

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022 · ISSN 2386-8449

UT PICTURA POESIS

The Interzone, **Marco Barbon**. Imágenes de Laocoonte n. 9, *Cronotopie*, **Marco Barbon**

PANORAMA: IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER

Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, **Ana García Varas**, **Sergio Martínez Luna** (Coordinadores)

CONVERSANDO CON

Conversando con W. J. T. Mitchell: «Más imágenes que nunca», por **Sergio Martínez Luna**

TEXTO INVITADO

El acto icónico, **Horst Bredekamp**

ARTÍCULOS

Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen

Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval

De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy

La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología

La imagen en la contemporaneidad del museo

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



«Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella».

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 9 · 2022

PRESENTACIÓN	7
UT PICTURA POESIS	9
<i>The Interzone</i> , Marco Barbon	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 9, <i>Cronotopie</i> , Marco Barbon	35
PANORAMA	
IMÁGENES, ACCIÓN Y PODER	37
Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen, Ana García Varas , Sergio Martínez Luna (Coordinadores)	39
CONVERSANDO CON	49
Conversando con W.J.T. Mitchell, «Más imágenes que nunca», por Sergio Martínez Luna	51
TEXTO INVITADO	65
El acto icónico, Horst Bredekamp	67
ARTÍCULOS	75
Entre el ego de la imagen y el ego humano. La voz media como modelo de la agencia de la imagen, Mateo Belgrano	77
Esculturas animadas, del secreto hermético a Madonna, pasando por la estatuaria medieval, Roger Ferrer Ventosa	88
De obras que se autodestruyen, de aporías estéticas y de intentos variados de despistar. Una interpretación de la obra de Banksy, Inmaculada Murcia Serrano	105
La imagen apostrófica. Un ensayo de iconomitología, Carlota Fernández-Jáuregui Rojas	123
La imagen en la contemporaneidad del museo, Mario Rodríguez-Hernández	139
Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes, José Joaquín Parra-Bañón	154
El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar, Patricia García Gómez	170
RESEÑAS	189
La atracción del fracaso, Joan M. Marín	191
Joan Fuster y la crítica cultural como género literario, Andreu Blai Fernández-Serrano	194
La lógica del fragmento, Carlos Hernández Sacristán	198
De Píndaro a Hölderlin; de Hölderlin a Celan: el poema todavía habla, Melania Torres Mariner	202
Hölderlin concelebrado, Anacleto Ferrer	206

Dime de qué expresionista gozas y te diré quién eres, Ana Meléndez	210
El poema en Paul Celan: un habla de raíz, Melania Torres Mariner	213
Una vez es ninguna vez, Kateryna Rozumna	217
Fascinantes imágenes casi privadas, Francesc J. Hernández	221
El mito del cinematógrafo reencontrado, Rubén Carmine	223
Desde la NOCHE y la NIEBLA, Carlos Hernández Sacristán	226
Estética y filosofía en el mundo hispánico, José Rufino Belmonte	232

Imágenes de **Marco Barbon**, Serie *Cronotopie* (2007)

Fotografía de portada de **Marco Barbon** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**

Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes

Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock: decreation and literary recreation of images

José Joaquín Parra-Bañón*

Resumen

Escribir literariamente también puede ser una forma de practicar la iconoclasia. Hubo y hay en esta época visual escritoras y escritores, creadores verbales de imágenes, productores de representaciones y de simulacros, que son quirúrgica y terapéuticamente iconoclastas. Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock son dos de los contemporáneos que con su obra han puesto en evidencia algunos de los métodos más útiles para ejercerla. Estrategias no de destrucción formal ni de negación ideológica, sino procesos de construcción basados en la decreación (como disolución de la forma) y la recreación (como resultado de un proyecto) de obras artísticas. Mediante la autopsia de cuatro obras marginales, de *La sinagoga de los iconoclastas*, *El libro de los monstruos*, *El necrófilo* y *Cada día es un árbol que cae*, en «Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: decreación y recreación literaria de imágenes» se postula que la literatura que se ha interesado por el arte, que lo ha integrado en ella, no como digresión o como asunto sujeto al análisis, sino como materia prima, también ha sido iconoclasta.

Palabras clave

G. Wittkop; J. R. Wilcock; iconoclasia; decreación; recreación

Abstract

Literary writing can also be a way of practicing iconoclasm. There were and are in this visual age writers, verbal creators of images, producers of representations and simulacra, who are surgically and therapeutically iconoclastic. Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock are two of the contemporaries who, with their work, have highlighted some of the most useful methods to exercise it. Strategies not of formal destruction or ideological negation, but construction processes based on the decreation (as dissolution of form) and the recreation (as a result of a project) of artistic works. Through the autopsy of four marginal works, from *La sinagoga de los iconoclastas*, *El libro de los monstruos*, *El necrófilo* and *Cada día es un árbol que cae*, in «Gabrielle Wittkop and Juan Rodolfo Wilcock: decreation and literary recreation of images» it is postulated that the literature that has been interested in art, that has integrated it into it, not as a digression or as a matter subject to analysis, but as raw material, has also been iconoclastic.

Keywords

G. Wittkop, J. R. Wilcock, iconoclasm, decreation, recreation

* Universidad de Sevilla, España jjpb@us.es
Artículo recibido: 5 de junio de 2022; aceptado: 25 de septiembre de 2022

El segundo momento, analítico, es el llamado catabólico, caracterizado por la descomposición de los materiales de reserva o de los productos específicos del recambio en constituyentes más sencillos, los últimos de los cuales son habitualmente eliminados a través de los llamados institutos de excreción (retretes, manicomios, cementerios, parques zoológicos, depósitos de basura, hospitales, cárceles, hornos crematorios y cosas semejantes).

Wilcock. *La sinagoga de los iconoclastas* (1981: 63)

1. El descrédito de la realidad como umbral

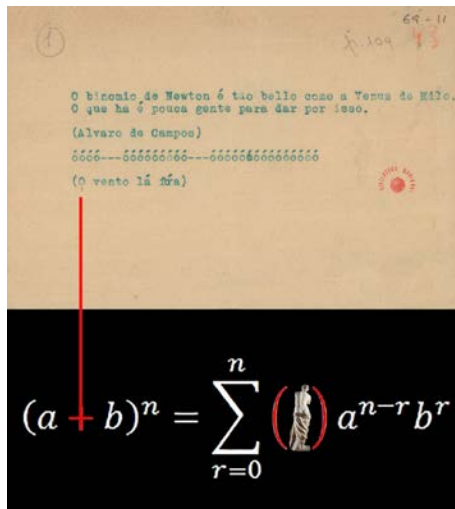
Enrique Lynch, en la obra que tituló *Ensayo sobre lo que no se ve* (2020) incluyó estratégicamente, como capítulo VII, un «Excurso sobre la iconoclasia». Este excurso se incrusta entre el capítulo que titula «Ídolo, icono, representación» y el que denomina «Sobre la mirada». El excurso no es, según esta secuencia, una digresión, dado que no rompe el hilo del discurso ni introduce en él, como exige el diccionario RAE que haga para que así sea considerado: «cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal». Para Lynch, por tanto, la iconoclasia es, en principio, un asunto en el que entran en conflicto la representación y la mirada: es un lugar en el que ambos conceptos son puestos en tenso y reactivo contacto. La iconoclasia es aquí una iniciativa de la mirada torva que afecta a la representación plástica. El profesor de estética y teoría de las artes, en la estela de Joan Fuster en *El descrédito de la realidad* (1957), reflexiona en su breve paréntesis sobre el crédito que merecen las imágenes y acerca de las relaciones de estas con aquello que, en apariencia, representan, y es en este contexto en el que el autor plantea que «no prestaríamos atención a las imágenes si no hubiera muchos dispuestos a condenarlas. La iconoclasia es un signo del interés –y de la inquietud– que causan las imágenes» (Lynch 2020:127).

La iconoclasia es, en la teoría acerca de lo que no se ve (y que, sin embargo, aspira a ser revelado por el arte), una predisposición intelectual, una razonada inclinación hacia la condena de las imágenes. Una postura que rechaza no las imágenes en sí mismas, como objetos perceptibles, sino el arriesgado y contraproducente uso que de ellas pudiera hacerse. Ya no se trata, en consecuencia, tanto de romper y borrar imágenes, de proscribir y de erradicar imágenes (que era como históricamente se ha entendido la iconoclasia clásica), o de prohibir y negar el culto que se les pudiera dar, cuanto de cuestionar su función y de delimitar su campo de acción. Así, en un mundo en el que las imágenes hubieran adquirido la consideración de cosas sagradas (de objetos de veneración), su destrucción adquiriría la categoría de sacrilegio. Y en una cultura en la que la superproducción de imágenes hubiera saturado el espacio físico y el imaginario, el desprecio hacia ellas sería un síntoma de buena salud social. En este estado de las cosas, en una época fenomenológica y «evidentemente» visual como es esta (Gerber 2021), la iconoclasia podría plantearse como una acción terapéutica. Es decir, no como una acción o una actitud negativa, sino como una destrucción positiva. O como una cirugía benéfica que ambicionara limpiar la existencia humana del sobrante de imágenes innecesarias que la vuelven angustiada, que pretendiera cohibir mediante la educación su consumo adictivo. Esta sería la iconoclasia provocada por asfixia: la promovida, como desesperado intento de supervivencia, por la buena imagen sepultada entre las imágenes delictivas, aplastada por otras imágenes obesas; la exigida por la imagen que se resiste a ser considerada una inmundicia. Sería el momento en el que, de acuerdo con Wilcock en *La sinagoga de los iconoclastas*, tras el catabólico, acontecería el

periodo que podríamos denominar «iconoclástico»: aquel en el que entrarían en funcionamiento los «institutos de excreción». Es decir: «retretes, manicomios, cementerios, parques zoológicos, depósitos de basura, hospitales, cárceles, hornos crematorios y cosas semejantes» (Wilcock 1981: 63).

2. Iconolisis de *En una orilla brumosa*

Las formas de ejercer la iconoclasia o, como tal vez podría decirse hoy, de practicar la «iconolisis» -destruir iconos no erradicando sino conservando los restos, resignificando los deshechos, recomponiendo los fragmentos que no se arrojan a la basura (Parra 2009) son, si no innumerables, sí enriquecedoramente múltiples. Una de ellas consistiría en la sustitución de la imagen original de, por ejemplo, *La Gioconda* o la *Victoria de Samotracia*, por una de sus posibles reproducciones miniaturizadas, como son una postal impresa o un pisapapeles de resina sintética adquirido en las tiendas de recuerdos del Louvre. Otra forma de apropiación sería añadirle un bigote de grafito al retrato de la dama sonriente, como hizo Marcel Duchamp con una imagen postal en *L.H.O.O.Q.* (1919), o revestir de azul a la mujer alada, al estilo de Yves Klein en su *Victoire de Samothrace S 9* (1962). Se construye una imagen (*iconodulia*, *iconofilia*) a partir de la destrucción de una imagen previa (*iconoclasia*, *iconofobia*) que será sustituida por otra posterior que contenga algo de ella (*iconopolia*, *iconotopia*), dando lugar a un nuevo ciclo de representaciones (*iconomanía*, *iconocracia*). Los hermanos Jake y Dinos Chapman aplicaron esta estrategia (de raptó, secuestro, saqueo o piratería creativa) cuando intervinieron y transformaron los 83 grabados de una edición, estampada en 1937, de la serie *Los horrores de la guerra* de Francisco de Goya, que luego fueron expuestos en 2003 en una muestra de la Modern Art Oxford bajo el significativo título de *The Rape of the Creativity* (Bernal 2009).



[Fig. 1] Tarjeta con el poema mecanografiado por Fernando Pessoa (atribuido a su heterónimo, el ingeniero taviense, Álvaro de Campos) y expresión matemática del Binomio de Newton con una Venus de Milo de espaldas injertada entre paréntesis © Composición del autor, 2022

Otro método artístico de practicar la iconoclasia es el utilizado por Fernando Pessoa cuando afirma que el binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo: es decir, que la imagen gráfica del binomio (la fórmula matemática, rotunda y completa), aunque los demás no nos demos cuenta, es tan hermosa como el cuerpo incompleto, deseable, de esa escultura anónima [Fig. 1]. Fernando Pessoa propone en su poema sin fechar que el conjunto de signos ortográficos (letras, números, paréntesis, símbolos) es similar, equivalente, al volumen total de la piedra: que la idea de Newton es previa a

la de Venus. Que, en definitiva, la Venus destruida procedente de Milo (ya despojada de sus referencias a la diosa venerable, una vez desacralizada y transformada en pieza artística) podría ser enunciada con palabras, con expresiones alfanuméricas. Pessoa se adelanta unas decenas de años a lo que serán las imágenes digitales: a la sustitución de la imagen visible por el algoritmo que la contiene y que necesita una máquina para hacerla humanamente reconocible. Pessoa quizá predice en sus versos (en la secuencia de oes tildadas, o de ceros y guiones) la imagen codificada, computerizada, descompuesta en sintagmas, destruida en pulsiones, expresada en formato RAW, hermética si no es interpretada por un programa. Las imágenes de las que habla Hito Steyerl en «Medya: la autonomía de las imágenes» (Gerber 2021: 37-50), con las que ilustra su texto, las que muestran un buitre, una grulla y un hombre sin cabeza en un pilar de Göbekli Tepe o la *Composición en amarillo, azul y rojo* (1937-42) de Piet Mondrian [Fig. 2]. Imágenes definitivamente desvinculadas de la percepción, binarias, liberadas de la luz. La existencia de centros denominados «Institutos de Ingeniería del Conocimiento» y de disciplinas llamadas «Lingüística computacional», que se dedican a faenar con lo ininteligible, es sintomática del exitoso futuro que le aguarda a esta metodología de creativa y degenerativa de producir imágenes.



[Fig. 2] Fragmento de la tabla central del Tríptico del *Jardín de las delicias* de el Bosco (1490-1500); codificación de una imagen de *Composición en amarillo, azul y rojo*, de Piet Mondrian (1937-42) y fotograma de *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel (1962) © Composición del autor, 2022

Y otra forma, que es de la que esencialmente se ocupa *Gabrielle Wittkop y Juan Rodolfo Wilcock: de creación y recreación literaria de imágenes*, es la practicada por algunos escritores que cumplen con el mandato del versículo cuarto del capítulo vigésimo del Éxodo, con la exigencia de *Deuteronomio* 5, 8. La literatura, como una y otro demuestran con su obra, también puede ser una forma de ejercitar la iconoclasia. Ambos se ocuparon de disolver las formas o de decrear, en el sentido que Anne Carson le da a ese término en su libro *Decreación* (2014), y de recrear imágenes en sus obras experimentales. También, y ese es su propósito final, de crear imágenes utilizando la palabra como único material de construcción. Cada relato, cada novela, es una imagen cruda, pendiente de ser procesada.

Juan Rodolfo Wilcock escribió, casi ermitaño, recluido en su pequeña casa de la periferia agrícola de Roma, *La sinagoga de los iconoclastas*, el tratado en el que se por primera vez se definen los, así llamados, «institutos de excreción». El libro fue publicado en italiano en 1972, en el mismo año en el que Gabrielle Wittkop editó su primera obra, titulada *El necrófilo*. Wilcock nació en Buenos Aires en 1919; en 1958, huyendo

de la dictadura argentina, se fue a vivir a Italia, donde murió en 1978. Wittkop nació en Nantes el año 1920; en 1946, alejándose de la represión, se fue a residir a Alemania, país en el que se suicidó en 2002. El mismo año en el que murió Wilcock, en 1978, publicaron *El libro de los monstruos*; en 2006, también de forma póstuma, con el título de *Cada día es un árbol que cae*, se publicó un manuscrito de Wittkop, en cierta medida autobiográfico, que había dejado inédito madurando en un cajón de su escritorio, antes de quitarse la vida con el propósito de impedir el sufrimiento que estaba segura que le depararía el cáncer que le habían diagnosticado unos meses antes. Estos cuatro compendios de textos son álbumes de imágenes construidas con palabras, unos proclives a la iconoclasia y otros inclinados hacia la iconodulia. Estas dos obras contienen, son repertorios iconográficos basados en obras artísticas pretéritas (la de Wittkop) o expresamente proyectados para alentar la imaginación e incomodar a la lógica (la de Wilcock). De estos cuatro lugares, del conjunto de las obras completas de Gabrielle Wittkop y de Juan Rodolfo Wilcock, en ambos casos una familia breve y heterogénea, marginal e inquietante, *Cada día es un árbol que cae* y *La sinagoga de los iconoclastas* se proponen como dos territorios ejemplares para analizar la presencia del arte (y la arquitectura que le afecta) en la literatura: la omnipresencia en los textos de la francoalemana tardía y el machihembrado, la cohabitación y el entreverado orgánico, en los del italoargentino. Ambos fueron traductores, fugitivos de algo distinto, e inconformistas.

3. *El libro de los monstruos*

El libro de los monstruos pertenece a la extensa familia de *El libro de los seres imaginarios* (Jorge Luis Borges, 1957) y de *La literatura nazi en América*, la enciclopedia de escritores ficticios que fue compuesta por Roberto Bolaño en 1996. Forma parte de la saga reactivada en 1896 por Marcel Schwob con su *Vies imaginaires*; brota de las nóminas que proceden directamente de los mitos grecolatinos, de los catálogos de naves y de personajes, de héroes y de dioses, establecidos por Homero en la *Iliada* y en la *Odisea*, así como de las criaturas descritas por Publio Ovidio Nasón en su deslumbrante *Metamorfosis* (8 d. C.), o de las forzadas simetrías biográficas propuestas por Plutarco en su *Vidas paralelas* (96-117 d. C.). Los contemporáneos, incluida *La transformación* (1915) de Franz Kafka y los *Tratados de poliorcética* (2003) ordenados por José Joaquín Parra, derivan de los manuales de zoología fantástica y de los bestiarios medievales por su inusitada capacidad de construir figuras extravagantes, componiéndolas a partir de formas convencionales, y tienen algo que ver con las sugerencias de Giorgio Vasari en *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Florencia, 1550), donde es difícil discernir entre realidad y ficción, y con la *Legenda aurea* compuesta por Santiago de la Vorágine mediado el siglo XIII, en la que la imaginación, alentada por el martirio, favorecida por la patológica ansia de santidad, se desborda y contamina todas las hagiografías posteriores. Si los relatos dorados reunidos por el arzobispo de Génova son herederos de las *Etimologías* (627-630) inventadas por Isidoro de Sevilla, la *Iconología* (1593) impresa por Cesare Ripa, bebe de todas estas y otras muchas fuentes para ser ella misma una máquina de producción de imágenes inéditas. Desde la *Teogonía* de Hesiodo hasta las zoologías y las iconografías de Wilcock-Wittkop, a través de tanajás, biblias y coranes, de un extremo a otro, atravesando sinagogas, iglesias y mezquitas, la literatura, aliándose con las artes plásticas (maritalmente como en la poesía visual, o mecanográficamente, como en Carl Andre, o silenciosamente, como en la obra de José Luis Castillejo), se ha empeñado en construir y en destruir imágenes, en sustituir unas por otras en una persistente labor

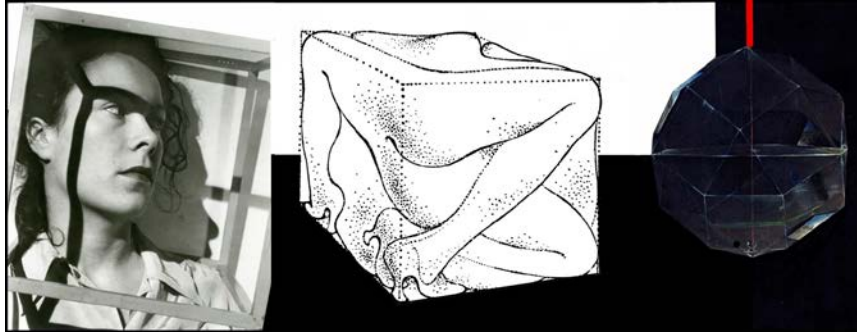
continua de superposición y de suplantación, de apropiación y de rechazo, de añadirle o de amputarle alas a las cosas, a las realidades y a las ficciones que desde el origen se entretienen y se consumen representándose unas a otras.

Las formas, deseables o no, de iconoclasia, son múltiples, y cada época las pone en práctica a su manera. La *iconofobia* y la *iconosofía* son los dos cabos que, entrelazados, contrarios, determinan una misma cuerda. No es extraño que la gran mayoría de los iconoclastas que se exhiben en el *Libro de los monstruos* y en *La sinagoga de los iconoclastas* sean, de un modo u otro, científicos, físicos aficionados, farmacéuticos por error, filósofos decepcionados, astrónomos ciegos, escritores, inventores de artefactos absurdos (André Lebrun lo fue «de la pentaciclota o pentaciclo, o sea la bicicleta de cinco ruedas». Wilcock 1981: 92) o simples mecánicos. Todos ellos aspiran a fundar un mundo mejor, un universo armónico en el que las ideas no precisen de las formas para poder manifestarse. Todos lo intentan hasta que descubren que «a nadie se le permite en este mundo ser totalmente original, a partir del momento en el que todo o casi todo ya ha sido dicho por un griego» (Wilcock 1981: 89).

El libro de los monstruos contiene el retrato, a punta de plata, de sesenta y dos criaturas: el boceto de sesenta y dos entes que alguien se ocupará algún día de traducir a líneas y a manchas, a imágenes más o menos concretas que recuerden las fisiologías extraordinarias de Athanasius Kircher (1601-1680), los bustos de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) y las composiciones de su seguidor Theodor Heinrich Alconiere (1798-1865), armadas, al igual que *Frankenstein* (1818) por Mary Shelley, con fragmentos, con despojos, con restos de otras pesadillas. Uno de los monstruos de Wilcock (el tercero en orden de aparición en escena) es el estudiante de arquitectura «Mano Laso»; el «Geómetra Elio Torpo» y el «Agrimensor Bene Nio» son otros dos, ninguno de ellos artistas, aunque ambos sean, cada uno a su modo, un espectáculo monolítico. El «Cardenal Mondo Tuto», escribe Wilcock, «una hermosa mañana despertó encerrado en un gran bloque poliédrico de plástico transparente... como el hombre imaginado y grabado por William Blake» (Wilcock 2020: 43). El poliedro en el que está encapsulado es un icosaedro («el santo hombre en su icosaedro celeste se ha revelado en tanto como una verdadera fuente de milagros»), y así, determinado por la geometría platónica, es como el cardenal quiere presentarse ante su dios el día del juicio final. El Cardenal Mondo Tuto es hermano de los papas pintados por Francis Bacon dentro de un prisma amarillo para atenuar su temor ante el *Inocencio X* encastrado en su sitial en 1650 por Velázquez. Su cubículo transparente no procede tanto del icosaedro regular descrito por Arquímedes cuanto del rombicuboctaedro de cristal pintado, en el lienzo anónimo (aunque atribuido a Jacopo de Barbari, h. 1495) del napolitano Museo di Capodimonte, a la derecha de Luca Pacioli, colgado de un hilo en un techo invisible, con sus veintiséis caras diáfanas, dieciocho de ellas cuadradas y ocho triangulares y equiláteras. Este rombicuboctaedro, con la mitad de su volumen ocupado por un líquido inexplicable, que había sido dibujado hueco por Leonardo da Vinci como ilustración del tratado de Pacioli titulado *Divina Proportione* (luego, en 1509, publicado en Venecia), es un retrato del cardenal de Wilcock fosilizado dentro de una masa de ámbar.

Recurriendo a referencias cruzadas, a transferencias elípticas y espirales, el escritor enhebra en la urdimbre de sus palabras obras de arte y artistas insignes: aunque solo cita al grabador William Blake (más afín a enclaustrar a sus figuras radiantes en esferas que en poliedros), remite a Francis Bacon y a Luca Pacioli, a Leonardo da Vinci y a Diego Velázquez y a tantos otros acróbatas agazapados en cajas de líneas,

como son Valie Export o Juliette Kepes fotografiada por György Kepes (*Woman in cube*, 1938). También a otros, directa y voluntariamente empotrados en féretros, como sucede con Robert Morris sepultado en su *Caja para estar de pie* (1961) o con Rebecca Horn inserta en su *Caja de medir* (1970). Y a Hans Bellmer comprimiendo cuerpos, enlatando organismos en hexaedros en su *Anatomía de la imagen* [Fig. 3].



[Fig. 3] György Kepes. *Woman in cube*, 1938, seguida de Hans Bellmer (página 42 de *Anatomía de la imagen*) y de un detalle del rombicuboctaedro de Luca Pacioli, h. 1495 © Composición del autor, 2022

4. *Le nécrophile*

El necrófilo podría ser uno de los capítulos, la trigésimo séptima de las hipérboles que componen *El libro de los monstruos*. El protagonista de esta novela escueta, apenas más extensa que un relato, se llama Lucien N. Es un anticuario sin figura y sin atributos notables, residente en París: un eremita propenso al vicio que se empeña en poseer cadáveres, de los que se deshace una vez que el avance de la descomposición carnal los inutiliza. El necrófilo (el amante de lo ya destruido) es, por naturaleza, al igual que el necrófago, propenso a la iconoclasia. *El necrófilo* literario está compuesto fragmentariamente, como si se tratara de un diario de acontecimientos o un registro de las prácticas sexuales del autor, aunque de la fecha con la que se inicia cada anotación el amanuense ha borrado los dos últimos dígitos de los tres años del siglo XX durante los que transcurre la peligrosa aventura erótica.

En *El necrófilo*, al igual que en *El libro de los monstruos*, no hay arquitectura significativa: hay menciones a dormitorios, referencias brumosas a casas, a cementerios, a las Catacumbas de san Gaudioso en Nápoles y al Pendino di Santa Barbara, también napolitano; a escenarios históricos y verídicos y a escenarios teatrales, indefinidos, innecesarios para la comprensión de los actos. La pintura, por el contrario, se hace presente periódicamente pues se cita a Hieronymus Bosch y a Gentile Bellini, al dibujante Honoré Daumier y, entre otros, al escultor Koshi Muramoto. No es extraño en una autora que también se dedicó a la creación artística, aunque la historiografía apenas se ha ocupado de esta faceta suya. Gabrielle Wittkop-Ménardeau construía collages, fotocomposiciones gráficas en blanco y negro que firmaba solo con sus iniciales puntuadas: G.W.M. (sus cartas, sin embargo, las firmaba, sin recurrir a las cursivas, como «Gabrielle, la petite fille de Sade»).

La edición de *Cabaret Voltaire* de *El necrófilo* (publicado la primera vez en 1972 por Régine Deforges en su colección de literatura erótica) está ilustrada con seis de ellas, que no fueron ideadas por la autora como ilustraciones de su novela sino injertadas entre sus páginas por decisión de los editores. Se trata de seis collages, en cierta medida deudores de Max Ernst (y quizá de Grete Stern), donde cohabitan las siluetas



[Fig. 4] *Tres collages* de G. W. M. publicados en las páginas 17, 25 y 111 de la edición de *Cabaret Voltaire* de *El necrófilo*. © Composición del autor, 2022

recortadas sobre fondo blanco con los grabados, encarnados unos en otros, donde dialogan, murmurando, los fragmentos vecinos que, temerosos, se acercan y se dispersan por la superficie albina: manos, pájaros, insectos, caracolas, caracoles, corales, calaveras, recortes de Poe, etc., que forman conjuntos oníricos, zoologías inauditas, iconografías que acumulan significados [Fig. 4].

En *El necrófilo* la artista también emplaza al japonés Koshi Muramoto, el escultor del siglo XVIII que, recluido en Kyushu, «se consagró exclusivamente a los netsuke macabros» (Wittkop 1995: 29). El protagonista de la crónica, de forma secreta, colecciona aquellos *netsukes* en los que coinciden y se funden, como proponía Georges Bataille (1981), la práctica libérrima del sexo y la inminencia de la muerte. Y, de un modo u otro, sin ser explícitamente citado, está presente Gustave Courbet, con sus primeros planos de la encrucijada de la anatomía femenina, y André Masson y Hans Bellmer, con sus inventarios de posturas distorsionadas y sus estrangulamientos, todos ellos entendiendo que una piel es un territorio explorable y que un cuerpo es un lugar arquitectónico. Y está indirectamente presente, además, la obra psicótica de Unica Zürn (1916-1970), también escritora y dibujante germana, cuyo suicidio predijo, o quizá anunció, en su punitiva *Primavera sombría* de 1969 (2005). Ella es otra artista situada a la vanguardia que, acusada de degeneración, al igual que Gabrielle Wittkop, ejerció la iconoclasia literaria y la *iconolisis* gráfica [Fig. 5].



[Fig. 5] *Unica Zürn. St/*, 1963 (Tinta sobre papel, 648 x 495 mm); Gabrielle Wittkop. Ilustración en página 83 de *El necrófilo*; Hans Bellmer. Ilustración n° 1 de *Historia del ojo*, 1944 (aguafuerte, 250 x 165 mm) © Composición del autor, 2022

5. *La sinagoga de los iconoclastas*

En lugar de construir un edificio, los albañiles
construían un lenguaje.
Wilcock. *La sinagoga de los iconoclastas* (1981: 145)

La sinagoga de los iconoclastas es un espacio literario en el que unos albañiles se afanan en sustituir los sillares, o los ladrillos, de una construcción, sin permitir que esta se arruine, por conceptos. Levantan límites, paredes, tabiques, muros, sin argamasa, en seco, cohesionando verbos y sustantivos. Mientras llevan a cabo esta minuciosa labor, los trabajadores manuales son aplaudidos por atentos lingüistas teóricos que ven así demostrada, en la práctica, la inutilidad sustancial de la materia, tal y como habían postulado en sus tratados: es decir, constatan la definitiva victoria del lenguaje y de la metafísica. Los sistemas, coligen, precisan ideas y no imágenes, del mismo modo que los edificios requieren nociones, pensamiento abstracto en vez de materiales de construcción convencionales. Marc Augé con *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1993), Rem Koolhaas con *S, M, X, XL* (1995), o Josep Quetglas con *La casa de Don Giovanni, Piranesi, Mozart, Sade* (1997), han sido tres apóstoles, consecutivos y dispares, de estos postulados.

En este martirologio se refieren los hechos apostólicos de treinta y seis arquetipos: de tres docenas de iconos masculinos. El escritor es el «verónico»: Wilcock, a riesgo de ser condenado por su osadía, imprime en un papel, no en un trapo, no en un pañuelo ni en una sábana, el rostro líquido de los iconoclastas a los que, inverosímiles, él les atribuye una figura que los haga reconocibles y una memoria. Al igual que en el *Libro de los monstruos* y que en *Contad, hombres, vuestra historia* (Savinio 2016), estas alegorías son identificadas por los nombres propios de sus representantes.

No se saben los motivos precisos por los que José Valdés y Prom, el primero de ellos, ínclito por sus «extraordinarias facultades telepáticas» (Wilcock 1981: 9), o Carlo Olgiati («último entre los grandes constructores de sistemas», Wilcock 1981: 58), o Llorenç Riber (quien «tuvo la fortuna de nacer en una de las casas de pisos construidas por Gaudí», Wilcock 1981: 134) son iconoclastas. Por qué los treinta y seis destructores de ideas antiguas, de preceptos sagrados, de teorías banales, son wilcockianos «decreadores» de imágenes. Tampoco por qué forman una sinagoga y no, como los atuneros de Barbate, una cofradía, o como otros universitarios autónomos, un colegio profesional. Wilcock, desde el escritorio en el que redactó desterrado en su casita de la campiña romana, en cuyo guardarropa solo había dos viejas chaquetas, mientras escuchaba «un lied de Hugo Wolf o un cuarteto de Anton Webern» (informa Ruggero Guarini en su *Parodia* de 1990), se negó a justificar ante la interrogativa posteridad las circunstancias que limitaron de su nómina. La ignorancia de sus sucesores no nos impide que sugiramos que Gabrielle Wittkop bien podría haber formado parte de esa antología, de esa galería de negadores de lo figurativo, de opositores a las imágenes fidedignamente representativas. Gabrielle Wittkop bien podría ser una líder, no tanto de esa sinagoga, cuanto de una iglesia profana de iconoclastas, de nihilistas que aspiran a vivir en tercera persona. «Hay que vivir en tercera persona», sugiere Ricardo Piglia (2017: 95) después de afirmar, a propósito de otro asunto, que «El deseo produce imágenes» (2017: 89). La anorexia, por el contrario, las desactiva y las descompone, podría apostillarse en esta especulación acerca de la construcción y la destrucción, de

la *Deceación y recreación literaria de imágenes*. La apatía, la interpretación deductiva, el análisis y el insomnio también aniquilan las imágenes.

Si la iconoclasia de Wilcock, a través de su galería de treinta y seis efigies de personajes canónicos, consiste en el asesinato de treinta y seis imágenes icónicas que representan treinta y seis certidumbres humanas, la de Wittkop consiste en trastornar la percepción, en darle la vuelta al cuadro del que habla para desordenarlo, o en embadurnar con parafina la mirada atónita del lector: en iluminar la obra con tantos focos, con tal intensidad de luz, que el exceso lumínico la haga irreconocible; también en identificar, por ejemplo, una sacristía con un burdel, como ya hiciera Bataille con la sevillana del Hospital de la Caridad en su *Historia del ojo* (1994: 60-71).

6. *Chaque jour est un arbre qui tombe*

Catalina, en latín *Catharina*, es palabra compuesta por *catha* (universo), y de *ruina* (desmoronamiento), y significa total destrucción. Haciendo honor a su nombre, esta santa destruyó completamente cuanto el diablo en ella trató de edificar. Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, cap. CLXXII: 765

Gabrielle Wittkop-Ménardeau fue autora, informó acerca de sí misma, de catorce obras, publicadas entre 1972 y 2001 (incluidos los ensayos), y de algunas composiciones gráficas, aún no catalogadas, apenas consideradas y estudiadas por la crítica, que le dio un lugar significativo al arte (especialmente a la pintura) y a la arquitectura obsesiva entre sus cristalinas y persuasivas palabras. Un lugar significativo tanto por su extensión como por la permanente inclusión de referentes artísticos, y por la particular lectura que propone de ellos al situarlos en elocuentes contextos extraños: por tensionarlos y distorsionarlos al injertarlos, como prótesis, en medio de sus textos; por engarzarlos entre sus epítetos elitistas. Bastaría con analizar *Serenísimo asesinato*, un espacio literario en el que la acción transcurre en la Venecia corrupta y agonizante de finales del XVIII, para comprobar que le prestó una singular atención a la plástica y a la arquitectura en su, dimensionalmente breve y contenida, obra. En esta novela los hechos acontecen en el ámbito físico de un *palazzo* (el de Alvise Lanzi), en el que la atmósfera está determinada por la presencia vigilante de las pinturas de Tiépolo (pintor de ángeles con las axilas velludas), de Pietro Longhi (pintor de rinocerontes) y de Francesco Guardi (pintor de grandes canales), que le dan espesor y densidad al aire.

Gabrielle Wittkop decidió excluir el dolor de su vida antes de que este fuera insoportable. La muerte, en no pocas de sus variantes, en algunas de sus manifestaciones menos convencionales, cohesiona, como una argamasa flexible, compuesta de cal y arena de sílice, su obra. Desde la menor y reivindicativa novela con la que inició su andadura editorial (tenía entonces 52 años), que fue incluida tanto en los catálogos de obras de terror como en las más heterogéneas colecciones de pornografía, hasta la experimental biografía entreverada en las páginas de *Cada día es un árbol que cae*, la muerte es el hilo que cose las ideas y los actos, los sucesos y los sentimientos que en estas dos obras comparecen. También es la muerte la que determina la constante inclusión de referencias artísticas que la autora practica, y la que condiciona la arquitectura: la que propone como escenario para la estancia y el tránsito y la que sus personajes visitan, o la que conmemoran usándola como residencia efímera. La muerte es un árbol que cae, y la muerte encarnada, corporizada, momificada, es el amor del necrófilo que profa-

na no tanto cuerpos como representaciones fúnebres. Al fin y al cabo, cualquier arte verdadero, como ya sabían en Lascaux y en Altamira, es necrófilo porque deriva de la necesidad humana de explicar la muerte, y esencialmente es necrófila la arquitectura porque está impulsada por el deseo de postergar la muerte. La muerte es quien activa a la arquitectura: ella es quien la propone como sistema defensivo y la que siempre le exige que, al final, retorne a ella. Que vuelva a la tierra de la que procede.

El arte y la arquitectura de *Cada día es un árbol que cae* están transidas por la muerte. Roma, Venecia, Madrid o Niza, las urbes y los paisajes, son considerados desde esa óptica fúnebre por G. W. M.: desde una *Óptica cerebral*, como quizá habría propuesto Carmen Mondragón, la escritora y pintora mejicana inconscientemente predecesora de la francoalemana que, ya transformada en Nahui Olin por el Dr. Artl, defendió el patrimonio arquitectónico con la belleza de su desnudez. Gabrielle Wittkop habla en esta obra terminal de ciudades y de edificios, de arquitecturas que conoce íntimamente porque antes ha penetrado en ellas forzándolas: porque ellas se han desvelado, despojándose de sus revestimientos, ante la artista. «Ningún árbol me resulta más conmovedor que mi esqueleto desnudo, en su extrema intimidad», afirma Gabrielle Wittkop en su radiografía (2021: 54). Escribe acerca de obras de arte, de artistas y de ella misma, aunque aquí lo hace ocultándose bajo el nombre de Hippolyte, o de Max.

En *Cada día es un árbol que cae*, el manuscrito que Gabrielle Wittkop dejó inédito a su muerte, dice: «Hippolyte traza palabras que muy a menudo fueron o se volverán realidad, como si el signo extrajera acontecimientos de la sombra» (2021: 84). Signos que extraen acontecimientos de las sombras, palabras que desencadenan acontecimientos, voces que construyen la realidad, creaciones ajenas que explican los sucesos de cada día. Las arquitecturas, filtradas por la metáfora, coaccionadas por la alegoría, extraen, al igual que algunas palabras, acontecimientos de las sombras: arrancan escenografías de la opacidad.

Al hilo de las reflexiones de la escritora acerca de la Cripta de los Capuchinos en Roma, de ese «cuarto trastero de la Muerte donde, cuales fúnebres marionetas, unos esqueletos monacales totalmente encapuchados están adosados a las paredes» (2021: 144), G. W. M. habla de ella misma y, comparatista, los contrapone a su propio cadáver. Dice que esas momias romanas son mucho menos elocuentes que:

la radiografía de mi cráneo, de mis espondilos, infinitamente menos estremecedor que esa hoja traslúcida velada de blondas negras y de largos crepés, que me revela toda una parte de mí misma, que me deja hundirla mirada hasta mis más profundas médulas (2021: 146-147).

La libido de transparencia, no de translucidez, es uno de los temas basales de Wittkop: toda obra artística ella la somete, en el laboratorio de la escritura, a la acción reveladora de los rayos X.

Las catacumbas, las capuchinas de Roma o las de Palermo, las napolitanas de san Genaro o de san Gaudioso (vacías de esqueletos), son arquitecturas entrañables para Gabrielle, oquedades habitadas por esqueletos fantasmales o por cadáveres vestidos con sus hábitos, con sus sayales y con sus cíngulos, y adornados con sus atributos y sus símbolos, en las que, a pesar de la podredumbre, es posible la vida germinal y la existencia vermiforme [Fig. 6]. El esqueleto convertido en edificio, transformado en arquitectura transparente, reside en estos subterráneos, que Gabrielle localiza siempre



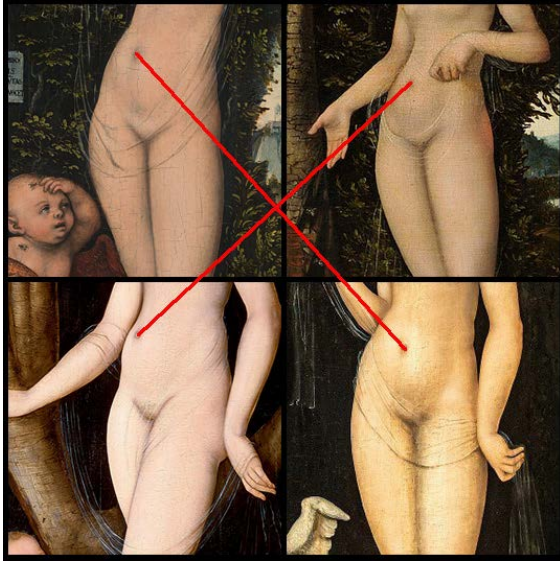
[Fig. 6] *Catacumbas de los Capuchinos*, Palermo © Composición del autor, 2022

en Italia, es reivindicado con insistencia por la escritora espeleóloga. La anatomía es considerada una fábrica: y el cuerpo, por tanto, es entendido como un espacio y como un lugar arquitectónico. No debe de extrañar, a tenor de esta idea (ya vigente en Rembrandt: en su *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, 1632, y en el *Buey desollado*, 1655, por ejemplo), su vindicación de la obra de Andrea Vesalio (1514-1564), el fisiólogo pionero en concebir el organismo como una construcción, como una estructura que soporta un conjunto de sistemas integrados.

De las figuras de Vesalio en *De humani corporis fabrica* (1543), donde el médico flamenco se muestra partidario del despellejamiento analítico y del desollamiento instructivo, afirma Gabrielle Wittkop en *Cada día es un árbol que cae*: «Sala de disección. Las figuras de Vesalio son mucho más verdaderas que la realidad de esa mujer serosa y cancerosa en la que el patólogo busca las metástasis con una atención de exterminador de piojos» (2021: 114). Vesalio, añade la escritora quirúrgica, presenta:

probablemente por medio de Tiziano- a unos desollados con poses de bailarines cuya piel cae en pétalos redondeados, en corolas, en orejas de conejo, en colas de cangrejo de río -y algunos llevan incluso su propia piel colgada del brazo, como un abrigo-, figuras diseccionadas errando por unos paisajes flamencos con la vacilación propia de un ciego, o ahorcados pendiendo en el patíbulo, cuya musculatura fue arrancada en forma de abanico, de folleto plegable, por unos cuervos sabios. Sin embargo, nos reconocemos en esos objetos, identificamos nuestras propias estructuras, adivinamos nuestra piel en esa guantería barroca que cuelga hasta el suelo, en esos recortes que balancea el viento. Pero, aunque no los encuentre en esos cuerpos tumbados sobre las baldosas, en esos rígidos árboles descortezados de la sala de reposo, aquí como allá descubro el mismo candor, la dignidad de lo que se halla para siempre aislado del excremento colectivo, del contacto social, de la maternidad, de todas esas cosas emparentadas con las vísceras que chorrean un jugo amarillo, con las calabazas violetas goteando suave y terriblemente vivas (2021: 114-115).

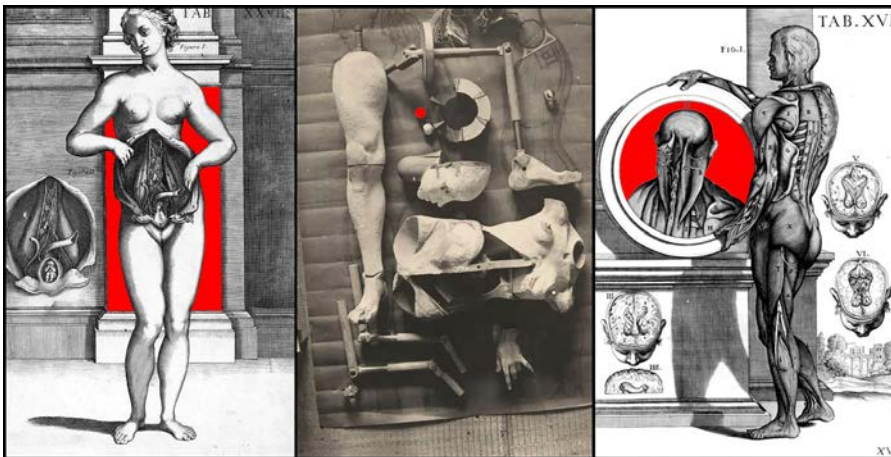
A lo que aspira Gabrielle Wittkop es a la transparencia, no a la del vidrio imperceptible, no a la natural del aire incontaminado, sino a aquella que construye el artista, la definida por Lucas Cranach el Viejo con sus Venus veladas con telas de araña imperceptibles o a las propuestas por Vesalio, en las que es necesario seccionar, romper, hendir, separar los labios musculares de la carne, mondar la epidermis y hurgar en los interiores [Fig. 7]. Gabrielle Wittkop evoca las estampas didácticas de Vesalio, la curtiduría barroca que cuelga hasta el suelo, los recortes textiles que, procedentes de su buril, balancea a su antojo el viento.



[Fig. 7] Cuatro pubis de Venus desvelados por Lucas Cranach «el Viejo» (fragmentos de *Venus con Cupido robando miel*, 1529; 1534; h. 1531 y h. 1530) © Composición del autor, 2022

Debido a ella, a su trabajo forense, echamos de menos al arquitecto Pietro da Cortona, las tablas anatómicas que también él dibujó, en las que una doncella había de abrirse el vientre, sin abandonar la sonrisa, para mostrar el feto entre las valvas rosas de su herida desmedida, o en las que un atleta, visto de espaldas, sujetaba ante él un espejo redondo para que también se pudiera ver, al mismo tiempo que sus nalgas, su frente desollada, o su cráneo diseccionado, rebanado en dos mitades cóncavas [Fig. 8]. Escribe G. W. en *El necrófilo*:

Le he separado los muslos para contemplar la vulva fina como una cicatriz, los labios transparentes de un malva pálido. Pero tendré que esperar todavía unas horas, ya que, de momento, el cuerpo sigue bastante rígido, crispado, hasta que el calor del dormitorio reblandezca la carne como la cera (1995: 14).



[Fig. 8] Hans Bellmer, *La poupée* de 1936 en el MoMA flanqueada por Pietro Berrettine o «Pietro da Cortona». Lámina XVI y Lámina XXVII de *Tabulae anatomicae* (Roma: Venanti Monaldi, 1788) © Composición del autor, 2022

Gabrielle Wittkop convoca en *Cada día es un árbol* a Alfred Kubin (1877-1959), no como escritor austriaco sino como dibujante de organismos insoportables, incómodos para la lógica racional, deformes y terroríficos (de los que tanto aprendió Roland Topor), y a Sarpedón sostenido en un vaso eufonio por Hipnos y Tánatos. Entrevera en sus páginas los mitos grecolatinos y el surrealismo de las vanguardias, y defiende la continuidad de los temas eternos, proponiendo la abolición de la cronología, de las escuelas y de las teorías académicas que subdividen las experiencias en asignaturas y en categorías. Gustav-Adolf Mossa (1883-1971), el afectado pintor simbolista francés, es otro de los recurrentemente aludidos, uno de sus muchos amantes reunidos aquí por ella en *Cada día*, y en esa casa de citas que es cualquiera de las cinco novelas escritas por esta admiradora de Marcel Proust y del Marqués de Sade y predecesora de Annie Ernaux. No debe extrañar que también sea convocado a esa mesa, en la que se concitan tan diversos pintores, Vittore Carpaccio, con sus prolijas historias, con sus grandes telas colgadas en los muros impíos de Venecia, en la *Galleria dell'Accademia* o en la *Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, y que al fondo del escenario, mientras estos ilustres comensales cenan dragones y arañas vivas y crudas, mujeres embarazadas con desmedidas cabelleras o vírgenes que desembarcan a miles, proyecte columpios y otras arquitecturas públicas: toboganes, porterías de fútbol, jarras, jofainas, azafates o botellas impávidas.

A Gabrielle Wittkop, a diferencia de, por ejemplo, Louise Bourgeois, el arte no le facilita la vida: tampoco se la dificulta. No tiene ni una intención terapéutica ni un propósito analgésico. La incorporación de referentes artísticos a su obra literaria no aspira a evidenciar la amplitud de su cultura. No son una demostración. Las obras que cita son las piedras que el caminante arroja al arroyo para poder cruzarlo sin mojarse demasiado los pies, los escrúpulos que deja en el agua cuando se aleja. El arte es un contrapunto en sus textos: no un contrapunto musical, sino, como propuso William Faulkner cuando justificó que en *Las palmeras salvajes* se entremezclaran dos historias disonantes, un recurso para alcanzar el equilibrio: «advertí que algo le faltaba porque la narración necesitaba énfasis, algo que le diera relieve, como el contrapunto en música» (1983: 8). Ella recurre al arte como contrapeso del dolor de la existencia. Las obras elegidas funcionan como lenguaje cifrado que solo es inteligible, en su totalidad, como subestructura interna, por la propia autora.

7. Cuasiconclusiones

Hay quienes escriben sobre arte intentando alejarse de la crítica académica y quienes se aproximan peligrosamente al periodismo cultural, y también quienes lo plantean al revés (Piglia 2017), o siguiendo cintas de Moebius. Hay quienes no escriben ni académica ni periodísticamente sobre arte, sino que lo incorporan a su obra con la misma naturalidad con la que integran una mosca, un orgasmo o una insatisfacción existencial. Esa es, aproximadamente, la forma de hacerlo de Wittkop y de Wilcock. «Todo puede significar» (Piglia 2017: 56), postula el argentino en sus diarios de escritor dubitativo. Que una pintura en concreto también puede tener un significado determinante en una novela, o que una arquitectura elocuente, u obligada a ser elocuente por la escritura, puede ser la piedra angular del discurso, del relato, de la historia o del ensayo, y de todo ello entretejido en un mismo tapiz, lo demuestra, en la brevedad de su

extensión, en el contubernio verbal de su expresión, tanto la obra de Gabrielle Wittkop como la de J. Rodolfo Wilcock. La suya y la de tantos otros partidarios transigentes de la *iconolisis*, que como quienes van de su corazón a sus asuntos (Miguel Hernández en su *Elegía a Ramón Sijé*), se debaten entre la iconoclasia y su antítesis, convencidos unos días de que el signo hay que pronunciarlo en vez de delinearlo, y otros días de todo lo contrario: persuadidos de que la mayor iconoclasia radica en la prohibición de dibujar, en limitarse a la acción de describir, en contentarse con la representación verbal de la realidad, o de sus posibles imágenes. La iconoclastia no plantea, en el fondo, la destrucción y erradicación de las imágenes y sus prosélitos, sino su completa sustitución (desfiguración) por esa otra forma de representación que es la palabra. Para Wittkop y para Wilcock es, al fin y al cabo, un asunto verbal.

Bibliografía

- Aira, César. 2019. *El gran misterio*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Augé, Marc. 1993. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Trad. M. Mizjari. Barcelona: Gedisa.
- Bataille, Georges. 1981. *Las lágrimas de Eros*. Trad. D. Fernández. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, Georges. 1994. *Historia del ojo*. Trad. M. Glantz. México D.F.: Ediciones Coyoacán.
- Bellmer, Hans. 2010. *Anatomía de la imagen*. Trad. E. Julibert. Barcelona: La Central.
- Bernal, M. Mar. 2009. *The Chapman Brothers y Goya*. <https://tecnicasdegrabado.es/2009/the-chapman-brothers-y-goya> (22.9.2022)
- Carson, Anne. 2014. *Decreación*. Trad. J. L. Clariond. Madrid: Vaso roto.
- Faulkner, William. 1983. *Las palmeras salvajes*. Trad. J. L. Borges. Barcelona: Edhasa.
- Fuster, Joan. 1957. *El descrédito de la realidad*. Barcelona: Seix Barral.
- Gerber, Verónica (editora Literaria). 2021. *En una orilla brumosa*. México: Gris Tormenta.
- Guarini, Ruggero. 1990. *Parodia*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Koolhaas, Rem. 1995. *S, M, X, XL*. Nueva York: Monacelli Press.
- Nahui Olin (Carmen Mondragón). 1922. *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. México: Ediciones México Moderno.
- Parra Bañón, José J. 2009. *Arquitecturas terminales. Teoría y práctica de la destrucción*. Sevilla: IUACC.
- Piglia, Ricardo. 2017. *Los diarios de Emilio Renzi (III). Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama.
- Quetglas, Josep. 1997. *La casa de Don Giovanni, Piranesi, Mozart, Sade*. Madrid: LMI.
- Savinio, Alberto. 2016. *Contad, hombres, vuestra historia*. Trad. J. R. Monreal. Barcelona: Acantilado.
- Steyerl, Hito. 2021. «Medya: la autonomía de las imágenes», *En una orilla brumosa*, pp. 37-50. México: Gris Tormenta.
- Vesalius, Andreas. 1997. *De humani corporis fabrica*. Trad. A. Domínguez. Barcelona: Ebrisa.
- Vorágine, Santiago de la. 1996. *La leyenda dorada*. Trad. J. M. Macías. Madrid: Alianza.
- Wilcock, Rodolfo. 1981. *La sinagoga de los iconoclastas*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Anagrama.

- Wilcock, Rodolfo. 2020. *El libro de los monstruos*. Trad. E. Montequin. Gerona: Atlántida.
- Wittkop, Gabrielle. 1995. *El necrófilo*. Trad. J. Jordá. Barcelona: Tusquets.
- Wittkop, Gabrielle. 2002. *Serenísimo asesinato*. Trad. R. Alapont. Barcelona: Anagrama.
- Wittkop, Gabrielle. 2021. *Cada día es un árbol que cae*. Trad. L. Vázquez. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Wittkop, Gabrielle. 2022. *El necrófilo*. Trad. L. Vázquez. Madrid: Cabaret Voltaire.
- Zürn, Unica. 2005. *Primavera sombría*. Trad. M. Gutiérrez. Madrid: Siruela.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2022.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

«¡Qué silenciosa es una manzana al lado del Laocoonte!
¡Un círculo es aún más silencioso! Más aún que una manzana»

Wassily Kandinsky, *La gramática de la creación*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

