minuit, París.
- Deleuze, Gilles, 1969, *Logique du sens*, Minuit, París.
- Dourthe, Pierre, 1999, *Bellmer, le principe de perversion*, Jean-Pierre Faur, París.

- Foster, Hal, 2008, *Belleza compulsiva*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund y Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1979, *Lo siniestro y El hombre de arena*, Ed. J. J. de Olañeta, Barcelona.
- Hénaff, Marcel, 1980, *Sade. La invención del cuerpo libertino*, Destino, Barcelona.
- Klossowski, Pierre y Maurice Blanchot, 2002, *Decadence of the Nude, La décadence du Nu*, Black Dog Publishing Limited, Londres.
- Kokoschka, Oscar, 1988, *Mi vida*, Tusquets, Barcelona.
- Lichtenstein, Therese, 2001, *Behind Closed Doors, the art of Hans Bellmer*, University of California Press, Los Ángeles.
- Mandiargues, André Pierre de, 1975, *Le Trésor cruel de Hans Bellmer*, Roger Borderie, París.
- Masson, Céline, 2000, *La fabrique de la poupée chez Hans Bellmer, Le « faire-oeuvre perversif », une étude clinique de l'objet*, Harmattan, París.
- Puelles Romero, L., 2017, *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*, Abada, Madrid.
- Rosset, Clément, 2006, *Fantasmagories suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Minuit, París.
- Sade, Marqués de, 1996, *Filosofía en el tocador*, M. E. Editores, Madrid.
- Stoichita, Victor, 2006, *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid.
- Taylor, Sue, 2002, *Hans Bellmer, the anatomy of anxiety*, First MIT Press paperback ed., Massachusetts.
- Zürn, Unica, 2006, *Vacances à maison blanche. Derniers écrits et autres inédites*, Éditions Joelle Losfeld, París.