

LA MUÑECA DE BELLMER: DESEO Y DIALÉCTICA DE LA MIRADA.

María Santana Fernández
Universidad de Sevilla

Resumen:

Resumen: La reflexión se centra en la serie de fotografías de Hans Bellmer realizadas a su muñeca en los años 30'. A través de ella, surge la pregunta sobre la posibilidad de empatía hacia el objeto de deseo. Esta criatura es, además, una transgresión de numerosos tabús, por su infantilidad, por el martirio y metamorfosis físicas (con la superposición de los senos y el sexo) y por la humillante obscenidad con la que es presentada (acorralada, sola o expuesta desnuda en un bosque). Para comprender mejor la relación que se genera con esta alteridad se utiliza la teoría de la dialéctica de la mirada de Sartre.

Palabras clave:

Deseo, dialéctica de la mirada, goce, perversión, cuerpo

Abstract:

The reflection focuses on Hans Bellmer's photographic series of her doll taken during the 30s. From here arises the question of the possibility of empathy towards the object of desire. This creature represents as well a transgression of different taboos caused by its childishness, martyrdom and physical metamorphosis (with the superposition of its breast and genitals) and by the humiliating obscenity by means of which it is presented (cornered, in isolation and naked in the middle of a forest). It is Sartre's dialectics of the look that is used to better understand the relationship brought about by this otherness.

Keywords: Desire, dialectics of seeing, enjoyment, perversion, body

0. Introducción

En 1933 Hans Bellmer, quien hasta ese momento había combinado su interés por el arte con su trabajo como publicista, abandona cualquier tipo de actividad socialmente útil como forma de rechazo al ascenso del nacional-socialismo y ante la perspectiva de la guerra¹. A partir de ese momento se consagra a la realización de sus hijas artificiales, su muñeca articulada, como un otro absoluto, un objeto pasivo, un autómatas femenino. Siendo considerado, evidentemente, por el régimen nazi como un artista degenerado.

En el contexto de la obra y la vida de Bellmer, la muñeca significa un momento de inflexión a partir del cual irrumpe un imaginario perverso y sumamente perturbador en el que el cuerpo de esta niña se descompone de manera infinita, adoptando en muchas ocasiones los cuerpos y rostros de las mujeres a las que ama. A lo largo de los años, la muñeca varía en sus configuraciones y multiplica sus miembros hasta convertirse en un cefalópodo mientras se exhibe impúdica. O muestra sus carnes abiertas en un ritual de transgresión constante, hasta llegar a la eclosión precisamente del otro sexo, el masculino, en una mezcla de hermafroditismo y sadismo.

El propio Bellmer es consciente del juego de humillación y cosificación en el que se enmarcan sus creaciones y en varias ocasiones trata de poner en claro los orígenes de sus imágenes, guiado tanto por su interés por el psicoanálisis y los estudios sobre histeria, como por las lecturas del Marqués de Sade, Georges Bataille y su amigo Jean Busquet. Él mismo señala un momento revelador de sus obsesiones, que sería el encuentro con una caja de juguetes de su infancia narrado en *Recuerdos del tema de la muñeca*². Habitualmente se destacan otros acontecimientos que fueron necesarios para comprender la relevancia que adquirió la muñeca. Entre ellos se encuentran, el hecho de acudir a la representación de *Los cuentos de Hoffman*, obra en la que un maniquí, que representaba el autómatas del cuento de *El hombre de arena*, acababa descuartizado en mitad del escenario. Además, estaría el deseo imposible de tener un hijo con su primera mujer, enferma de tuberculosis, y que fallecería al poco de

¹ Lo indica con la siguiente declaración: "À titre de refus contre le fascisme allemand et le perspective de la guerre: cessation de toute activité socialement «utile». Début de constructions de «filles artificielles». Recogido en DOURTHE, Pierre (1999). Bellmer, le principe de perversion. Paris : Jean-Pierre Faur éditeur , p. 30.

² BELLMER, Hans (2005). *The Doll*. Londres: Atlas Press London, p. 35.

realizar la primera serie de fotografías de la muñeca. E, incluso, la posible atracción hacia su sobrina Ursula que rondaba los 15 años (y que será, precisamente, quien lleve las primeras fotos de la muñeca a los surrealistas de París). Pero hay un referente, destacado especialmente por Pierre Pierre Dourthe³, que nos ofrece una clave imprescindible a la hora de orientar el simbolismo de esta creación de Bellmer. Éste sería la conocida muñeca que el pintor Oskar Kokoscha encarga a Hermine Moos para representar a su amada Alma Mahler.

Para ello Kokoscha, que ha sido rechazado por Alma debido, entre otras cosas, a la excentricidad de su devoción amorosa, le envía a Moos una carta detallando de manera un tanto obsesiva cada uno de las características que debía tener esa representación de su amada, a la que quería *llena de vida*. Sin embargo, una vez recibido el encargo, el resultado es poco verosímil y le decepciona enormemente, llegando a enviar a la autora una carta en la que muestra su frustración en los siguientes términos: “Estoy realmente consternado por su muñeca, pues aunque estaba dispuesto a reducir algunas de mis fantasías en favor de la realidad, ésta contradice demasiado lo que esperaba de ella y de usted⁴”. A pesar de este desengaño, Kokoscha mantiene una relación bastante singular con la muñeca de tamaño natural con la que convive y se retrata en 1922.

Emulando ese esfuerzo para lograr una representación de lo humano lo más verosímil posible, Bellmer investiga con diferentes materiales, buscando la forma de articular los miembros de la muñeca tratando de conseguir la mayor movilidad. Sin embargo, con la muñeca no aspira simplemente a conseguir una representación lo más fidedigna posible de una niña, sino que Bellmer explora lo simbólico y juega con la descomposición y recomposición del cuerpo femenino en busca del rasgo mínimo y máximo que pueda ser reconocible como humano. De ahí la obsesión por reconfigurar su cuerpo: la muñeca enseña sus miembros amputados, su fría estructura de madera o queda sin cabeza para mostrar mejor su sexo y, mientras, el espectador reconoce no solo la mera carne maltratada, sino el acto de cruel humillación que ha convertido algo que resulta turbadoramente

³ DOURTHE, Pierre (1999). Op. Cit., pp. 40-42.

⁴ “Je suis sincèrement épouvanté par votre poupée qui, bien que j’aie été prêt à réduire quelque peu mes fantasmes au profit de la réalité, contredit en trop de choses ce que j’attendais d’elle et espérais de vous » DOURTHE, Pierre, (1999). Op. Cit., p. 26.

humano en un mero objeto a merced del sadismo. No se trata, en cualquier caso, de una obra fácil, sino perturbadora y siniestra, muy próxima a la concepción del erotismo batailleano con esa fusión entre el clímax sexual y la muerte, es decir, con una noción del éxtasis unido al dolor y la destrucción. En una exploración de los límites del deseo que solo podía concluir con la certeza de la imposibilidad del goce.

De este modo, la violencia del régimen nazi y la guerra queda cristalizada en una visión terrorífica de una niña-mujer sometida, con sus carnes desprotegidas y al servicio del deseo monstruoso, queda imposibilitada para defenderse de cualquier agresión. Este fantasma que aparece en un rincón, entre las sábanas, perdido en el bosque, dentro de una caja o sobre una puerta, acecha al observador con el peligro de devolver la mirada y dejarnos petrificados, como la Gorgona, al hacernos repentinamente conscientes de nuestra perversión. Pero la muñeca no es simplemente el otro para Bellmer, un juguete en sus manos, sino que en cierto modo es él mismo y a lo largo de este texto analizaremos cómo se da este traspaso de espectador a víctima.

1. El ojo y la mirada

De los autores que vamos a citar, ninguno trata el problema de la mirada como algo anecdótico, sino que ésta va a convertirse en un tema central en la explicación del juego del deseo. Así, por ejemplo, en el libro de Georges Bataille *Historia del ojo*⁵ sus personajes vagan guiados por una alucinación erótica en la que los testículos de un toro se transforman en unos ojos ciegos o el ojo de Marcelle acaba por aparecer en el mismo sexo de Simone (las dos mujeres protagonistas de la novela). A lo largo de toda la obra literaria de Bataille podemos encontrar la *mirada cansada* de Simone, la *mirada de sueño* de Madame Edwarda o la *mirada mala* de María en *El muerto*⁶.

Por otro lado, escogiendo solo uno de los numerosos ejemplos, el primer capítulo de *El cuaderno negro* de Joe Bousquet titulado *Poesía del cuerpo del amor* comienza con las siguientes palabras: “Adoraba a aquella muchacha. Su

⁵ BATAILLE, Georges (1997). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores.

⁶ BATAILLE, Georges (1981). *Madame Edwarda*. Barcelona: Tusquets Editores.

*rostro era la conciencia de su mirada*⁷". Llegando Bousquet a construir una mística erótica en la que los ojos trabajan como máquinas fotográficas con las que captar la imagen de la amada, que se sumará a la imagen que la propia amada ha confeccionado sobre él, permitiendo, al fin, la unión completa en la superposición de ambas a través de la mirada.

La obsesión del propio Bellmer por este mismo tema aparece explícita en la reflexión que realiza sobre su obra en *Anatomía de la imagen*⁸ y en la que retoma el tema freudiano del ojo como *doble de la imagen condenada del sexo*. Pero, además, en sus dibujos los ojos y la mirada van a cobrar un papel imprescindible, de hecho, sus retratos van a ser apreciados no solo por su capacidad técnica, sino por el modo en el que capta la fuerza de la mirada del retratado. Negando esa fuerza e impidiendo su presentación como sujeto, en la muñeca los ojos aparecen escondidos, tapados, sustituidos por un pezón o una canica, obstaculizando la mirada. Por último, ya al final de su obra, en los años 60' realiza una serie de dibujos retratándose a sí mismo y a su compañera Unica Zürn en los que el sexo se convierte en un ojo.

La diferencia entre el ojo y la mirada la marca muy claramente Jean-Paul Sartre con estas palabras en *El Ser y la nada* que dan comienzo a su explicación de la dialéctica de la mirada y que nos van a servir de guía:

Nunca encontramos bellos o feos unos ojos ni nos fijamos en su color mientras nos miran. La mirada del otro enmascara sus ojos, parece ir por delante de ellos. Esta ilusión proviene de que los ojos, como objetos de mi percepción, permanecen a una distancia precisa que se despliega desde mí hasta ellos (...) mientras que la mirada está a la vez sobre mí sin distancia y me tiene a distancia, es decir, que su presencia inmediata ante mí despliega una distancia que me aparta de ella⁹.

⁷ BOUSQUET, Joë (1992). *El cuaderno negro*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, p.13.

⁸BELLMER, Hans (2010). *Anatomía de la imagen*. Barcelona: Ediciones La Central.

⁹SARTRE, Jean-Paul (1993). *El ser y la nada*. Barcelona : Altaya ediciones, p. 286.

2. Elaborar un objeto de deseo

Es bien conocido el desprecio con el que Jean Paul Sartre consideró al surrealismo, criticándolo por representar una tendencia al idealismo y la mistificación, sin embargo, me permito acudir a su teoría sobre la dialéctica de la mirada que aparece en la obra *El ser y la nada* como una posibilidad de aclarar el papel de conceptos como amor, cuerpo o sadismo. En muchas ocasiones, sus ideas pueden arrojar luz sobre *Anatomía de la imagen* de Bellmer (a la que acabamos de referirnos), aunque sea evidenciando el abismo que separa sus respectivas concepciones. Éstas no se diferenciarían tanto en la comprensión las relaciones con el otro (dado que ambos las entenderían como originariamente conflictivas), sino, sobre todo, en su idea del amor y del deseo. Pues mientras a Sartre parece que le repugna la obscenidad (obviamente más por una cautela ética, que por falta de atracción), Bellmer explora precisamente la raíz de esta ausencia de pudor o de miedo a exponerse ante el otro como objeto de deseo. Insisto en que hay que tener presente la divergencia, pues por un lado Sartre considera que los filósofos hasta ahora han eludido el cuerpo y el sexo como tema de reflexión. Algo que le permite presentarse a sí mismo como el trasgresor capaz de romper con ese tabú, sin embargo, esto lo hace desde una óptica tan recatada que, a nuestro entender, llega a parecer en algunos pasajes una reivindicación del amor platónico (si se quiere, en la acepción vulgar del término). Bellmer, en contraste, carente de remilgos en la elaboración y búsqueda de fetiches, imágenes y lecturas pornográficas, se encuentra infinitamente más cerca de los ya nombrados Bataille y Sade con una obra conscientemente erotómana.

En cualquier caso, hemos de tener en cuenta el nexo que une ambas concepciones eróticas y sobre la que gira nuestra charla: la mirada como encarnadora del deseo. De este modo, podemos decir que en la obra de Bellmer (e invirtiendo el orden con el que Sartre desenvuelve esta dinámica¹⁰) se va a generar una tensión constante entre la mirada cosificadora del sujeto, que en la relación amorosa trata de comprender la trascendencia existente en el otro, y los

¹⁰Sartre nos presenta la dialéctica de la mirada a partir de la conciencia primigenia de uno mismo como ser-para-otro, es decir, como convertido el objeto de la mirada, para pasar a reflexionar sobre la posibilidad de invertir la relación a través del amor. Sin embargo, nosotros saltamos, a través del punto de vista del artista y espectador, a la conciencia objetivadora de quien mira al otro para preguntarnos sobre la posibilidad de invertir esta relación a través del reconocimiento de un otro como objeto de deseo.

ojos de ese otro, en este caso la muñeca, los cuales aparecen sucesivamente en blanco, vacíos, de soslayo o perturbados¹¹ por el placer. Teniendo en cuenta que esa comprensión a la que nos referimos, de *la imprevisible libertad del otro*, se lleva al extremo en la obra de Bellmer, con un esfuerzo constante por mantener esta libertad dentro de unos límites, es decir, controlando su trascendencia como el amo controla a su perro cuando le da un poco más de cuerda para que alcance el siguiente árbol. Tratando de evitar que la relación se invierta, nos encontramos muy cerca del puro sadismo. La tensión erótica en la muñeca se convierte en un juego con el que impedir que ella nos devuelva la mirada, para hacer de ella un objeto absoluto, incapaz de trascendencia, es decir, de libertad.

En un principio puede parecer una obviedad explicitar el hecho de que la muñeca es un objeto dado que, habitualmente, no nos sentimos perturbados por tratar a las cosas como utensilios, es decir, meros instrumentos a nuestro servicio (sea cual sea el sublime o deshonroso servicio para el que sean precisados). Pero la desconcertante perversión de la criatura creada por Bellmer reside en el esfuerzo por presentar de manera verosímil la obscenidad de esa niña abandonada, humillada y desmembrada, algo que le permite aparecer más como objeto de deseo que como fetiche. Si bien Bellmer tiene capacidad para elaborar a la muñeca con una verosimilitud suficiente como para convertirla en un atractivo juguete sexual, sin embargo, todas las tribulaciones técnicas en torno a los materiales o las posibilidades de movimiento de las articulaciones están destinadas no a que su imagen gane realismo, sino a permitir combinaciones de miembros, amputaciones y torsiones imposibles que ponen a prueba el reconocimiento de esos pedazos como un otro en el que adivinar alguna clase de trascendencia. Por eso, forman parte del *Juego de la muñeca* las fotos de la preparación, que no están ahí como simple testimonio del aspecto más técnico de la creación, sino que se centran en mostrar los miembros solos, arrumbados junto a las partes de una silla, o la estructura interior de la propia muñeca, con su delicado perfil superponiéndose a las tripas de madera. No hay que olvidar que, según el primer intento de confección de la muñeca, el espectador habría tenido

¹¹ Aquí entraría la mirada turbia a la que se refiere Sartre en la explicación sobre el deseo en la que destaca su naturaleza sucia y alterada: "El deseo se define como turbación. Y esta expresión puede servirnos para determinar mejor su naturaleza: un agua turbida se opone a un agua transparente; una mirada turbia a una mirada clara" SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit, p. 411.

la posibilidad de contemplar una serie de imágenes de paisajes a través de su ombligo. De este singular modo, la muñeca debería haber funcionado también como visor de diapositivas accionadas con un pulsador en el pezón. La pregunta que nos asalta cuando contemplamos estas manipulaciones de los miembros es cuánto de humano queda en ellos, cuán reconocible es el objeto de deseo.

Resulta tentador simplificar el problema planteado sobre la aparición de la trascendencia en la muñeca destacando su puro carácter sexual y reduciéndolo a ser un artefacto erótico elaborado para satisfacer las fantasías pedófilas y sádicas de su autor. En este sentido, si nos ceñimos a la caracterización del fetichismo como desviación sexual realizada por Freud¹², podemos comprobar que éste se entiende como el momento en el que una parte del cuerpo o una cosa son tomados como objeto de excitación, convirtiéndose en posibilidad del goce en sustitución de una persona. Interpretando esta acepción de manera literal, podríamos especular sobre si la muñeca sustituye a aquella sobrina a la que nos referíamos más arriba o a alguna compañera de juegos de la infancia y realizar un rápido análisis sobre la conducta perversa de su autor. Y quizás el propio Bellmer hubiese estado dispuesto a aceptar parte de esta lectura. Pero ya el mismo Freud, en una segunda definición realizada en 1905 complica este primer acercamiento al fetichismo e indica que en realidad sería “una elección perversa, en virtud de la cual el objeto de amor (partes del cuerpo u objetos relacionados con él) funcionan para el sujeto como sustituto de un falo atribuido a la mujer, y cuya ausencia se rechaza mediante una renegación¹³.”

Esta última definición nos resulta mucho más interesante y es innegable el conocimiento que Bellmer tenía de la teoría del psicoanálisis, la cual leyó atentamente, por lo que no es una mera elucubración pensar en la influencia de estas palabras en su comprensión del deseo fetichista. De hecho, se pueden encontrar numerosos ecos en *Anatomía de la imagen*, por ejemplo, cuando reflexiona sobre el modo en el que un objeto se vuelve real para el ser humano con las siguientes palabras: “es que tal detalle, tal pierna, sólo es perceptible, accesible a la memoria y disponible -en suma, sólo es REAL- si fatalmente el deseo no lo toma como una pierna. El objeto idéntico a sí mismo queda

¹² ROUDINESCO, Élisabeth y PLON, Michel (2008). Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires : Editorial Paidós.

¹³ ROUDINESCO, Élisabeth y PLON, Michel (2008), Op. Cit., pp. 330-331.

desprovisto de realidad¹⁴". Es decir, sólo si somos capaces de convertirlo en un fetiche, si le dotamos de cierta vida, ese objeto comienza a ser REAL.

Partiendo de la idea del fetichismo de Freud sobre el falo ausente de la mujer, en una de las imágenes de la muñeca, ésta se muestra como un doble juego de piernas unido por el vientre, uno de ellos desnudo sobre una cama revuelta y el otro vestido con unos pantalones de hombre, consignando la imposibilidad de ese sexo masculino en unas piernas que sabemos femeninas. La conversión monstruosa de los sexos y la reformulación del mito del andrógino será analizada más adelante en este artículo, pero, lo que debemos tener claro desde ahora es que Bellmer no elude ninguna complicación o ambigüedad, pues no desea solución ni fin en esa búsqueda, porque el goce parece quedar siempre un poco más allá de la anhelada feminidad representada en sus hijas.

La muñeca no es solamente un fetiche, sino también un objeto de deseo y, como tal, la encarnación de la imposibilidad del goce, de apresar esa trascendencia sartreana a través de la propia sensualidad que se descubre como perversa. Para entenderlo mejor, podemos retomar la explicación del deseo que nos daba Sartre de la siguiente forma:

El deseo es una conducta de hechizo. Se trata, ya que no puedo captar al Otro sino en su facticidad objetiva, de hacer que su libertad se envisque en esa facticidad: es preciso hacer que su libertad esté "cuajada" en ella, como se dice que la nata ha "cuajado", de modo que el Para-sí del Prójimo venga a aflorar a la superficie de su cuerpo y se extienda por todo él, para que yo, al tocar ese cuerpo toque por fin la libre subjetividad del otro¹⁵.

Y si este proceso ya resulta imposible para el amante que quiere realizar esa encarnación de la subjetividad del amado a través de sus caricias, en el caso de la muñeca se aleja paradójicamente más, en la medida en que su trascendencia obviamente no existe, pero sigue apareciendo de manera fantasmática en cada uno de sus gestos o sus miembros. Parecería que, en realidad, la pregunta que

¹⁴ BELLMER, Hans (2010), Op. Cit., p. 38.

¹⁵ SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit., p. 418.

Bellmer nos plantea sería a la inversa, ¿cómo se puede hacer perder los rasgos humanos a una muñeca para dejar de mirarla como un objeto de deseo?

En cualquier caso, la muñeca sigue pareciendo una niña y la dialéctica de la mirada tiene numerosas dificultades para realizarse. Para Sartre la mirada del otro nos hace sentir vergüenza, porque mostrar la desnudez no es un juego de simple seducción, sino que implica ya un sentimiento de humillación, que solo puede comenzar a invertirse cuando uno no se siente meramente un objeto, sino un objeto deseado. Descubre en ese momento la posibilidad de reapropiarse de la trascendencia usurpada y se enorgullece de despertar el deseo del otro. Sin embargo, ese orgullo no resulta ser ninguna recuperación de la libertad, pues tal y como explica Sartre: “En cierto sentido, el orgullo es ante todo resignación: para estar orgulloso de *ser eso* es menester que primeramente me haya resignado a *no ser sino eso*”¹⁶. Bellmer inscribe a la muñeca dentro de esta lógica, pues nos la muestra en una desnudez pudorosa, tan turbada que es incapaz de devolver la mirada a quien le observa. Y tan desarmada que su imagen se convierte en un ritual de obscenidad ultrajante, despertando en el espectador una desconcertante empatía y cierto desagrado.

Bellmer trata de explicar el origen de sus obsesiones de la manera más objetiva posible en *Anatomía de la imagen*, para ello se basa en sus lecturas psicológicas y psicoanalíticas, consiguiendo elaborar un texto un tanto excéntrico y frío. En dicha obra, Bellmer considera que el ritual sádico de la muñeca tiene como fin glorificar la sexualidad latente en esa niña, que trata de ocultar con sus lazos y juguetes, pero que se evidencia en cada gesto y postura. Por ejemplo, realiza una descripción erótica de la imagen de una niña sentada que “sueña” y “que oculta la instintiva caricia de su mentón entre la axila y el pecho”¹⁷, para pasar a continuación a explicar el porqué de la legitimidad de esta imagen, que podría resultar un tanto pedófila, del siguiente modo: “Se advierte con bastante claridad que una cierta lasitud de la niña por la noche determina esta actitud que juega con ensoñaciones compensatorias, con promesas que comprende más o menos de orden afectivo y sexual”¹⁸. A la luz de estas palabras, podríamos

¹⁶SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit., p. 317.

¹⁷SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit., p. 7

¹⁸BELLMER, Hans (2010), Op. Cit., p. 8.

entender que la finalidad de toda su obra es mostrar aquello que se oculta, el deseo, las piernas, el sexo, que acechan en los sueños, que están listos para emerger y que perturban el cuerpo de la niña. Pero ella no comprende aún del todo lo que le sucede, no reconoce ni su cuerpo, ni el deseo que éste despierta en el otro que le está observando. La dialéctica de la mirada está rota en la muñeca mientras no se sienta orgullosa de la turbación que provoca.

La posibilidad de invertir la dialéctica que nos señalaba Sartre, con ese orgullo de saberse objeto deseado, solo se encuentra al alcance de la mujer y no de la niña, es decir, de un igual que devuelve conscientemente la mirada a quien le observa. Usa el deseo que despierta para recobrar algo parecido a la libertad y transforma la situación en algo más obsceno. Bellmer no permite que la muñeca sea capaz de este cambio y la condena, desmembrada y en muchas ocasiones descabezada, a estar a merced del otro. Será más adelante cuando esa niña comenzará a dirigir al espectador su mirada, precisamente cuando sea capaz de hacer emerger el otro sexo a través del suyo, haciéndose no solo dueña de su cuerpo y su deseo, sino autosuficiente en la medida en la que ese falo anhelado al que hacía referencia Freud, cuando nos presentaba el fetichismo, ha dejado de ser relevante. Ya no es pues, nunca más, mero fetiche, sino deseo inalcanzable y desafiante.

3. La transgresión de la naturaleza

Bellmer explora de manera explícita las posibilidades eróticas del cuerpo femenino, buscando analogías entre los diferentes miembros, sin embargo, no contento con los límites de la naturaleza, se afana en transgredirlos a través de la transformación y multiplicación de la anatomía. En un principio, se mantiene fiel a la concepción sartreana del deseo, el cual se despertaría en torno al cuerpo entero, pero, sobre todo, en aquellas partes que más se asemejan a cosas, que no tienen movimiento o, en palabras de Sartre, en “las masas de carne menos diferenciadas, más groseramente invadas, menos capaces de movimiento espontáneo: los senos, las nalgas, los muslos, el vientre, que son como la imagen de la facticidad pura¹⁹”. Sin embargo, Bellmer va yendo más allá y transforma su preocupación por conseguir unas articulaciones para la muñeca que permitan

¹⁹SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit., p. 420.

una movilidad suficiente, por un interés en las posibilidades estéticas y eróticas de la propia articulación, esa pelota que igual parece un ojo o un seno.

Habrà un claro afán de multiplicar las zonas erógenas del cuerpo femenino y presentar las montañas de senos como si fueran racimos de frutas o el tronco ambivalente con dos sexos y sin piernas, tan solo terminados en esas articulaciones fantasmagóricas. Bellmer se explica del siguiente modo:

El resultado es una extraña fusión de lo “real” y lo “virtual”, de lo “permitido” y de lo “prohibido” (...); y el resultado es una amalgama ambigua de “percepción pura” y de “representación pura”, en la curva irisada por el leve desajuste de dos contenidos que se quieren hacer converger pero que se oponen²⁰.

Esos contenidos, que no acaban de converger, provienen de la imagen-recuerdo que tenemos del objeto deseado y la imagen real que aparece a nuestra mirada, la obra de Bellmer sería también el intento de sacar de lo oculto las analogías del cuerpo que aparecen en esa imagen recuerdo, para que se conviertan en representación pura.

Pero ese “centro virtual de excitación”, al que se refiere el propio Bellmer, no puede ser simplificado, sino que siempre queda un paso más allá. Es la transgresión de los límites naturales la que le lleva a atar el cuerpo de su compañera, Unica Zürn, para que el cordón permita emerger otros senos, nalgas y pliegues²¹. A partir de ese juego de multiplicación de miembros al que da pie la muñeca, empezará a representar la imagen de una mujer como cefalópodo, un tronco sin cabeza y poblado de piernas que se entrecruzan, aumentando la posibilidad de los sexos y, también, creando un monstruo inquietante cuyas piernas parecen retorcerse. Este engendro femenino está lejos de esa pasividad a la que se refería Sartre, como la actitud carnal que despierta el deseo, pues podemos imaginar el desconcertante movimiento de sus miembros más cercano a lo siniestro que a lo sexual.

²⁰BELLMER, Hans (2010). Op. Cit., pp. 8-9.

²¹Hay que mencionar que Bellmer retrata en numerosas ocasiones a Zürn, igual que sucedió en su momento con Nora Mitrani, y que ambos comparten una actividad creativa fructífera, a pesar del triste final de su historia. De modo que no cabe simplificar la relación entre ambos como la de una muñeca al servicio del deseo sádico de su creador.

Y en este sentido, retomamos la noción de lo ominoso (das Unheimliche) desarrollada por Freud usando como referencia, entre otros, el mismo relato de *El hombre de arena* de Hoffman que mencionábamos al comienzo y que había fascinado a Bellmer. Pues, según Freud, esa noción de lo siniestro surgiría de una sensación de desconcierto y extrañamiento ante las cosas cotidianas que de repente se nos muestran como antinaturales y ajenas, por ejemplo, ante la sospecha “de que *un objeto sin vida esté de alguna manera animado*”²², cuando la muñeca parece cobrar vida. O, también, con el miedo al doble, como la pérdida de uno mismo en un otro que tenga nuestro aspecto, pero con una vida ajena y con unas intenciones desconocidas. O la aparición de unos miembros separados de su cuerpo, especialmente si éstos continúan con su actividad, tal y como lo reseña Bellmer en *Anatomía del amor* cuando “la pierna, percibida aisladamente, se disponga a vivir triunfalmente su propia vida”²³. Todos estos terrores, que son considerados por Freud una manifestación del estadio animista infantil, están ligados a la obsesión por la creación de autómatas, que se produce sobre todo a partir del siglo XVIII, los cuales debían recrear al ser humano en un afán de demostración del mecanicismo. Y nos permiten comprender la repetición obsesiva de las piernas en las imágenes de Bellmer, pues ésta se va transformando según sus palabras, “libre de sujetarse a una cabeza, de sentarse, cefalópoda, sobre sus pechos abiertos estirando la espalda que son sus muslos, bifurcación arqueada del puente doble que conduce de la boca a los talones”²⁴. Las piernas no son ya simples medios para alcanzar el sexo, sino miembros que se multiplican o se transforman en manos, hasta convertir en prescindible la existencia de cualquier amante a la hora de encontrar el goce sexual. Una imagen terrorífica de la mujer pulpo, animalizada, irracional e incontrolable que se rebela ante el espectador.

Y la sospecha es esa: la niña-muñeca que toma conciencia de su deseo y las infinitas posibilidades de su cuerpo ya no mira al otro en un juego de seducción en el que compartir el placer. Sino que se muestra impúdica en su goce autosuficiente, desafiando con su mirada, provocando la turbación de quien está

²²FREUD, Sigmund (2001). Obras completas, Tomo 7. Madrid : Biblioteca Nueva, p. 2488.

²³BELLMER, Hans (2010), Op. Cit., p. 43.

²⁴BELLMER, Hans (2010), Op. Cit., p. 44.

excluido. Entonces ella se convierte en el objeto absolutamente inalcanzable, puro deseo, invirtiendo la dialéctica de la mirada de manera definitiva.

En esa transgresión final, del sexo de la niña emerge el falo recreando de manera siniestra el mito del andrógino. En su cuerpo habita el hombre, de forma que el deseo de poseer a la muñeca no sería más que una oportunidad de reencontrar el propio cuerpo. Esta noción es paralela a la concepción del encuentro sexual en Sartre, quien considera que a través de las caricias al otro surge nuestra propia carnalidad, pues nos dice que “los hombros del otro son un medio para mí de descubrir mi cuerpo como revelación fascinante de mi facticidad, es decir, como carne²⁵”. La caricia es para Sartre la oportunidad de resolver el conflicto, cuando ella se da, los cuerpos se encuentran tan cerca que ya no hay mirada, permitiendo el goce. Bellmer, más pesimista y oscuro, rechaza la posibilidad de reconciliación más allá de la mirada, buscando otra forma de fusión de los amantes. Pues para él su propia carne reside en la de la amada, y esto se descubre en el momento del contacto sexual, instante en el que los sexos serían intercambiables. De esta forma, acepta sumergirse en la muñeca hasta perderse, emergiendo como mero falo a través del sexo de la niña. El espectador marca de nuevo la distancia que permite la mirada y descubre a la dueña y señora del otro, cuyo cuerpo solo aparece en virtud del deseo de ella. Sabedora de su privilegio nos reta con una mirada divertida.

La conversión de los sexos es una de las obsesiones que comparten Bellmer y Bousquet y que aparece en la obra de este último, *El cuaderno negro*, en varios pasajes, además es referido en varias cartas dirigidas al propio Bellmer²⁶. En esta idea encontramos, pues, la posibilidad no sólo de introducirse en la carne de la amada, sino de ser parido por ella, pues “El hombre está siempre en el útero de la mujer a la que ama. Y a través de la carne de ella sondea la profundidad de su propia carne²⁷”. Se trata, obviamente, de una búsqueda puramente física, en la que los cuerpos se transforman a partir del contacto sexual con toda la violencia,

²⁵SARTRE, J.P. (1993), Op. Cit., p. 413.

²⁶En una de ellas le escribe lo siguiente: “L'homme veut entrer dans la femme qu'il a devinée intraverti lui-même, il voudrait, en la pénétrant, se pénétrer, s'expulser de son propre sein où son être a sombré sous sa propre épaisseur. Il veut, plus que pénétrer la femme, pénétrer le rêve qu'elle fait d'être lui”. En DOURTHE, Pierre (1999). Op. Cit., pp. 144-145.

²⁷BOUSQUET, J. (1992), Op. Cit., p. 129.

la transgresión y el dolor que pueda haber en esta lucha guiada por el deseo. El erotismo de Bellmer y de Bousquet se encuentra obviamente muy alejado de cualquier interpretación romántica del amor, aunque no de la búsqueda de belleza o trascendencia, pero a ésta se llegará precisamente a través de una ceremonia de humillación. Así Bousquet después de someter por el castigo el cuerpo de una muchacha a la que volvía a vestir nos dice: “Un alma acababa de entrar en su cuerpo como en el deseo de pertenecerle sin el recuerdo de la vida. Y aquello le pareció tan hermoso que se acercó a ella para mirarla a los ojos²⁸”. La fantasía recurrente en la obra de este amigo de Bellmer (y que podemos encontrar también en *La filosofía en el tocador* de Sade y en gran parte de la literatura erótica en general) es la de iniciar sexualmente a la niña que provoca el deseo, a esa criatura que aún no reconoce su propio cuerpo ni los apetitos que lo mueven. Pero no se trata sin más de un mero rito de mancillación, sino que a través de éste emerge el alma en ella, se dota de trascendencia pues se inscribe en la dinámica humana del deseo.

El camino por el cual el alma llega a la muchacha se convierte en la obra de Bousquet en un verdadero rito, en virtud de las repeticiones cíclicas, interminables en las que el autor se transforma en un auténtico sacerdote de ese erotismo místico. Estas ceremonias paganas se encuentran también en la religiosidad erótica de Georges Bataille, quien llega a considerar los prostíbulos como iglesias, recreándose en esta analogía a lo largo de su obra, pero sobre todo en *Madame Edwarda* (a la que volveremos enseguida). Estamos ya muy lejos de la visión del amor dada por Sartre, pues aunque el hechizo del deseo no se haya exento de conflicto, esta atracción se reduce a una pugna por el dominio del otro en las que el cuerpo o el sexo resultan simplemente uno de los contextos posibles. Para Sartre, el erotismo no es más que una manifestación perturbadora del amor, mientras que para Bellmer, Bousquet o Bataille será el origen de cualquier relación con el otro o el mundo.

Dentro de esa nueva sacralidad transgresora, Bousquet plantea una nueva versión del mito del andrógino, esos seres que habitan en lo alto del cielo y desde allí crean a hombres y mujeres para arrojarlos a la tierra en busca de su ser complementario. Nos relata como:

²⁸BOUSQUET, J. (1992), Op. Cit., p. 52.

Cierto día un ángel agita sus grandes alas y baja a la tierra. A medida que se acerca siente crecer en él el obscuro foco que había en él y se siente interiormente dividido, su cerebro se separa en forma de X y la mitad masculina va a la derecha, la mitad femenina a la izquierda²⁹.

Él mismo llega a quejarse de no conseguir dar con aquella mujer que le estaría destinada, aquella que le tiene ya en su útero y de la que emergerá de nuevo parido y, probablemente, recompuesto³⁰.

Igualmente, si las conversaciones con Bousquet influyen en la elaboración del imaginario erótico y la filosofía de la imagen de Bellmer, también le marcan enormemente la obra de Bataille y el Marqués de Sade. La primera le llega de manera accidental, cuando le piden en 1946 que realice unas imágenes que acompañen la segunda publicación de *Historia del ojo*, dando pie a varias series de ilustraciones. Posteriormente también colaborará en la edición del relato *Madame Edwarda* con una serie de grabados. Por otro lado, las lecturas de la obra de Sade le servirán de fuente de inspiración constante, volviendo una y otra vez sobre determinados pasajes, consiguiendo cierta circularidad en las referencias a uno u otro autor. En cualquier caso, si hay algo que todos ellos comparten es la búsqueda de la transgresión de lo natural y, en este sentido, hay que entender además la obsesión por la sodomía, pues con ella se elude la finalidad práctica del sexo y se mezclan placer, dolor y humillación. Bousquet nos describe del siguiente modo la práctica sodomita:

Y yo me penetraba a mí mismo en aquel acoplamiento, penetraba en su imagen expulsada de su deseo, mi propia imagen que ella elevaba por encima de su ser humillado: Yo penetraba mi forma en un cuna de tierra y de viento y me atravesaba con el recuerdo del cielo en ese estéril e irrisorio acoplamiento³¹.

²⁹ BOUSQUET, J. (1992), Op. Cit., p. 111-112.

³⁰No se puede olvidar, para la mejor comprensión de su obra, la situación de su autor. Quien se encontraba postrado en una cama desde que quedó paralizado por una herida durante su servicio como soldado en la Primera Guerra Mundial.

³¹BOUSQUET, J. (1992), Op. Cit., pp. 53-54.

4. El amor sin amor de la joven sin corazón³²

Jacques Lacan enuncia la famosa expresión “El amor es dar lo que uno no tiene a alguien que no lo quiere” parafraseando la explicación de Freud sobre la perjudicial diferencia entre amor celestial y amor terrestre. Un prejuicio que se había glorificado en gran parte de la cultura occidental desvinculando el deseo sexual y el amor, según la cual “Allí donde aman no desea, y donde desean no pueden amar. Buscan objetos que no tengan necesidad de amar, para mantener su sensualidad a distancia de sus objetos de amor³³”. En virtud de esta absurda diferenciación, el enamoramiento de esa trascendencia, que se encontraría oculta en el otro, no sería más que el esfuerzo por enunciar una imposibilidad, pues tal trascendencia simplemente no existe.

El modo en el que Bellmer explicita este absurdo es mostrando el cuerpo del revés de la niña-mujer y culminando la inversión del orden natural. Dentro de ella, abierto su interior a la contemplación, no habita ningún alma, sino las tripas y los excrementos o el cuerpo del otro y su sexo. Es entonces cuando la mujer comienza a desgarrar sus carnes para mostrar impúdica que ya no hay secreto posible, pues todo es cuerpo. La misma certeza la podemos encontrar en la novela *Madame Edwarda* de Bataille, cuando ella decide mostrarle sus andrajos al protagonista (o trapos en la traducción al castellano que referimos), es decir, cuando le enseña su sexo y le conmina del siguiente modo: “- Ya ves, dijo ella, soy DIOS.... - Me estos volviendo loco... - No, debes mirar: imira!³⁴”. Esto es todo el amor que se puede encontrar, una pasión turbia y excesiva, que hace creerse loco a quien se siente arrastrado por ella en una noche vertiginosa en la que desciende a los infiernos buscando ir un paso más allá. Para entender esta fusión de lo religioso y lo sexual hay que tener en cuenta, como nos señala Michel Surya en su estudio sobre la vida y obra de Bataille³⁵, que Edwarda es la prostituta

³²BELLMER, Hans (2010), Op. Cit., p. 44.

³³Esta descripción aparece en un texto sobre la impotencia psíquica titulado Sobre la más generalizada degradación de la vida amorosa.

³⁴BATAILLE, G. (1981), Op. Cit., p. 44.

³⁵SURYA, Michel (2014). Georges Bataille. Madrid : Arena Libros.

con la que Bataille rinde homenaje al *Libro de las visiones* de Ángela Foligno, en el que se recogen textos como este:

En su piedad, Dios se me apareció varias veces, tanto en el sueño como en la vigilia, crucificado. “Mira, decía, mira mis heridas”. Esto volvió a suceder varias veces. Me hacía ver las torturas de su cabeza, los pelos arrancados de las cejas y de la barba, y me decía: “Es por ti, por ti, por ti”.³⁶

Dios no será más que eso, un Cristo que muestra obscenamente sus carnes heridas. El anhelo de trascendencia es inútil, pues lo único posible será el ritual sexual que a fuerza de buscar la transgresión alumbrará un orden invertido en el que Dios es una mujer pública que exhibe su interior, ese fondo oscuro, inconsciente que tratamos constantemente de mantener oculto.

La investigación de los límites del deseo que puso en marcha la muñeca bellmeriana parece no tener fin. Si los personajes de Bataille tratan siempre de subvertir todos los tabús sexuales, ante la imposibilidad de la conciliación con el otro a través del goce, igualmente Bellmer convierte en un ritual profano la rebelión contra la naturaleza del sexo a través de las configuraciones imposibles de los cuerpos que se penetran. Todo guiado por ese anhelo, por ese apetito insaciable que solo acabará con la muerte. Y así, la heroína de *Historia del ojo*, Simone, no puede terminar más que perdida, detenida y torturada hasta la muerte (como en aquella fotografía del martirio de los cien pedazos que obsesionaba a Bataille):

El verdugo le pega, ella es indiferente a los golpes, indiferente a las palabras de la devota, está perdida en la tarea de agonizar. No es en absoluto un goce erótico, es mucho más. Pero sin salida. Tampoco es masoquista y, profundamente, esta exaltación supera todo cuanto la imaginación puede representarse, lo trasciende todo.

³⁶SURYA, M. (2014), Op. Cit., p. 359.