

VIOLENCIA Y DIFERENCIA: LAS *MASSACRES* DE ANDRÉ MASSON

Patricia Mayayo Bost

En 1932, el pintor francés André Masson inicia una larga serie de dibujos titulada *Massacres*. Dicha serie, afirma Xavière Gauthier en su libro *Surréalisme et Sexualité* (1971), constituye un ejemplo paradigmático de la fascinación del movimiento surrealista por las «perversiones» sado-masoquistas, fascinación que tiene su origen, según la autora, en el deseo de reducir a la mujer al papel de víctima: «En las *Massacres*, como en *La liberté ou l'amour* [de Robert Desnos], como en *L'étrange cas de Monsieur K* [de Victor Brauner] o en *Les pieds dans le plat* [de René Crevel], el sadismo es el atributo de los hombres, el masoquismo el de las mujeres»¹.

En una interpretación de raíz freudiana, Gauthier sugiere que la creación de este tipo de imagería obedece a un mecanismo inconsciente de defensa por parte de Masson (y, en general, por parte de los representantes masculinos del surrealismo) frente a la angustiada amenaza de la castración. En una línea interpretativa similar se sitúa Whitney Chadwick: la violencia erótica de las *Massacres*, sostiene la historia-

¹ Gauthier, X., *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971, p. 255.

dora americana, es un reflejo de la admiración del movimiento surrealista hacia el Marqués de Sade y responde «a la voluntad de degradar y torturar el cuerpo femenino, una filosofía esencialmente masculina que subyace (...) tras los escritos de Sade y que los surrealistas nunca pusieron en tela de juicio»².

Las observaciones de Gauthier y Chadwick se inscriben, en términos generales, dentro de lo que podríamos denominar como la lectura feminista del surrealismo, una lectura que condena insistentemente al movimiento como un instrumento esencial en «la discriminación de las mujeres dentro del sistema patriarcal» y un vehículo privilegiado de «expresión desinhibida de fantasías masculinas»³. En la última década, diversos autores han coincidido en criticar el carácter excesivamente reduccionista de este tipo de interpretación.

Así, Rosalind Krauss, en un ensayo titulado *Corpus Delicti* (1985), analiza las técnicas mediante las cuales la fotografía surrealista recrea el concepto batailliano de lo «informe», una disolución de categorías destinada, como sugiere la autora, a «concebir la eliminación de todas aquellas barreras mediante las cuales los conceptos organizan la realidad»⁴. Entre dichas categorías, se halla, por supuesto, la diferenciación sexual. Los fotógrafos surrealistas no contribuyen, pues, a reforzar un reparto tradicional de roles sexuales, sino que, al contrario, abren la puerta hacia una difuminación de los límites entre lo femenino y lo masculino. «Por esta razón», observa Krauss, «considero erróneo calificar al surrealismo de antifeminista»⁵.

Asimismo, en su libro *Compulsive Beauty* (1993), Hal Foster sostiene que las fronteras entre el sadismo y el masoquismo no se hallan tan firmemente establecidas en el arte surrealista como pretende el pen-

² Chadwick, W., *Myth in Surrealist Painting: 1929-1939*, Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 115.

³ Ambas frases proceden de Kuenzli, R., «Surrealism and Misogyny», en *Surrealism and Women*, Cambridge, MIT Press, 1991, pp. 18-19.

⁴ Krauss, R., «Corpus Delicti», en R. Krauss y J. Livingston (eds.), *Photography and Surrealism*, Nueva York, Abbeville Press, 1985, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

Patricia Mayayo Bost (1967) es licenciada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Realizó estudios de postgrado en Boston y Cleveland, su actividad investigadora se centra en estudios de género y temas de arte contemporáneo.

samiento feminista: «Infligida generalmente sobre el cuerpo femenino, la violencia sádica (...) funciona con frecuencia como un castigo por la supuesta amenaza de castración que la mujer encarna. En este sentido, las imágenes surrealistas deben ser sometidas a una crítica feminista. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que estas imágenes no son sino representaciones (...), que no sólo reflejan fantasías masculinas, sino que también reflexionan sobre ellas y que las posiciones sujeto-objeto en dichas fantasías no están tan rígidamente definidas como parece a primera vista»⁶.

Siguiendo los cauces de interpretación abiertos por los análisis de Krauss y Foster, me propongo reflexionar en este artículo sobre las implicaciones ideológicas de la diferenciación sexual en la serie *Massacres*, centrándome en particular en las modalidades de consumo o recepción de las imágenes de Masson por parte de sus espectadores potenciales. Con este objetivo, me remitiré a un modelo teórico que puede parecer en principio totalmente ajeno al surrealismo: la célebre estrategia brechtiana de distanciamiento.

Como es bien sabido, las obras de Bertold Brecht ponen en juego una serie de prácticas destinadas a coartar la identificación mimética del espectador con la ficción teatral. El dramaturgo alemán pretende, de esta suerte, presentar las injusticias sociales como hechos absolutamente indignantes y antinaturales. El empleo del montaje, la interrupción abrupta del hilo narrativo y el recurso a un método interpretativo abiertamente histriónico y declamatorio son algunas de las técnicas diseñadas por Brecht para «desnaturalizar» la ideología burguesa, esto es, para impedir que el observador se refugie en una actitud de identificación pasiva con las escenas que contempla.

La estrategia brechtiana de distanciamiento puede resultar muy útil a la hora de evaluar la problemática de la diferenciación sexual en las *Massacres*, ya que en la serie confluyen, a mi juicio, dos actitudes contrapuestas frente a la violencia erótica: por una parte, como observa Whitney Chadwick, Masson guarda fidelidad a un modelo sadiano de dominación sexual de la mujer; por otra, sin embargo, se resiste a alinearse totalmente con la posición sadiana. Dicho de otro modo, el pintor no se limita a re-presentar una fantasía patriarcal de subyugación erótica, sino que articula al mismo tiempo una serie de estrategias de distanciamiento que coartan la identificación del espectador con el violento espectáculo y, en último término, «desnaturalizan» los presupes-

⁶ Foster, H., *Compulsive Beauty*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 13.

tos ideológicos sobre los que se asienta la subordinación sexual de la mujer.

La temática de las *Massacres* sorprende por su inusitada crueldad: hombres desnudos, armados con dagas erectas, que atacan sin piedad a víctimas indefensas, predominantemente de sexo femenino; cuerpos que se enzarzan en lucha desigual; vísceras esparcidas por campos sembrados de cadáveres apuñalados; mujeres que sollozan, suplican, se arrodillan y huyen por doquier... Brutalmente estremecedores, estos dibujos constituyen la culminación de la ola de violencia que se adueña de la obra de Masson a fines de los años veinte. Hacia esta fecha, proliferan, en efecto, en la producción massoniana, crueles escenas de combates de animales, dotadas, quizá, como sugiere William Rubin⁷, de un carácter veladamente erótico y antropomórfico.

En las *Massacres*, no obstante, lo animal ya no representa a lo humano: la mujer entra en escena como víctima casi exclusiva del sacrificio. La dimensión erótica de los dibujos se hace así claramente patente: no sólo la desnudez de las figuras confiere a las escenas un inequívoco carácter sexual, sino que la introducción de la daga en el cuerpo femenino adquiere tintes de penetración fálica. En efecto, víctima y verdugo se funden con frecuencia en una suerte de abrazo ambiguo, a caballo entre el enfrentamiento físico y la unión amorosa; en ocasiones, las matanzas parecen tener lugar en una cama (fig. 1), contribuyendo así a poner de relieve la carga sado-erótica de los dibujos.

Dotada pues de una inquietante combinación de violencia y erotismo, la serie *Massacres* entronca claramente, como observa Whitney Chadwick, con la obra del Marqués de Sade. De hecho, ya en 1930, E. Tériade, futuro director de la revista surrealista *Minotaure*, establecía un paralelismo entre Sade y Masson, al que atribuía «la sensibilidad nerviosa de un Marqués de Sade de la pintura»⁸. La fascinación que ejerce el «Divino Marqués» sobre el pintor no deja, en efecto, lugar a dudas: Masson descubre los escritos de Sade a principio de la década de los veinte y, en 1928, ilustra profusamente una edición de *Justine*. Asimismo, en un breve texto titulado «L'imagination sadique» (1947), manifiesta abiertamente sus inclinaciones sadianas: «Es necesario llegar a *Juliette* para hallar el clímax de la imaginación del “marqués divinizado”: grandes decorados italianos sobre un fondo de volcanes en erup-

⁷ Rubin, W., *Dada and Surrealist Art*, Nueva York, Abrams, 1968, p. 57.

⁸ Tériade, E., «Documentaire sur la jeune peinture IV: La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, vol. 6, n.º 2, 1930, p. 76.



Figura 1. *Massacre*, 1933. Tinta China, 45,7 x 56,2 cm.

... para convencerte de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular de orden sádico o masoquista. Para haber creado unas imágenes tan vívidamente terribles. No es de extrañar por tanto, que la iconografía de las Masacres se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las marañas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de iris, de invocación rítmica sádana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcanes en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de J. M. W. Turner. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangulamiento a su víctima con una soga, empujando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Leviathan* (un episodio que Masón, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

• Masón, A., «Note sur l'imagination sádique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 282, 1947, pp. 715-16.
 • Léris, M., «Une peinture d'Antoni Tàrradellas», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 324.

ción, salpicados de sangre. El episodio de las mujeres que hacen las veces de mobiliario (...) representala culminación poética de la obra de este filósofo incomprendido. Aunque todas las posturas son realizables, lo que predomina aquí es la hipérbole de una sexualidad sana y exigente»⁹.

El interés de Masson por la obra de Sade no constituye, por supuesto, un fenómeno aislado, sino que se ve impulsado por la participación del artista en el movimiento surrealista (que, como es bien sabido, transforma al escritor francés en una verdadera figura de culto) y, en particular, por su colaboración con los integrantes de la revista *Documents*. Fundada en 1929 por Georges Bataille, Michel Leiris y otros surrealistas «disidentes» con el fin de establecer una línea alternativa a los dictados de André Breton, esta publicación reviste un tono generalizado de sombrío sadismo.

En el séptimo número de la revista, por ejemplo, Leiris analiza un cuadro del siglo XVI titulado *Massacres d'une proscription romaine* (un tema que, dicho sea de paso, pudo haber inspirado las matanzas del propio Masson) atribuido al pintor francés Antoine Caron, reproduciendo en detalle la imagen escalofriante de un soldado que introduce el puño en el vientre de un cadáver decapitado. «Es innegable», señala el autor, «que Antoine Caron experimentó un placer extraño en la ejecución de esta pintura. Uno no necesita más que examinar los detalles (...) para convencerse de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular, de orden sádico o masoquista, para haber creado unas imágenes tan vívidamente terrofíricas»¹⁰.

No es de extrañar, por tanto, que la iconografía de las *Massacres* se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las matanzas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de lis, de inequívoca raigambre sadiana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcanes en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de *Juliette*. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangular a su víctima con una soga, emulando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Justine* (un episodio que Masson, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

⁹ Masson, A., «Note sur l'imagination sadique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 285, 1947, pp. 715-16.

¹⁰ Leiris, M., «Une peinture d'Antoine Caron», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 354.

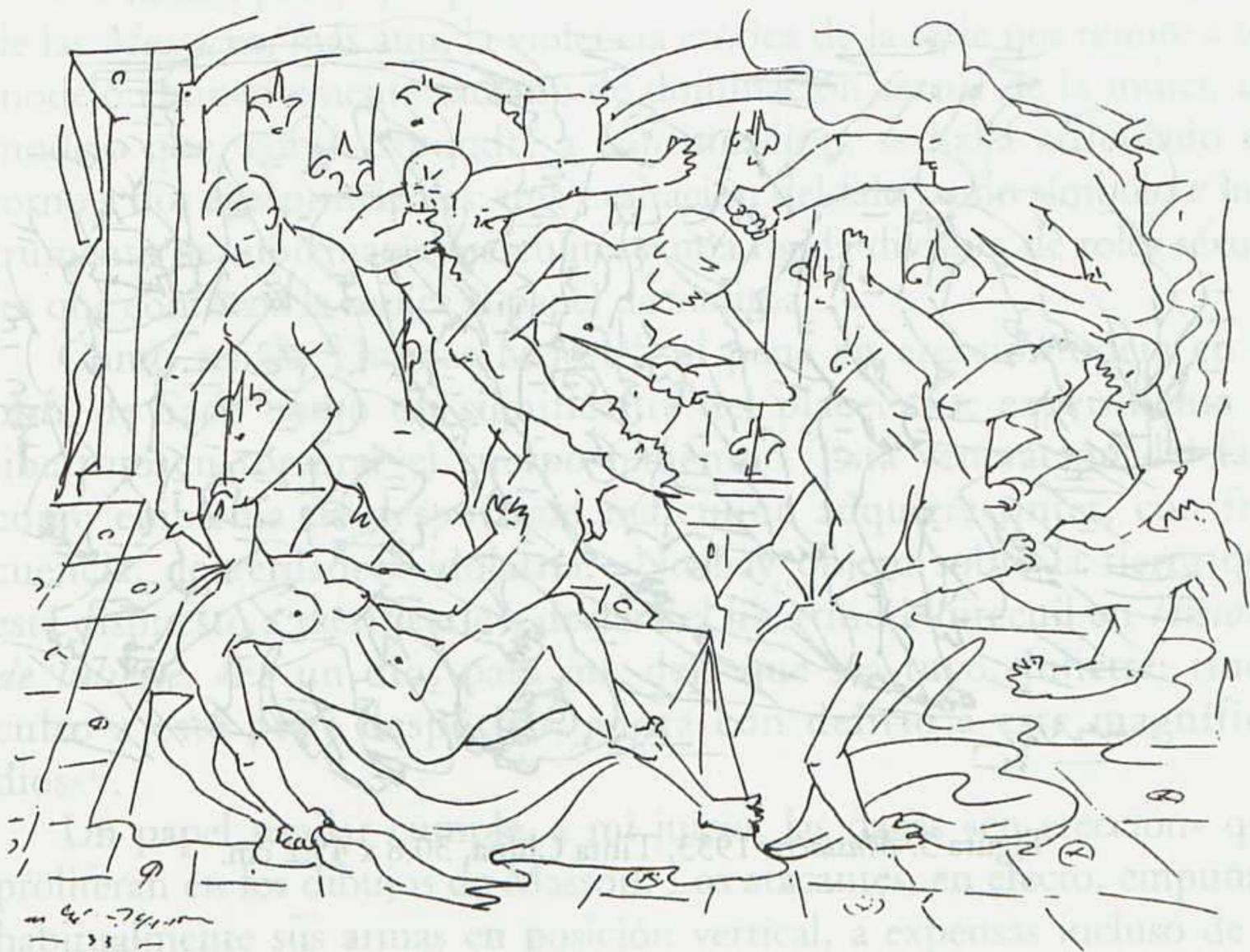


Figura 2. *Massacre*, 1933. Tinta China, 47,2 x 67,3 cm.

coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, en la parte superior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un área carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Mason se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición vertical, a expensas incluso de la coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, en la parte superior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un área carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Mason se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición vertical, aun a riesgo de debilitar el impacto narrativo de sus imágenes. La consecuencia es obvia: el pintor establece de esta forma una asociación metafórica directa entre daga y falo, asociación a la que retornará esta vez de forma explícita, en un dibujo más tardío titulado *Contestación Sádica* (1941; fig. 6).

¹¹ Moore, T., *Death Era: the Imagination of Sadism*, Dallas, Sprint Publications, 1990, p. 56.

¹² Sade, D. A. B. de, *Mémoire de Justine ou les prospérités du vice*, París, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

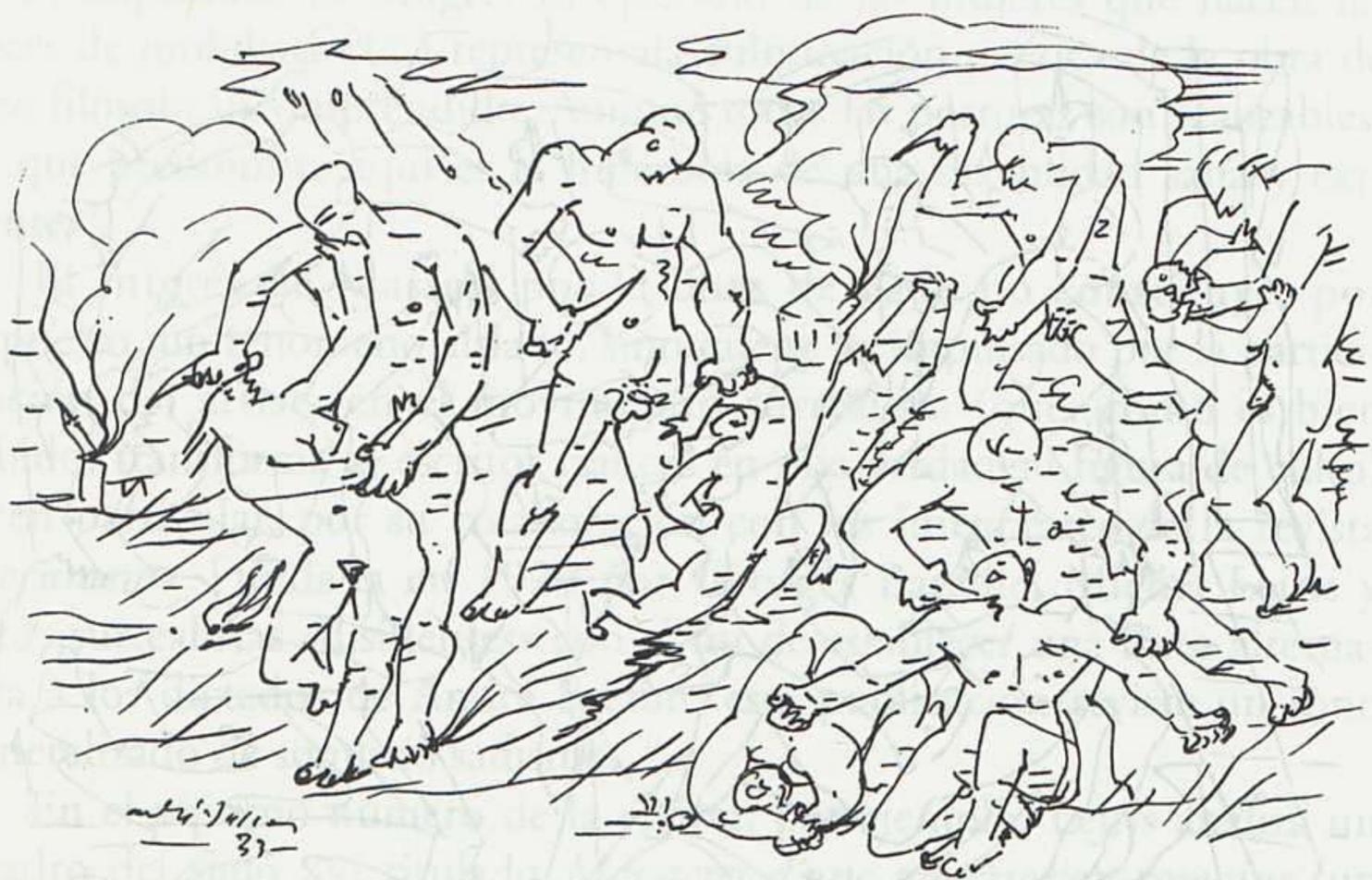


Figura 3. *Massacre*, 1933. Tinta China, 30,8 x 45,2 cm.

tema que el propio Masson eligió al pintar *Antoine Caron*, reproduciendo en detalle la imagen escalofriante de un soldado que introduce el puño en el vientre de un soldado herido, «lo más inabarcable», señala el autor, «que Antoine Caron experimentó un placer extraño en la ejecución de esta pintura. Uno no necesita más que examinar los detalles (...) para convencerse de que el artista debe haber poseído una sensibilidad tremendamente activa y singular, de orden sádico o masoquista, para haber creado unas imágenes tan vividamente terroíficas»¹⁰.

No es de extrañar, por tanto, que la iconografía de las *Massacres* se halle marcada por la huella del «Divino Marqués». Algunas de las matanzas tienen lugar en interiores sombríos, decorados con flores de lis, de inequívoca raigambre sadiana (fig. 2). Otras se desarrollan a plena luz del día (fig. 3), sobre un fondo de volcanes en erupción que evoca los escenarios dramáticos, ya un tanto pre-románticos de *Juliette*. Asimismo, en uno de los dibujos de la serie (fig. 4), uno de los verdugos se apresta a estrangular a su víctima con una soga, emulando así una de las torturas favoritas del libertino Rodin en *Justine* (un episodio que Masson, sin duda, conocía bien ya que lo había incluido en sus ilustraciones de la novela).

¹⁰ Masson, A., «Note sur l'imagination sadique», *Cahiers du Sud*, vol. 34, n.º 285, 1947, pp. 215-16.

¹¹ Leiris, M., «Une peinture d'Antoine Caron», *Documents*, vol. 1, n.º 7, dic. 1929, p. 354.

No faltan, pues, ejemplos de la influencia de Sade en la iconografía de las *Massacres*; más aún, la violencia erótica de la serie nos remite a un modelo eminentemente sadiano de dominación sexual de la mujer, un modelo que, como expondré a continuación, se halla articulado en torno a dos ejes principales: una exaltación del falo como símbolo e instrumento de supremacía masculina y una rígida división de roles sexuales que confina a la mujer al papel de víctima.

Como señala Thomas Moore¹¹, el pene en erección opera en la obra de Sade como un significante del placer que experimenta el libertino en torturar el cuerpo femenino. Esta veneración del falo como emblema de despotismo masculino adquiere tintes, con frecuencia, de verdadera idolatría: «No hay objeto sobre la tierra que esté dispuesto a sacrificarle», declara el libertino Noirceuil en *Histoire de Juliette*. «Es un dios para mí, deja que sea tuyo, Juliette: rinde culto a este pene despótico, adora con delirio a este magnífico dios»¹².

Un papel similar cumple, a mi juicio, las dagas «en erección» que proliferan en los dibujos de Masson. Los atacantes, en efecto, empuñan habitualmente sus armas en posición vertical, a expensas incluso de la coherencia narrativa de las escenas en las que participan. Observemos, por ejemplo, a la pareja situada en la esquina inferior derecha de la figura 5: todo parece indicar que el agresor se apresta a introducir el puñal que sostiene en la mano izquierda en el cuerpo indefenso de la víctima. El arma, sin embargo, se dirige hacia el espacio en blanco situado justo encima de la mujer, desplazando así la atención del espectador hacia un foco carente de interés narrativo. De igual modo, en la esquina superior izquierda de esta misma imagen, el verdugo no apunta con su daga, como sería de esperar, hacia el cuerpo de la víctima que yace a sus pies, sino, sorprendentemente, hacia el suyo propio. Parece, pues, como si Masson se obstinase en dibujar las armas de los verdugos en posición erecta, aun a riesgo de debilitar el impacto narrativo de sus imágenes. La consecuencia es obvia: el pintor establece de esta forma una asociación metafórica directa entre daga y falo, asociación a la que retornará, esta vez de forma explícita, en un dibujo más tardío titulado *Constellation Sadique* (1941; fig. 6).

¹¹ Moore, T., *Dark Eros: the Imagination of Sadism*, Dallas, Sprint Publications, 1990, p. 56.

¹² Sade, D. A. F. de, *Histoire de Juliette ou les prospérités du vice*, París, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

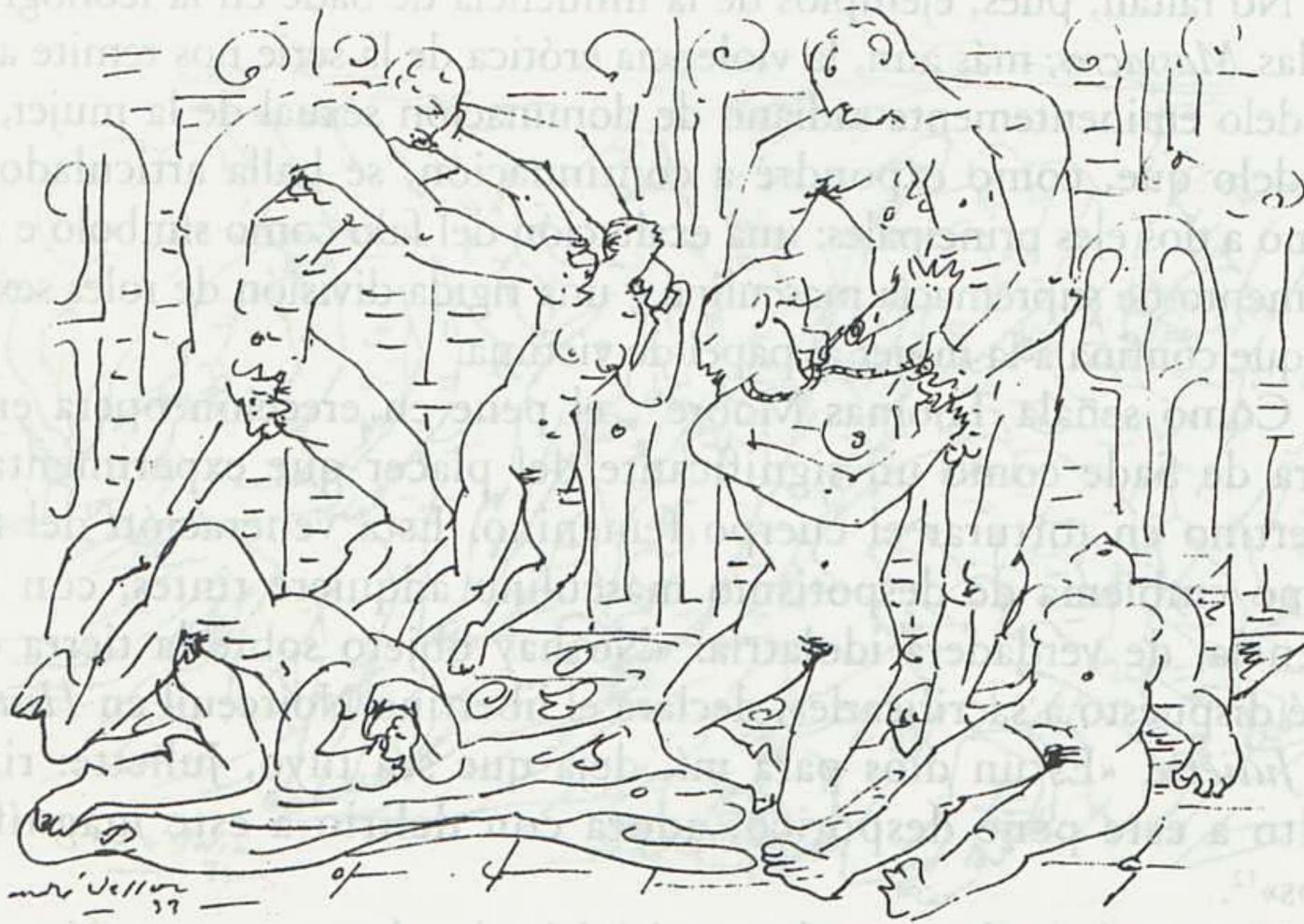


Figura 4. *Massacre*, 1933. Tinta China, 32,6 x 45,2 cm.

" Moore, T., *Dark Eyes: the Imagination of Sadiq*, Dallas, Sprint Publications, 1990, p. 26.
 " Sade, D. A. R. de, *Histoire de Juliette ou les propriétés du vice*, Paris, J.-J. Pauvert, 1967, p. 62.

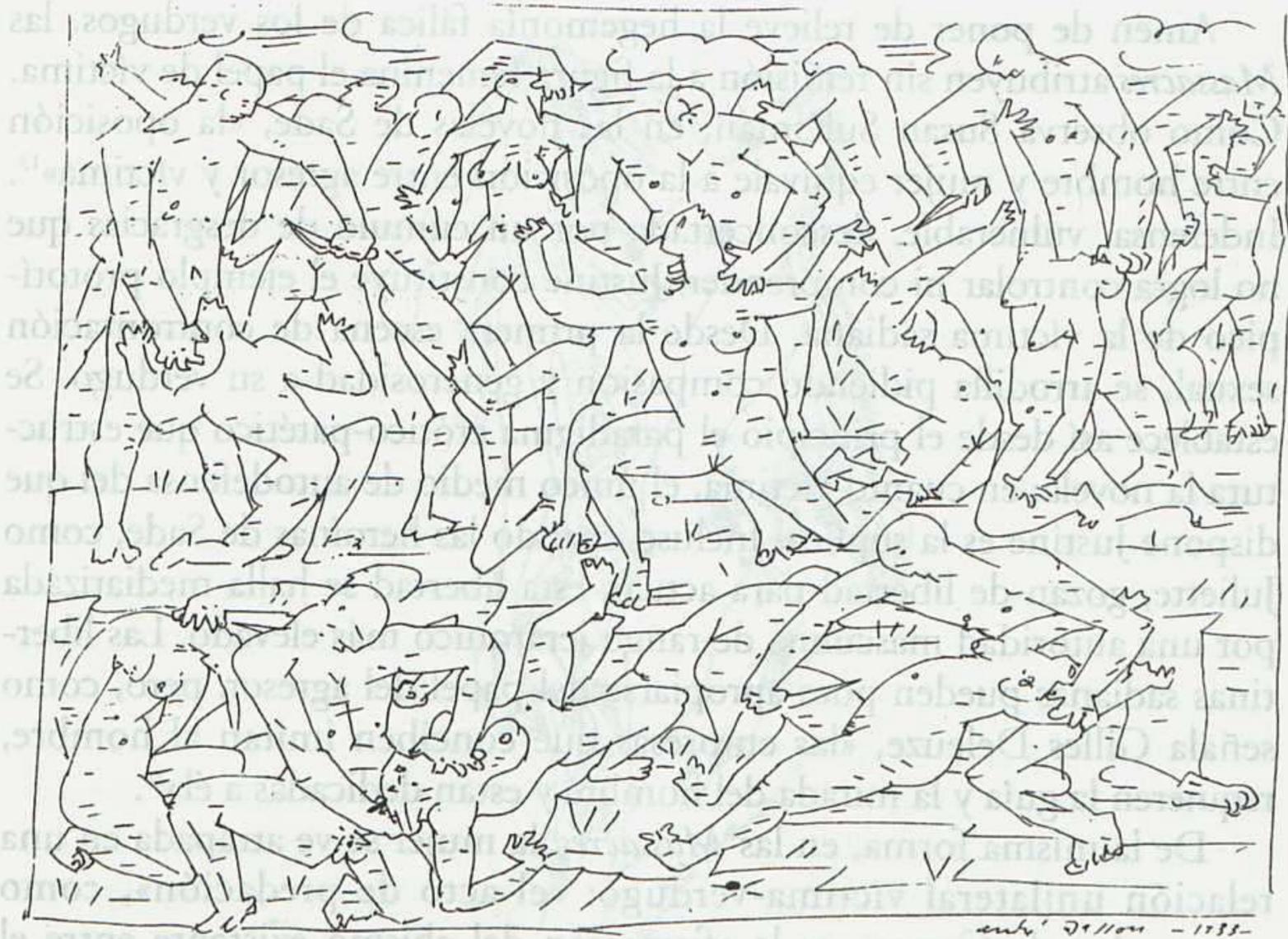


Figura 5. *Massacre*, 1933. Tinta China, 41,1 x 56,5 cm.

Es más, Masson pone de manifiesto esta oposición entre agresor y
 agredida mediante el recurso a un vocabulario visual utilizado, desde la
 antigüedad clásica, para codificar los roles de víctima y asaltante en
 escenas de violencia erótica. Como señala la belicista Christiane Sou-
 vinon-Lawood¹², agarrar el cabello de la víctima (fig. 1) o asir su
 muñeca para impedir su huida (fig. 3) son gestos tradicionalmente aso-
 ciados a un acto de agresión en las representaciones de raptos y persecu-
 ciones eróticas en el mundo griego; por el contrario, elevar ambos bra-
 zos al cielo con las manos abiertas y las palmas hacia arriba o extender
 un brazo en postura de súplica (fig. 2) son convenciones iconográficas

¹² Souvinon-Lawood, C., *Thésis in Sex and Spirit: a tentative illustration of Greek
 mythological material*, London, Institute of Classical Studies, 1979, pp. 30-32.

¹³ Carrer, A., *The Sadean Woman and the Ideology of Pornography*, Nueva York, Farr-
 ar, Straus and Giroux, 1987, p. 28.

¹⁴ Deleuze, G., *Événement de Sade-Masoch*, Paris, 1967, p. 28.

¹⁵ Sulzeman, Z., «Reading Robbe-Gillet: Sadeism and Text in Project pour une révo-
 lution à New York», *Romanic Review*, n.º 68, ene. 1977, p. 26.

Amén de poner de relieve la hegemonía fálica de los verdugos, las *Massacres* atribuyen sin remisión a la figura femenina el papel de víctima. Como observa Susan Suleiman, en las novelas de Sade, «la oposición entre hombre y mujer equivale a la oposición entre agresor y víctima»¹³. Indefensa, vulnerable, desconcertada por un cúmulo de desgracias que no logra controlar ni comprender, Justine constituye el ejemplo prototípico de la víctima sadiana. Desde la primera escena de confrontación sexual, se arrodilla pidiendo compasión y generosidad a su verdugo. Se establece así desde el principio el paradigma erótico-patético que estructura la novela: en cuanto víctima, el único medio de autodefensa del que dispone Justine es la súplica. Incluso cuando las heroínas de Sade, como Juliette, gozan de libertad para actuar, esta libertad se halla mediatizada por una autoridad masculina de rango jerárquico más elevado. Las libertinas sadianas pueden pues apropiarse del papel del agresor, pero, como señala Gilles Deleuze, «las empresas que conciben imitan al hombre, requieren la guía y la mirada del hombre y están dedicadas a él»¹⁴.

De la misma forma, en las *Massacres*, la mujer se ve atrapada en una relación unilateral víctima-verdugo: «el acto de predación», como apunta Angela Carter, «es la afirmación del abismo existente entre el amo y su víctima»¹⁵. La violencia predatoria de los verdugos massonianos no admite, en efecto, ninguna posibilidad de reciprocidad. Huir, sollozar, suplicar, arrodillarse..., son las únicas reacciones que parecen hallarse a disposición de las víctimas.

Es más, Masson pone de manifiesto esta oposición entre agresor y agredida mediante el recurso a un vocabulario visual utilizado, desde la antigüedad clásica, para codificar los roles de víctima y asaltante en escenas de violencia erótica. Como señala la helenista Christiane Sourvinou-Inwood¹⁶, agarrar el cabello de la víctima (fig. 1) o asir su muñeca para impedir su huida (fig. 3) son gestos tradicionalmente asociados a un acto de agresión en las representaciones de raptos y persecuciones eróticas en el mundo griego; por el contrario, elevar ambos brazos al cielo con las manos abiertas y las palmas hacia arriba o extender un brazo en postura de súplica (fig. 5) son convenciones iconográficas

¹³ Suleiman, S., «Reading Robbe-Grillet: Sadism and Text in *Projet pour une révolution à New York*», *Romanic Review*, n.º 68, ene. 1977, p. 56.

¹⁴ Deleuze, G., *Présentation de Sade-Masoch*, París, 10/18, 1967, p. 58.

¹⁵ Carter, A., *The Sadean Woman and the Ideology of Pornography*, Nueva York, Pantheon Books, 1978, p. 56.

¹⁶ Sourvinou-Inwood, C., *Theseus as Son and Stepson; a tentative illustration of Greek mythological mentality*, London, Institute of Classical Studies, 1979, pp. 30-35.

que denotan debilidad e indefensión. Para un espectador dotado de cierta cultura histórico-artística, no cabe duda, pues, sobre quién representa el papel de víctima y quién el de agresor.

Más aún, el aspecto físico de víctimas y verdugos contribuye a reflejar su vulnerabilidad o su poder. Los anchos hombros y anatomías musculosas de éstos presentan un marcado contraste frente a las formas suaves y redondeadas de aquéllas. A veces incluso, como en la figura 4, las dimensiones del atacante son notablemente superiores a las de su víctima. En términos generales, no resulta fácil discernir las expresiones faciales de los combatientes; los contornos de sus cuerpos se hallan rápidamente esbozados mediante unos cuantos trazos básicos. El espectador tiene así la impresión de enfrentarse continuamente a los mismos actores, a un mismo atacante que perpetra un único e idéntico asesinato, a una misma víctima que, dibujo tras dibujo, acaba sufriendo un único y trágico destino. Dicho de otro modo, Masson no pretende individualizar a sus personajes, sino, más bien, llevar a cabo lo que Roland Barthes llama un «portrait-signé»¹⁷, esto es, una descripción tópica o puramente retórica que divide irremisiblemente a la humanidad en dos grandes grupos: agresores y víctimas.

A primera vista, hemos de convenir pues con Whitney Chadwick en que las *Massacres* parecen recrear fielmente una fantasía sadiana de dominación sexual de la mujer. Me gustaría abordar, sin embargo, una interrogante que la historiadora feminista no tiene en cuenta: ¿cómo reaccionará el espectador frente a la violencia erótica de los dibujos? Éste puede, en primer lugar, dejarse llevar por un sentimiento de placer de tipo sádico o masoquista, identificándose ya con la víctima ya con el verdugo. También puede, por el contrario, rechazar el placer de plano, esto es, responder con indignación, simpatizando con el trágico destino de las víctimas, al sórdido espectáculo de la matanza.

En ambos casos, no obstante, la reacción del espectador conlleva una identificación con alguno de los personajes que configuran las trágicas escenas; en ambos casos, el observador permanece atrapado en las redes ilusorias de la representación. Si, como sugiere Linda Nochlin, «la función más importante de la ideología es disfrazar las relaciones de poder que imperan en una sociedad en un particular momento histórico haciendo que aparezcan como parte del orden natural de las cosas»¹⁸,

¹⁷ Deleuze, G., *Présentation de Sade-Masoch*, Paris, 10/18, 1967, p. 58.

¹⁷ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, París, Seuil, 1971, p. 28.

¹⁸ Nochlin, L., «Women, Art, and Power», en N. Bryson, M. A. Holly y K. Moxey (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Nueva York, Harper Collins, 1991, p. 14.

esta actitud de complicidad mimética es crucial a la hora de perpetuar definiciones sociales establecidas de los roles y campos de actuación de la mujer.

Sin embargo, el espectador de las *Massacres* goza de una última posibilidad, consistente en rehuir cualquier tipo de participación en el espectáculo de la matanza, es decir, en distanciarse de la representación, adoptando así una postura de alejamiento crítico que puede ayudarle a desarticular una formulación de la diferenciación sexual basada en la supremacía masculina. Este es precisamente el tipo de reacción que suscitan, al menos parcialmente, las *Massacres*. Mediante el recurso a una serie de estrategias de distanciamiento, Masson aleja al espectador de la tentación del mimetismo, frustrando así su complicidad con la violencia sádica de la serie.

La primera de estas estrategias consiste en sugerir que algunas de las escenas forman parte de una representación teatral. Como indican claramente las figuras 1 y 2, las matanzas parecen desarrollarse en ocasiones en un escenario, frente a una pantalla arquitectónica configurada a modo de decorado escénico; tras una de estas pantallas (fig. 2), se adivina incluso la presencia de una cortina, elemento teatral por excelencia.

Al atribuir a parte de sus dibujos el carácter de una representación dramática, Masson se distancia del texto sadiano. Éste, como afirma Susan Suleiman, «a pesar de su apoyo militante a los valores de transgresión, exceso y antinaturalismo, permanece paradójicamente dentro de los límites formales de la novela realista: las escenas de Sade, por poco creíbles que sean en cuanto acontecimientos reales, son narradas como si realmente hubiesen ocurrido. Incluso Juliette, la narradora por antonomasia, no cuenta historias sino la historia de su vida»¹⁹. Masson, por el contrario, renuncia a provocar en el espectador esta ilusión de realidad: al presentar el espectáculo de la matanza como una representación dentro de una representación, alerta al observador de que se halla precisamente frente a una invención, a una ficción, impulsándolo así a distanciarse de las escenas que contempla.

Este efecto de distanciamiento se halla reforzado por la actitud de algunos de los personajes que toman parte en el trágico espectáculo. Aunque éste, en su mayor parte, parece obedecer a un brote espontáneo de violencia, en ciertos casos el comportamiento de los participantes resulta extrañamente calculado, como si los caracteres estuviesen reci-

¹⁹ Suleiman, S., *op. cit.*, p. 61.

tando un guión previamente elaborado. En la figura 1, por ejemplo, la matanza parece haber sido momentáneamente interrumpida a la derecha de la imagen, mientras torturador y víctima dirigen su mirada hacia la izquierda, quizá hacia otro personaje que entra en ese momento en escena. El interés de la víctima (postrada a los pies de su verdugo y bañada en un charco de sangre) en este acontecimiento paralelo no concuerda en absoluto con el dramatismo de su situación.

Un análogo efecto de extrañeza produce el observar que, en la figura 7, dos de los atacantes han cesado temporalmente su violenta tarea mientras se enfrascan en lo que parece ser una tranquila conversación. Como en las obras de Brecht, los protagonistas de las *Massacres* no pretenden, pues, representar un papel con naturalidad o verosimilitud, sino, por el contrario, poner de relieve que están actuando y evitar así que el espectador se identifique miméticamente con ellos.

Además de diluir las fronteras entre representación pictórica y teatral, Masson se recrea en un juego semántico que obliga al observador a abandonar una actitud de recepción pasiva para convertirse en un intérprete activo de las imágenes que contempla. En primer lugar, algunas de las *Massacres* establecen una relación confusa entre significante y significado. Las figuras 1 y 3, por ejemplo, suscitan varios problemas de interpretación: ¿dónde tiene lugar la matanza, en un lecho o en un altar sacrificial? ¿A qué corresponden las llamas que se divisan a lo lejos? ¿A una erupción volcánica? ¿A una ciudad o pueblo en llamas?

Proliferan así en la serie lo que se ha dado en llamar signos abiertos: es al espectador a quien corresponde, en último término, atribuirles un posible significado. En general, puede decirse que las *Massacres* se caracterizan por una marcada ambivalencia temática. Por un lado, como ya he señalado insistentemente, estos dibujos se asemejan a una sangrienta orgía de raíz sadiana; por otra, no obstante, evocan la celebración de un sacrificio ritual. El carácter repetitivo y sistemático de las matanzas dota, en efecto, a las imágenes de un componente ritualístico. En ocasiones, la sangre de las víctimas fluye abundantemente, salpicando los márgenes, inundando el espacio sacrificial (figs. 1, 4). Otras veces, la inmolación parece tener lugar en un altar (figs. 2, 4) o, a imagen de los antiguos sacrificios, bajo la poderosa presencia del sol (fig. 7). El propio Masson, de hecho, establece una asociación entre luz solar y ceremonias sacrificiales: «Todos mis dibujos se titulan *Massacres*. Uno de ellos se llama *Massacre au soleil* porque el sol parece presidir un auténtico sacrificio»²⁰.

²⁰ Clébert, J.-P., *Mythologie d'André Masson*, Ginebra, Pierre Caillier, 1971, p. 41.



Figura 7. *Massacre au soleil*, 1933. Tinta China, 42,5 x 54 cm.

Las connotaciones ritualísticas de la serie obedecen, a mi juicio, a la influencia de Georges Bataille, en cuyos escritos, como es bien sabido, ocupa un lugar preferente el sacrificio ritual. El encuentro entre Masson y Bataille en 1927 marca el inicio de una estrecha colaboración que no cesa sino con la muerte del escritor. «Bataille era solitario, chartista, y estaba fascinado por la civilización azteca. Masson pintaba, dibujaba, leía a Nietzsche, Kierkegaard y Dostojevski», señala Jacqueline Risset: «Les unía una percepción similar del mito, una misma tensión, una búsqueda febril de experiencias-límite»²¹.

En 1929, Masson visita los mataderos de La Villette en París en la compañía de Eli Lotar, que realiza una serie de fotografías destinadas a ilustrar el artículo de Bataille «Abattoir», publicado en la revista *Documents* ese mismo año. Este texto reivindica los orígenes rituales y sagrados del matadero. «Éste deriva de la religión en la medida en que los templos de antaño (por no hablar de los templos hindúes de hoy en día) desempeñaban una doble función, sirviendo al mismo tiempo como lugares de culto y espacios sacrificiales»²².

Asimismo, en otro artículo de *Documents* titulado «L'Amérique disparue» (1929), Bataille describe vívidamente la costumbre azteca de practicar sacrificios humanos, «sangrientos», como señala el propio autor, «en el sentido literal de la palabra.»²³. En la evocación batailliana de las ceremonias aztecas, el derramamiento de sangre humana marca el punto álgido del sacrificio ritual. Al aludir a las deidades solares americanas, «L'Amérique disparue» introduce además otra de las constantes del pensamiento de Bataille: la asociación entre iluminación solar y muerte sacrificial. Es, en efecto, el «tórrido sol español» el que preside la enucleación del torero Granero en la escalofriante corrida que Bataille recrea en *Histoire de l'oeil* (1928). Es asimismo la obsesión solar de Van Gogh, afirma el escritor en su artículo «La mutilación sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh» (1930), la que impulsa al pintor holandés a automutilarse cortándose una oreja.

Estos dos elementos centrales en la visión batailliana del sacrificio (la insistencia en el derramamiento de la sangre de la víctima y el protagonismo del sol en la ceremonia ritual) reaparecen, como hemos visto,

²¹ Risset, J., «Masson et Bataille: le trouble du mythe», en *André Masson: l'insurgé du XX siècle*, Roma, Carte Segrete, 1989, p. 57.

²² Bataille, G. (1929), «Abattoir», en *Oeuvres Complètes I*, París, Gallimard, 1970, p. 205.

²³ Bataille, G. (1929), «L'Amérique disparue», en *Oeuvres Complètes, I*, p. 156.

en las *Massacres*. Más aún, al atribuir a sus imágenes un carácter ambivalente, al desdibujar los límites entre erotismo transgresivo y sacrificio ritual, Masson se suma a «esa destrucción de barreras de significado, a esa desarticulación de categorías», propias, como señala Rosalind Krauss, del pensamiento de Bataille²⁴. Las *Massacres* se caracterizan por una fluidez e indefinición semánticas que impiden que el observador se refugie en una actitud de identificación pasiva con el espectáculo de la matanza. Inmerso en un constante proceso de búsqueda, atrapado en una tupida red de signos ambivalentes, el espectador cumple, por el contrario, un papel activo en la producción de significado.

Cabe aducir, no obstante, que, si bien Masson se suma en parte al proyecto batailliano de disolución de límites y categorías establecidos, hay una barrera que permanece incólume en las *Massacres*: la frontera que divide los universos femenino y masculino. En efecto, mientras los textos de Bataille tienden a eliminar o, cuando menos, a diluir dicha frontera, los dibujos de Masson contribuyen en cambio a reforzarla, atribuyendo a hombres y mujeres roles sexuales rígidamente definidos.

En el discurso batailliano, el desgarramiento, la ruptura de los límites individuales, es la condición indispensable de una comunicación plena entre los seres humanos. El acto sexual constituye un perfecto ejemplo de cómo la comunicación entre dos individuos se efectúa «a través de las partes en las que el cuerpo se quiebra, se diluye. No existe comunicación más profunda, dos seres se pierden en una convulsión que los une. Pero no se comunican sino mediante la pérdida de una parte de sí mismos (...) su unidad, su integridad se disipan en la fiebre de la unión erótica»²⁵.

Del mismo modo, durante las ceremonias sacrificiales, el sujeto se trasciende a sí mismo, perdiendo su entidad individual para fundirse con la comunidad en la experiencia compartida de la muerte. Como observa Denis Hollier, en la visión batailliana del sacrificio, se diluye de este modo la frontera entre sacrificador y sacrificado: «[En los textos de Bataille] el placer sexual se alcanza mediante la ruptura de la unidad corporal, mediante su dislocación en el sentido literal de la palabra (...). No se trata pues de reducir el juego sacrificial y erótico a un proceso en el que el pene-daga ataca sin descanso a una víctima femenina: esta versión depende en demasía de la estructura orgánica (...). La víctima del sacrificio no puede ser únicamente la mujer: en este caso no habría tal

²⁴ Krauss, R., *The Optical Unconscious*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 157.

²⁵ Bataille, G. (1938), «Le Collège de sociologie», *op. cit.*, II, p. 369.

sacrificio (ya que éste implica siempre una identificación entre víctima y verdugo)»²⁶.

En «Mutilation Sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», Bataille sugiere, en efecto, que todo sacrificio ritual constituye una forma más o menos directa de automutilación. A este respecto, evoca las sangrientas orgías de algunas sectas islámicas en las que los participantes, «embargados por el delirio religioso (...), terminan destrozándose el cráneo unos a otros con mazos o hachas, atravesándose a sí mismos con espadas o sacándose los ojos»²⁷.

El impulso autodestructivo que subyace tras todo sacrificio ritual conlleva, por tanto, en los textos de Bataille, una disolución de los límites entre víctima y verdugo. Las *Massacres*, por el contrario, parecen insistir en la oposición entre agresor y agredida, definiendo así las relaciones entre hombres y mujeres como una confrontación desigual entre un sujeto masculino dominante y un objeto femenino dominado. Sin embargo, a mi juicio, la serie no se limita a recrear un escenario de incontrolada hegemonía masculina; también pone de manifiesto las tensiones y problemas inherentes al deseo de dominación sexual.

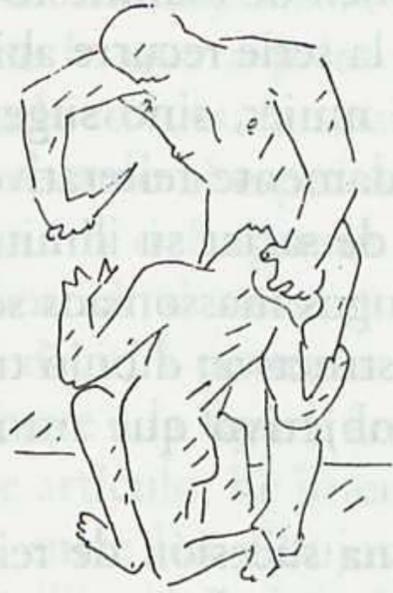
Sembradas de cadáveres, las *Massacres* reflejan la ilimitada voluntad de poder del atacante, una voluntad que conduce irreversiblemente a la total aniquilación de la víctima. No obstante, el cadáver, monumento supremo al triunfo del verdugo, marca al mismo tiempo los límites de su omnipotencia. Es, como apunta Jane Gallop, «un indicio de la imposibilidad de retención del botín de la victoria: el cadáver, prueba del triunfo, no puede dar fe de este triunfo»²⁸. En efecto, como señalara Hegel en su célebre reflexión sobre las relaciones entre amo y esclavo²⁹, todo deseo de dominación absoluta se halla marcado por una contradicción interna: por una parte, ejercer una supremacía sin límites entraña necesariamente la destrucción del oponente; por otra, al destruir al oponente, el verdugo destruye asimismo la posibilidad de que su victoria sea reconocida como tal. De ahí que la voluntad de poder absoluto desemboque, en último término, en un sentimiento de impotencia.

²⁶ Hollier, D., *Against Architecture: the Writings of Georges Bataille*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 82.

²⁷ Bataille, G. (1930), «La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh», *op. cit.*, I, pp. 264-65.

²⁸ Gallop, J., *Intersections: a Reading of Sade with Bataille, Blanchot, and Klossowski*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, p. 45.

²⁹ Hegel, G. W., «The Independence and Dependence of Self-Consciousness: Master and Slave», en *Phenomenology of Spirit*, Hamburgo, Felix Meiner, 1952, pp. 141-150.



MASSACRES

DESSINS PAR
ANDRÉ MASSON



Figura 8. Portada para la serie *Massacres*, *Minotaure*, n.º 1, 15 febrero 1933.

Es precisamente esta paradoja la que ponen de manifiesto las *Massacres*. No pretendo negar, por supuesto, que la serie recurre abiertamente a la temática de dominación sexual de la mujer, sino sugerir que, al dotar a las matanzas de un carácter marcadamente reiterativo, Masson pone de relieve la incapacidad del atacante de saciar su ilimitada sed de poder erótico. Dibujo tras dibujo, los verdugos massonianos se ven abocados a una misma e interminable labor destructiva; dibujo tras dibujo, parecen perseguir compulsivamente un objetivo que nunca logran alcanzar.

La serie se caracteriza, en efecto, por una sucesión de reiteraciones formales, una multiplicación incesante de ritmos, de líneas, de brazos y piernas en paralelo. Remitámonos, a título de ejemplo, a la figura 5: como puede observarse, el brazo derecho de la víctima y del verdugo situados en el centro de la imagen y el brazo izquierdo de la mujer arrodillada junto a ellos forman una ordenada sucesión de tres líneas diagonales; destaca, asimismo, el rectángulo que configuran, por una parte, el brazo de la arrodillada víctima y la daga situada justo encima de ella y, por otra, el brazo derecho del verdugo que la amenaza y el brazo extendido de la mujer que yace a los pies del atacante.

A esta serie de repeticiones formales se suma el trazado esquemático de los personajes: como señalé anteriormente, la individualidad de los protagonistas se diluye y el espectador tiene así la impresión de hallarse frente a un mismo y repetitivo crimen. De hecho, cuando fue publicada por primera vez en la revista *Minotaure* en 1933, la serie se hallaba precedida por un grupo de cuatro dibujos en los que aparecían personajes aislados (fig. 8). Concebidas quizá como dibujos preparatorios, estas imágenes definen las unidades visuales de base que, incesantemente transformadas y combinadas entre sí, forman los distintos grupos de figuras de los que consta la serie.

Las *Massacres* son así el producto de un proceso de combinaciones y permutaciones virtualmente infinitas. Algunas imágenes presentan, de hecho, una estructura marcadamente abierta: en la figura 5, por ejemplo, los personajes aparecen ordenados en dos frisos paralelos, un tipo de composición que puede ser indefinidamente prolongada hacia los lados. No resulta sorprendente, por tanto, que después de finalizar la serie *Massacres* Masson llevase a cabo un gran número de cuadros al óleo de idéntico título. A los verdugos massonianos se les niega, pues, la posibilidad de progresar en sentido lineal: al final de un ciclo de matanzas, se hallan situados en el mismo punto en el que empezaron, irremisiblemente atrapados en el círculo vicioso de su insaciable deseo de poder.

En suma, las implicaciones ideológicas de las *Massacres* son más complejas de lo que a primera vista pueda parecer. Por una parte, la serie re-produce una fantasía sadiana de dominación erótica de la mujer, impulsando al espectador a apropiarse miméticamente del papel de la víctima o del agresor. Por otra, sin embargo, los dibujos de Masson alientan al observador a distanciarse del espectáculo de la matanza, es decir, a poner en tela de juicio una división de roles sexuales que atribuye a la figura femenina el papel de víctima sacrificial. A lo largo de este artículo, he intentado subrayar los puntos de contacto y de divergencia entre los dibujos de Masson, la obra de Sade y el pensamiento baitailliano. Podría decirse, quizá, que a través de la serie tiene lugar un enfrentamiento entre dos formulaciones contrapuestas a la diferenciación sexual, entre dos voces literarias discordantes: la de Sade y la de Bataille.

En respuesta a la observación de Paul Valéry de que el cine, a raíz de su concentración en la superficie de las cosas, desorienta al espectador del «núcleo del ser», Kracauer sostiene que tal veredicto es «ahistórico y superficial» y que «no se corresponde con la situación del hombre contemporáneo». Si bien Kracauer escribía esto tras la Segunda Guerra Mundial, lo cierto es que se mantuvo fiel a su postura intelectual anterior al conflicto, tal como manifiesta en sus ensayos que reflejan la situación ideológica desde la segunda mitad de los años veinte hasta la instalación de los nazis en el poder.

Theodor W. Adorno escribió en 1966, con motivo del fallecimiento de Siegfried Kracauer, que «ha sido el primero en medir y ponderar seriamente el nivel de la crítica cinematográfica».

Índice: Prefacio. I. El pensamiento. II. Las cosas. III. La historia. IV. El cine en la teoría. V. El cine en la acción. Apéndice: Una conversación con Frans Boshuizen y Mia Gosselin. Fuentes y referencias. Índice onomástico. Índice de materias.