

# EDMUND BURKE Y LA POSTSUBLIMIDAD DE JENNY SAVILLE

M<sup>a</sup> JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ  
Universidad de Sevilla

¿Que vengas del infierno o del cielo, qué importa,  
¡Belleza!, ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!  
Si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta  
Del infinito amado que nunca he conocido?  
(Ch. Baudelaire, "Himno a la belleza", *Las flores del mal*)

Pensar que el ensayo fundacional de la estética moderna de lo sublime, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke, pudiera seguir estando vigente aún en nuestros días o ejercer una influencia directa sobre ciertos creadores actuales parece, cuando menos, ridículo. Y lo parece, no tanto por la amplia distancia temporal que separa nuestro presente de dicho escrito –1757 fue la fecha exacta de aparición del mismo–, como por el abismo cultural generado con el paso del tiempo entre ambos momentos históricos, entre una época fundamentada en la razón y otra, por el contrario, en su descrédito. Y sin embargo y con las matizaciones oportunas, es eso precisamente lo que estas páginas pretenden poner de relieve, la extrema cercanía o curiosa afinidad que es posible advertir entre aquellos planteamientos realizados en pleno siglo XVIII, dentro de un contexto, pues, de claro signo ilustrado, y los cuadros de la artista británica Jenny Saville, miembro de la Young British Artists –generación que se daría a conocer en la polémica exposición *Sensation* organizada en Londres en 1997–. Es ésta una tesis nada disparatada, habida cuenta de la extraordinaria acogida que en la época contemporánea y en el seno del pensamiento y la reflexión postmoderna, donde cabe encuadrar estas imágenes, ha tenido la categoría estética de lo sublime frente a la de lo bello tras declinar su estrella con el Romanticismo

y regresar de repente en nuestro tiempo<sup>1</sup>; y teniendo en cuenta además cómo crítica y público han coincidido, desde que saliera a la luz la obra de esta pintora, en la experiencia, cuando menos perturbadora, que causa su contemplación<sup>2</sup>, siendo esa fuerte impresión lo que da pie a relacionarla aquí con aquel sentimiento que deslindara estéticamente Burke hace casi tres siglos.

### 1. La recuperación ilustrada de una vieja categoría

Existe unanimidad en señalar que la gran aportación de Burke a la historia de la estética es haber redefinido la categoría de lo sublime, una vez recuperada por Boileau a finales del siglo XVII en su traducción al francés del tratado del Pseudo-Longino del siglo I<sup>3</sup>, donde según todos los indicios surgió; dentro, por tanto, de la cultura antigua, al igual que la categoría adjunta de lo bello, sólo que con una orientación puramente estética, a diferencia de la ética de lo bello. No por casualidad, se aplicaba entonces como calificativo al estilo superior de elocuencia, al discurso capaz de entusiasmar y elevar el espíritu del oyente hasta lo más alto de sí mismo<sup>4</sup>. Con estos antecedentes y en una búsqueda de su esencia más allá de sus orígenes literarios, la redefinición de lo sublime de Burke consistiría básicamente en delimitar su territorio y en otorgarle la entidad y relevancia que creía que merecía, pues a pesar de su marginación tradicional a causa del monopolio de lo bello, en aquella época y debido al clima de intensificación emocional, lo sublime empezaba a resultar más atractivo en el ámbito del pensamiento y pronto también en el de la práctica artística. El motivo era que el orden, el equilibrio, la proporción y la medida, señas de identidad de la belleza desde la antigua Grecia, empezaban a quedarse cortas para la amplia sensibilidad del siglo XVIII, no era lo que despertaba las emociones más profundas. Éstas se daban, por el contrario, cuando dichos valores se veían desbordados, cuando a lo conmensurable se imponía lo inconmensurable; a lo finito, lo infinito, que de ese modo quedarían incorporados y plenamente iden-

---

1. Según la creencia, entre otros autores, de Frederic Jameson en *La lógica cultural del capitalismo tardío*, dentro de su *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996. También de Alberto Santamaría, en su introducción a *El idilio americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*, Universidad de Salamanca, 2005.

2. Nochlin, L. "Migrants" en *Jenny Saville*, Rizzoli International Publications, Nueva York, 2005, pág. 11.

3. Para más información sobre la exhumación del viejo tratado en la Europa moderna, véase el texto ya clásico de Rosario Assunto, *Razón y naturaleza en la estética del setecientos* (Visor, Madrid, 1989).

4. Bodei, R. *La forma de lo bello*, Visor, Madrid, 1998, págs. 105-106.

tificados con lo sublime, prestándole además grandes posibilidades plásticas y expresivas, muchas de las cuales recogería y ejemplificaría con detalle el propio Burke a lo largo de su ensayo.

Porque, ciertamente, una de las características más llamativas de la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* y uno de los argumentos más poderosos para sostener la vigencia, todavía hoy, de este texto casi trescientos años después de su publicación, son sus profusas descripciones del objeto susceptible de provocar el sentimiento de lo bello o de lo sublime<sup>5</sup>, especialmente este último, que es el que aquí interesa, aun sin ser muy dado su autor a las representaciones visuales, al contrario que a las poéticas; descripciones que bien pudieran haber servido de inspiración a artistas muy posteriores como Jenny Saville a la hora de inducir en el espectador un tipo de reacción similar al atribuido por Burke a lo sublime; descripciones que suponen además, todas ellas, una auténtica transgresión de los marcos conceptuales de la belleza clásica, fruto de la cual y precisamente por ella, el sujeto receptor, decía Burke, se sentía hondamente conmovido, siendo así expresión de una nueva variante de experiencia estética lejana del placer al uso, de la mera satisfacción asociada a la contemplación de la belleza. De hecho, las propiedades formales del objeto destacadas en todas ellas provocaban una fuerte sensación de dolor, un estremecimiento máximo, al infundir un miedo atroz, según se desprende de la siguiente cita: “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es fuente de lo sublime”<sup>6</sup>.

Desde luego, no era para menos: el carácter desproporcionado, por exceso o por defecto, del que hablaba Burke con relación al objeto sublime y en oposición al objeto proporcionado y comedido clásico, u objeto simplemente bello, sólo podía generar un terror paralizante, al tratarse de un objeto extremadamente grande, profundo, oscuro o profuso, o extremadamente vacío, solitario o silencioso. Ante un objeto de semejantes rasgos, de tan ostensible superioridad, es lógico que el sujeto, habituado como estaba al encanto apacible de la belleza, se viera sobrepasado y amenazado en su integridad; sintiera cernirse sobre su persona un peligro terrible y, pese a ello y tras aquella especie de cortocircuito inicial<sup>7</sup>, fuese capaz de sobreponerse y de convertir el dolor del primer momento en una sensación placentera, infinitamente más que la

---

5. Murcia Serrano, I. “Lo sublime de Edmund Burke y la estetización postmoderna de la tecnología” en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 2009 (8).

6. Burke, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, 1987, parte I, sección III, pág. 29.

7. Bodei, R. *La forma de lo bello*, op. cit., pág. 107.

simple complacencia. Más aún, que fuese capaz de verlo, al decir de Burke en una de sus expresiones más célebres, como un “horror delicioso”, como “una especie de tranquilidad con un matiz de terror; que, por su pertenencia a la autoconservación, es una de las pasiones más fuertes de todas”<sup>8</sup>. Esta intensificación sensitiva, este descubrimiento de lo que hoy por hoy tendemos a llamar emociones fuertes, hacía de la experiencia estética de lo sublime una experiencia poderosa y subyugante frente a la anodina de lo bello y, en ese sentido, preferible a ella; y no sólo para los coetáneos a su formulación, quienes viendo abrirse ante sí un nuevo horizonte de sentimientos acabarían inaugurando el Romanticismo en su nombre, sino también y de acuerdo con lo que venimos defendiendo, para ciertos creadores y teóricos actuales, que han retomado la vieja categoría a fin de explicar lo que algunos de ellos, Frederic Jameson concretamente, ha dado en calificar de “nuevo subsuelo emocional”<sup>9</sup>.

## 2. La doble variante de su recuperación postmoderna

Ahora bien, las imágenes elaboradas por Janny Saville al inicio de su carrera, esto es, a principios de los años noventa del siglo XX, en las que centraremos nuestro estudio, no responden a ninguna de las dos variantes principales a las que ha dado lugar la recuperación de lo sublime en la actualidad, estando por eso particularmente cercanas a su refundación dieciochesca. Una de ellas es la de lo sublime tecnológico, denominada así porque el asombro y el estupor se hallan inducidos en su caso por la tecnología, en su deriva informática y massmediática, que en una actualización sin precedentes del viejo sentimiento, ha terminado reemplazando a la Naturaleza, a la desmesura natural a la que venía estando vinculado desde tiempos de Burke y Kant, y después también bajo el influjo romántico. El desarrollo industrial promovido por el capitalismo tardío la habría hecho desaparecer, según los portavoces autorizados de esta corriente, entre ellos el referido Jameson, mermando considerablemente así su capacidad de intimidación por medio de su vastedad –del universo o el cielo estrellado, por ejemplo–, o su fiereza –del mar embravecido, los huracanes o las tormentas–. Esta capacidad la detentaría hoy en solitario la técnica –simbolizada a la perfección por el ordenador y el televisor–, que en tanto brazo visible y ejecutor de un poder oculto de incidencia prácticamente universal y dimensiones imposibles de aprehender, del capitalismo multinacional en suma, sería la nueva depositaria de la fascinación y el “horror delicioso” de

8. Burke, E. *Indagación filosófica*, *op. cit.*, parte IV, sección VII, pág. 101.

9. Jameson, F. “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la postmodernidad*, *op. cit.*, pág. 28.

antaoño, la responsable del “nuevo subsuelo emocional” inherente a lo sublime en el presente; técnica a menudo revestida, literaria y cinematográficamente, con una apariencia física de lo más sugerente<sup>10</sup>.

La segunda variante es la de lo sublime autorreferencial, que en contraste con la primera no existe completamente al margen de la Naturaleza, al tratarse en realidad de una consecuencia extrema del histórico nexo de unión con ella. Y es que, con Burke y luego con Kant, lo sublime adquirió inicialmente forma plástica como tema paisajístico, a la manera de Friedrich: la inmensidad natural de océanos y cordilleras, de valles y bosques, se imponía, pero sobre todo parecía dispuesta a engullir a los diminutos personajes representados junto a ella, tal y como sucede en el *Monje a la orilla del mar* (1808-1810) o en el *Amanecer en la montaña de los gigantes* (1811). Llevando esta temática al escenario marino fundamentalmente y en el apartado de sus últimas obras como *Tempestad de nieve* (1842) o *La tarde del diluvio* (1843), Turner terminaría superando a Friedrich y anticipando con ello la versión actual de lo sublime, al disolver prácticamente las figuras en el fondo natural de la imagen, que de ese modo se afirmaba por primera vez en la historia de la pintura como motivo compositivo principal. Desde entonces y durante toda la segunda mitad del siglo XIX, un fondo natural cada vez más abstracto iría aumentando sus dimensiones a costa de empequeñecer al mismo tiempo a la figura hasta expulsarla definitivamente de la escena pictórica a principios del XX y apropiarse absolutamente de ella, según relata Robert Rosenblum<sup>11</sup>, dando carta de ciudadanía así a lo sublime autorreferencial. Un claro ejemplo de este concepto representativo ya típicamente moderno es el *Cuadrado negro* de Malevich (1923-1929), que rodeado por un borde blanco y sin nada inscrito en su interior muestra un fondo devenido ya figura y, más en general, una pintura replegada sobre sí misma y desligada de todo referente externo. Esta sublimidad que sacrificaba la figura, que se desentendía de todo incidente o individualidad en aras del fondo, la heredaba décadas después el expresionismo abstracto de Newman, Rothko o Reinhardt –de cuyos respectivos pinceles saldrían piezas como *¿Quién teme al rojo, al amarillo o el azul?* (1966), *Negro sobre rojo* (1957) o las *Black paintings* (1963)–, con quienes lo sublime autorreferencial habría de alcanzar sus más altas cotas<sup>12</sup>.

---

10. Véase toda la literatura ciberpunk generada al respecto. Como introducción al tema, se sugiere la obra de William Gibson, *Neuromante* (Ediciones Minotauro, Barcelona, 2007).

11. Rosenblum, R. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993.

12. Puede ampliarse todo este proceso por Th. McEvilley: *De la ruptura al 'cul de sac'*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, sobre todo el cap. I.

### 3. La variante alternativa de Jenny Saville

Frente a ambas orientaciones, en las que de lo sublime tradicional queda bastante poco, por no decir nada, el relanzamiento de este sentimiento en la producción pictórica de Jenny Saville parece indicar un mayor apego a su definición ilustrada, según lleva a suponer el tema central de composición y las características formales de las imágenes de las que nos ocuparemos en adelante: *Branded* (1992), *Prop* (1992), *Propped* (1992), *Plan* (1993) y *Juncture* (1994) –cuya traducción en español sería “Marcada”, “Soporte”, “Soportada”, “Plan” y “Confluencia”, respectivamente–; imágenes que, según veremos, reproducen muchos de los rasgos incluidos por Burke en sus descripciones. De entrada, la tónica dominante en todas ellas es la gran escala utilizada, tanto en el formato elegido como marco para la obra –*Juncture*, el caso extremo, llega a los 3,35 x 1,83 metros–, como también y, muy especialmente, en la figura representada, que conforme a lo dispuesto en la *Indagación filosófica* adquiere dimensiones descomunales, las cuales sobrecogen y atrapan al espectador, lógicamente, desde el primer instante<sup>13</sup>. Hay quien la ha calificado ya por eso de “escala aberrante”<sup>14</sup>, pues la alteración del tamaño real de aquello que aparece en escena se sale de los estándares representativos habituales en pintura, donde las modificaciones han sido y siguen siendo una constante, sobre todo las de naturaleza reductiva, a las que el espectador se ha ido habituando hasta entenderlas dentro del afán por conseguir el efecto de distancia; no así las aumentativas, desde siempre más complejas debido al carácter envolvente y físico de la relación espacial que conllevan<sup>15</sup>. Sea como fuere, el resultado es un agrandamiento por partida doble que incrementa la sensación de estupor desde el punto de vista receptivo y que estas piezas causan de sobra, a juzgar por la inclusión de tres de ellas en la muestra organizada en 1997 por la Royal Academy of Arts londinense bajo el título justamente de “Sensation” al plantearse como tributo a la sensación como reacción corporal primaria: al igual que las restantes piezas allí expuestas<sup>16</sup>, las de Jenny Saville provocaban respuestas emocionales intensas, respuestas “a lo Burke” cabría decir desde nuestra óptica y, en ese sentido, viscerales a la vez que intelectuales, como ha comentado Linda

13. Gray, J. “The landscape of de the body: Ballard, Bacon and Saville” en *Jenny Saville*, op. cit. pág. 8.

14. Lafferty, M. “La escala aberrante y el dilema de Eurípides” en AA. VV. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Visor, Madrid, 2005, págs. 93-108.

15. Opinión de la artista expresada en su entrevista con Simon Schama. En *Jenny Saville*, op. cit., pág. 125.

16. Entre ellas, algunas de artistas hoy consagrados, asimismo polémicos, como Damien Hirst, Chris Offili o los hermanos Chapman.

Nochlin a propósito de ellas<sup>17</sup>; y todo, por su exagerado tamaño, pero también por más cosas, como tendremos ocasión de ver, no sin antes desentrañar el motivo de composición, que ayudará a entender el desarrollo posterior de nuestro discurso.

En términos iconográficos, lo que aparece en este conjunto de obras son cuerpos femeninos orondos hasta extremos insospechados; cuerpos desnudos desparramados y sobreabundantes de carne que llegan a traspasar incluso los límites del cuadro. Éstos se quedan, ciertamente, pequeños pese a sus grandes dimensiones, como salta a la vista en *Juncture*, donde la retratada se halla dramáticamente atrapada dentro de la estrechez vertical del espacio compositivo, de ahí el nombre escogido para la escena, relativo a la unión y el aplastamiento del rostro contra el margen superior izquierdo; a la batalla librada, en definitiva, contra el espacio. Con este comportamiento suyo, dichos cuerpos se asemejan al paisaje romántico en los albores de lo sublime autorreferencial, que en el intento de hacer valer su presencia frente a unas figuras en disminución progresiva, instaba a ser prolongado por sus cuatro costados, allende los confines de la imagen. Nunca mejor sugerida así su definición como paisajes corporales, como ha hecho John Gray<sup>18</sup>, paisajes donde los accidentes orográficos, las montañas, las depresiones y las llanuras, son los que forman los pliegues de la piel y de la carne. El ejemplo quizás más ilustrativo de ello es el lienzo *Plan*, dado los círculos concéntricos dibujados sobre muslos y abdomen del personaje a modo de mapa topográfico. En cualquier caso, son cuerpos por medio de los cuales, la Naturaleza agigantada de valles inexpugnables y desiertos aparentemente sin fin, aquella Naturaleza oscura y titánica a la que el siglo XVIII atribuyera la dinámica de atracción y repulsión de lo sublime, parece empeñada en demostrar que lejos de haber perdido su antigua fuerza y magnetismo a manos de la tecnología industrial –como pretenden hacer creer los abanderados de lo sublime tecnológico–, le queda aún mucho terror por infundir y mucho por decir también en la esfera pictórica contemporánea, sólo que de un modo renovado, en consonancia con los tiempos que corren.

En cuanto a otras importantes estrategias formales para convertir a estas mujeres en seres absolutamente sobrecogedores, hay que hablar del bajo punto de vista desde el que son contempladas, o plano contrapicado, en el argot cinematográfico<sup>19</sup>, cuyo efecto perceptivo inmediato es un generoso acrecentamiento de la figura, ya de por sí alargada ilusoriamente por el hecho de er-

---

17. Nochlin, L. "Migrants" en *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 11.

18. Gray, J. "The landscape of the body: Ballard, Bacon and Saville" en *Jenny Saville, op. cit.*

19. Véase Martín Arias, L. *El cine como experiencia estética*, Caja España, Valladolid, 1997, pág. 28.

guirse además, dentro del formato vertical, en pleno eje de simetría, como suele ser habitual, dicho sea de paso, en la pintura de retrato<sup>20</sup>. Una vez más, resuenan aquí las palabras de Burke en referencia al factor perturbador de la altura, sobre todo en dirección hacia abajo, es decir, cuando miramos desde arriba algo muy profundo, aunque también hacia arriba, esto es, cuando miramos desde abajo para alcanzar a ver algo, por el contrario, muy elevado<sup>21</sup>, que es el supuesto que aquí aparece reflejado: sus protagonistas se alzan majestuosas ante el espectador, tanto más cuánto más ascienden dentro del espacio representativo. El espectador se enfrenta así a una escena donde el centro visual, la mirada del personaje, que en línea con el eje vertical debiera situarse ligeramente suspendida sobre el centro de simetría, o simplificando, a su misma altura y en medio de la composición<sup>22</sup>, se ve desplazado, sin embargo, al extremo superior de la obra y expulsado además a un lado de la vertical principal. Es en *Plan* donde esta circunstancia sale particularmente a relucir: como pieza estructurada a partir de un plano americano –que secciona a la figura aproximadamente por las rodillas<sup>23</sup>–, deja al espectador a la altura del pubis, haciéndole sentirse pequeño y vulnerable ante una mujer gigantesca que agacha la cabeza en la parte alta de la imagen para poder mirarle y que es percibida, por eso, extremadamente peligrosa, dispuesta a liquidar cuanto se le ponga por delante; o acudiendo de nuevo a Burke, portadora de un inmenso poder ante el que no queda otra que rendirse<sup>24</sup>.

A ello hay que añadir la extrema cercanía al plano de visión, produciendo una sensación similar a la del gran angular fotográfico. Es lo que hace que estos cuerpos parezcan tener más volumen del que tienen en verdad, que se vean como distorsionados, como masas de carne literalmente. En *Branded*, por ejemplo, la inclinación hacia atrás del torso del personaje empuja hacia adelante los senos y el abdomen, que elevados así a primer plano adquieren una redondez y una preeminencia desorbitadas en comparación con la pequeña cabeza del fondo. Algo parecido sucede en *Prop*, sólo que la atención se centra en su caso en la pierna derecha, ya que, pese a encontrarse descendida del centro de simetría –y bien lejos entonces del centro visual–, genera un potente escorzo estando doblada como está que acaba rompiendo el plano de visión y desfigurando la rodilla, la cual, avanzando así hacia el espectador, adquiere una presencia casi táctil. Por extrañas que resulten, estas deformaciones tienen

---

20. Godoy Domínguez, M. J. y Rosales Mateos, E. *Imagen artística, imagen de consumo. Claves estéticas para un estudio del discurso mediático*, Serbal, Barcelona, 2009, págs. 109-116.

21. Burke, E. *Indagación filosófica*, op. cit., parte II, sección VII, pág. 53.

22. Godoy Domínguez, M. J. y Rosales Mateos, E., *Imagen artística, imagen de consumo*, op. cit., págs. 118-119.

23. Martín Arias, L. *El cine como experiencia estética*, op. cit., págs. 22 y 28.

24. Burke, E. *Indagación filosófica*, op. cit., parte II, sección V, pág. 48.

una explicación sumamente convincente en el contexto pictórico de Jenny Saville, quien a la hora de elaborar un cuadro, según ella misma cuenta<sup>25</sup>, nunca pinta directamente del natural, sino a partir de las fotografías tomadas por ella misma de la modelo elegida para la ocasión; a partir, incluso, de ilustraciones extraídas de textos médicos, especialmente de cirugía plástica, su fuente documental principal al ser donde proliferan las mujeres orondas que habitan sus composiciones. Buen testimonio de ello es *Plan*, donde los círculos concéntricos dibujados sobre la piel de la retratada son en realidad, como reza el título del cuadro, las directrices a seguir en la liposucción a practicarle a la gruesa mujer de la escena<sup>26</sup>. En líneas generales, el universo fotográfico, en tanto manantial fecundo de ideas, resulta del mayor interés para la autora, tenga su concreción en imágenes de prensa, libros artísticos especializados o descargas de internet –alta cultura y cultura popular o de masas, que dirían Adorno y Horkheimer<sup>27</sup>–; el único requisito y nexo de unión entre todas ellas es tener el cuerpo, preferiblemente femenino, como leitmotiv.

#### 4. Una labor visual deconstructiva

Sumadas todas estas variables, la lectura postmoderna que cabe hacer de estas imágenes aflora de inmediato, sobre todo porque el cuerpo, aunque una constante del discurso artístico desde sus inicios, es en el arte más reciente donde ha cambiado la manera de ser concebido y reflejado, donde se ha revestido de una especial significación al haber perdido también el sujeto su antiguo dominio y su poder; cambio y revestimiento impulsados, entre otros artistas, por Francis Bacon y Lucien Freud, y por toda la práctica artística feminista<sup>28</sup>. Efectivamente, por medio del desnudo, el arte dio cuenta, desde la antigua Grecia –punto de partida del arte occidental tal y como lo entendemos hoy, aunque la representación artística del cuerpo viene de mucho más atrás<sup>29</sup>–, del orden, la proporción y la regularidad de la Naturaleza, fuente máxima de verdad y de belleza. Es lo que explica que desde muy temprano fuera borrada de su superficie toda imperfección, todos los pliegues, manchas y arrugas

25. En Sylvester, D., "Areas of flesh". En *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 14.

26. *Ibid.*

27. En *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2001.

28. Aunque la lista en este caso es interminable, sirvan como referente los nombres de Marina Abramovic, Carolee Schneeman, Valie Export, Adrian Piper, Eleanor Antin y Ana Mendieta.

29. Habría que remontarse aquí hasta el mismo arte prehistórico, con las Venus de WiW llendorf, Lespugue y Laussel, entre otras muchas.

susceptibles de contravenir la perfección natural de la que era emblema<sup>30</sup>. El cuerpo plásticamente representado devino así, desde los orígenes mismos de la cultura occidental, un cuerpo modélico, sometido a cánones y medidas y, en ese sentido, ajeno a la particularidad y la diferencia, a las formas reales y cotidianas, que siendo las más abundantes fueron, sin embargo, ignoradas y condenadas por lo general a la invisibilidad. De esa idealización participaron además ambos sexos, pero nunca en igualdad de condiciones, pues la forma corporal masculina prevaleció siempre sobre la femenina, llegando a ser utilizada incluso como referente de la generalidad humana, entre otras cosas porque era el varón quien estaba tras dicha identificación; la forma corporal masculina fue por eso la válida, la socialmente admitida, quedando reducida entonces la femenina a mero contrapunto, a ilustración, la mayoría de las veces, de una carencia –de estructura ósea, de genitales, de talla– que acabaría devaluándola por completo<sup>31</sup>. A ello contribuiría, sin duda, la autoría secularmente masculina de su representación, sobre la que el varón fue proyectando sus miedos y sus deseos, ambos encubiertos bajo el ropaje de la mitología o la historia, que era lo que hacía el desnudo femenino tolerable a ojos de una sociedad severa y vigilante con todo lo relativo al sexo<sup>32</sup>.

Por tanto, la imagen corporal femenina legada por la historia fue forjada a la medida de los intereses del varón, que es quien tuvo poder y legitimidad para hacerlo, quien mandaba en el orden artístico como en todos los órdenes, luego al margen de los intereses de la mujer y su consentimiento, como también de sus formas auténticas. Esta imagen recibiría un impulso decisivo de la ideología humanista<sup>33</sup>, ideología de origen renacentista y corte neoplatónico donde el ser humano, en un intento de acercamiento a Dios para alcanzar la más alta dignidad, fue elevado a centro del universo, a medida de todas las cosas, y donde, fruto de esa exaltación, su cuerpo se sacralizó y devino objeto del máximo respeto<sup>34</sup>; ideología que conocería, por lo demás, su mejor desarrollo en la modernidad ilustrada. Pero este hombre que en principio podía ser lo que quisiera, este sujeto dinámico y moderno que obrando en libertad se volvía escultor de sí mismo<sup>35</sup>, de su cuerpo y su persona, estaba limitado

---

30. Clark, K. *El desnudo*, Alianza, Madrid, 1981, pág. 20.

31. Méndez, L. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, deconstrucciones feministas y artes visuales*, Instituto Andaluz de la Mujer, 2004, pág. 57.

32. Gualdoni, F. *El desnudo femenino*, Skira, Milán, 2008, pág. 7.

33. Para su exposición, se sigue la de José Luis Molinuevo en *Humanismo y nuevas tecnologías*, Alianza, Madrid, 2004, pág. 101.

34. AA. VV. *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2004, pág. 32.

35. Palabras del humanista Pico della Mirandola en *Sobre la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984.

en realidad por su condición humana esencial e inalterable, que le marcaba en todo momento el camino a seguir. Así, pues, el supuesto abanico de posibilidades infinitas quedaba reducido al final a una sola, al sujeto ideal, que de ese modo anulaba al sujeto tal y como era o esperaba ser, al sujeto real en última instancia. La esencia mandaba siempre sobre el deseo de cambio, no contando para nada la voluntad de los individuos concretos. Y esta desconsideración hacia lo que los sujetos podían querer ser resultaba especialmente acusada en el caso femenino pues, debido a la tácita identificación del genérico hombre con el varón sobre la que descansaba esta ideología, la mujer, ni estaba contemplada en los supuestos de la dignidad, ni su cuerpo, extremadamente sexual, era tomado por algo sagrado, estando por eso su identidad más predefinida que ninguna otra al recaer sobre ella el peso de la biología y el del poder hegemónico masculino.

A la luz de estos antecedentes, los desnudos de Jenny Saville cobran nuevo sentido, máxime teniendo en cuenta su elaboración a base de pintura tradicional, frente a otros medios representativos más vanguardistas utilizados también por el feminismo artístico –dígase video, fotografía, performance, arte en red–, precisamente como desafío del medio del que históricamente se sirvió el varón para asegurar su dominio artístico sobre la mujer. Pueden ser entendidos así como un intento por deconstruir la limitada identidad femenina expresada en el cuerpo de la mujer; de ahí la relevancia que este cuerpo asume en las piezas comentadas, aunque desde unos parámetros visuales bien distintos de los acostumbrados, de aquellos que idealizándolo, esto es, adelgazándolo, rejuveneciéndolo, embelleciéndolo en definitiva, según un concepto de belleza cultural y sesgado, hicieron durante mucho tiempo de él algo inamovible y diferente de lo que al fin y al cabo era, una realidad maleable de carne y hueso, como se encargaría de hacer ver Lucien Freud en sus representaciones de la humanidad herida de postguerra<sup>36</sup>. Rompiendo, por tanto, con la tradición y de acuerdo con este precedente directo suyo, británico también, los cuerpos salidos del arte creativo de Jenny Saville, como cuerpos fluyentes y dinámicos, crecen inusualmente, al contrario que los cuerpos encerrados y metidos en cajas de otro de sus antecesores, Francis Bacon, quien daría salida así a sus demonios particulares y a los de la sociedad traumatizada de la Segunda Guerra Mundial<sup>37</sup>. En efecto, los cuerpos de Jenny Saville desbordan los límites del espacio compositivo, de la historia del arte, de lo social y artísticamente aceptable, en una búsqueda incesante por superarlos, por expandirse más allá, pues

---

36. Para más información, puede consultarse el libro de William Feaver, *Lucien Freud*, Tate Publishing, Londres, 2002.

37. Ver Deleuze, G. *Francis Bacon: the logic of sensation*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003.

de tan grandes y excesivos como son, no caben dentro de los mismos<sup>38</sup>. Es la elocuente metáfora visual empleada por la artista para explicar cómo la mujer contemporánea, excediendo también los límites identitarios donde durante siglos fue encerrada, no pudiendo ser contenida en su interior por más tiempo ni frenada en su pretensión de rebelarse contra ellos<sup>39</sup>, los hace estallar por los aires a fin de obligar a la sociedad de nuestro tiempo a acoger otras nociones alternativas de femineidad y de belleza, a una mujer heterogénea y compleja, pero con solvencia y aptitudes de sobra para hacerse a sí misma según un itinerario de vida libremente escogido y absolutamente personalizado.

Pero hay más: como cuerpos inestables y en continua evolución, estos cuerpos tampoco son los de piel nacarada de antaño, los cuerpos sonrosados de Giorgione, Tiziano o Velázquez, inmunes todos ellos al paso del tiempo, sino cuerpos vivos y sufrientes, expuestos por eso a todo tipo de contingencias y mutaciones; cuerpos donde las pinceladas de color amarillento, verdoso, incluso morado –especialmente acusadas en *Branded*–, se alternan con las naranjas y las blancas a fin de desvelar su condición más propiamente de carne –carne golpeada, magullada, macerada, incluso putrefacta– que de cuerpo. Este efecto viene realzado por la misma pastosidad de la pintura aplicada al lienzo, por la superposición de capas para crear volumen; una pintura que adquiere de ese modo la densidad y la textura características de la carne; que se hace gruesa, pesada, obesa, como las mujeres de las que quiere dejar constancia. Es decir, que la pintura, la pincelada, el aspecto estrictamente formal de la imagen centrado aquí en el color, lejos de hacerse invisible para no restar protagonismo al contenido, como ocurre en *La Venus dormida*, la de *Urbino* o la del *espejo*, llama la atención sobre sí mismo y se convierte en otro elemento clave del cuadro<sup>40</sup>. El resultado, además de una perfecta adecuación entre el cuerpo de la figura y el de la pintura, es que esa figura se vuelve singularmente real, cosa que no es que no suceda en Giorgione, Tiziano o Velázquez; sucede, pero desde un concepto distinto de realismo pictórico, mediatizado en todo caso por el afán de ilusionismo.

---

38. “Hacia cuerpos demasiado grandes para el marco, literalmente demasiado grandes para el marco de la historia del arte. Así es como lo imaginaba yo, al menos”. Palabras de la propia artista entresacadas de la entrevista con Simon Schama. En *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 127.

39. De ahí la expresión “unruly woman”, sinónimo de rebelde e ingobernable, que da título al trabajo de K. Rowe, *The unruly women: gender and genres of laughter* (University of Texas Press, Austin, 1995).

40. Nochlin, L. “Migrants” en *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 11.

## 5. Sobre desviaciones, cuerpos grotescos y monstruos

Desde el punto de vista de esta secular idealización corporal, las gruesas mujeres de Jenny Saville constituyen toda una desviación de la norma sólidamente instituida que prescribe un determinado aspecto para el género femenino<sup>41</sup>; una fisionomía esbelta y frágil que, tenida por natural, aboca a la mujer de sobrepeso a ser calificada de anormal. Es posible que este hecho sea el responsable de que en todas las obras aquí analizadas, la retratada, aunque teniendo su anclaje en el eje de simetría vertical, termine huyendo de esa céntrica demarcación en prueba o síntoma de esa otra desviación de tipo artístico y social. El ejemplo significativo a este respecto es *Juncture*, donde la línea de la espina dorsal del personaje vuelto de espaldas, pudiendo coincidir con dicho eje a lo largo de su recorrido descendente, describe, no obstante, un considerable arqueamiento hacia la derecha; lo mismo sucede con el lunar que luce a media altura y que individualizando el cuerpo de la retratada, evitando su estandarización, se localiza abajo y a la derecha del centro de simetría. Nada comparado, sin embargo, con lo que se advierte en otro lienzo, en *Branded*: sobre la piel de la protagonista, aparecen grabadas –rascadas literalmente sobre la superficie de la tela– algunas de las palabras con las que la cultura occidental ha venido consignando el ideal femenino; calificativos o etiquetas tales como “pequeña”, “delicada” y “atractiva”, que en contraste con la masa de carne donde se hallan impresas llevan a interrogarse sobre la manera en que suele pensarse y entenderse el cuerpo femenino<sup>42</sup>. Pero no hay que olvidar que dicha desviación se produce respecto a una norma que en realidad no es más que un mero constructo social y, como tal, fiel demostración de las relaciones de poder que suelen regir en todo colectivo humano, es decir, de la desigualdad en virtud de la cual el segmento dominado es considerado “desviado” por el dominante, el cual, arrogándose a su vez todo derecho sobre la “normalidad”, excluye a su contrario de los beneficios o prerrogativas de los que él disfruta, mientras tanto, ampliamente.

Esta desviación tiene mucho que ver con la distorsión o deformación corporal de la que hemos hablado y que en ocasiones roza incluso lo grotesco, como en *Propped*: la retratada hace aquí un difícil ejercicio de equilibrio para sostener sus desbordantes carnes en lo alto de un estrecho pedestal, que comparado con ellas, deviene sumamente ridículo. Consigue, sin

---

41. Schur, E. *Labeling women deviant: gender, stigma and social control*, Mc-Graw-Hill, Nueva York, 1984, pág. 5.

42. Ver Castañeda, M. J. *So terribly, terribly, terrifically fat: rethinking Jenny Saville's grotesque female bodies*, tesis inédita, Department of Art, California State University, Long Beach, 2009, pág. 24.

embargo, salir airosa y en ello radica justamente el tono burlón de la pieza, en la descompensación de tamaños que se produce en ella entre el soporte, deliberadamente empequeñecido, y el cuerpo del personaje, absolutamente magnificado –obsérvense, sobre todo, los hinchados muslos donde la retratada hunde sus uñas a modo de garras–, y que hace imaginar imposible lo que aquí se logra, por el contrario, sin ningún tipo de impedimento. No obstante, más que el sentido caricaturesco que una imagen así puede contener, implícito, por cierto, en la propia significación del término grotesco<sup>43</sup>, lo interesante es la transgresión del orden establecido del que es portador<sup>44</sup>. De hecho, a quien pone en escena la tela es a la mujer susceptible de rechazo por los cánones de la estética clásica; o mejor, su protagonista existe en relación dialéctica con ellos: frente al cuerpo convencionalmente bello, cuerpo cerrado, estático, perfectamente definido y acotado, el cuerpo grotesco o deformado del que ella hace gala es un cuerpo abierto, dinámico, aún por definir, que suele tomarse, por eso, como símbolo de cambio e inestabilidad<sup>45</sup>. En la exégesis en clave de género a la que todo ello se presta, el cuerpo grotesco subvertiría a propósito las normas que constriñen a la mujer, llamaría la atención sobre ellas, sobre la rígida observación a la que conminan. Y lo haría, como no podía ser de otro modo, acudiendo a la parodia, a la sátira, porque es solamente con ojos paródicos y satíricos, ciertamente, como puede observarse una escena como ésta, a esta destartada mujer que siendo la que nuestra sociedad nunca colocaría sobre un pedestal, aquí, sin embargo, en la esfera artística, sí lo es al ser también otro el mensaje a transmitir.

Estrechamente relacionada con el desafío a ideas y creencias establecidas, está también la leyenda que en el mismo cuadro y frente por frente al espectador aparece del revés. Sería una prueba más de la inversión de valores que en su seno se practica, de su alegato contra toda actitud preconcebida, subyugante y opresora con el sexo femenino; del mundo a contracorriente, en definitiva, que propugna<sup>46</sup>. Se explicaría así que dicha leyenda se localice a

---

43. Según el estudio de Mijail Bajtín en su relación con la tradición del carnaval medieval, donde a partir de una liberación temporal de las ataduras impuestas por la religión y la misma sociedad, todo se miraba desde un punto de vista jocoso. Ver la lectura del autor que hace Beatriz Fernández Ruiz en *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Universidad de Valencia, 2004.

44. Como periodo de desorden gozoso y abierta libertad, de reivindicación de lo disparejo y alternativo a la rutina, el carnaval hacia palpable otra cara de la realidad, sugería un modo de vida diferente y, sobre todo, abiertamente transgresor. *Ibid.*, pág. 13.

45. Russo, M. *The female grotesque. Risk, excess and modernity*, Routledge, Nueva York, 1995, pág. 8.

46. Como mundo al revés era el espacio alternativo del carnaval en su victoria sobre cualquier forma de poder terrenal, sobre todo aquello que de algún modo subyugaba y limitaba. Véase Fernández Ruiz, B. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, op. cit., pág. 159.

modo de obstáculo o barrera a derribar entre los dos espacios que vertebran la composición: el de la retratada en primer lugar, de la mujer en general, un espacio profundo a nivel formal a través del escorzo que describen las piernas y el rostro inclinado hacia atrás, pero también a nivel de significado por la amplitud de miras que reivindica; el segundo espacio es un espacio, por el contrario, a nivel de superficie, espacio plano donde se encuentra el espectador con sus prejuicios y estrechez de miras. La leyenda o frase interpuesta entre uno y otro en nombre de la carne y su idealización respectivamente, está tomada de la feminista Luce Irigaray y dice textualmente lo siguiente: “Si continuamos hablando del mismo modo, como los hombres lo han hecho durante siglos, seguiremos equivocados unos respecto a otros. Las palabras continuarán atravesando nuestros cuerpos, sobrevolando nuestras cabezas y terminarán por hacernos desaparecer”<sup>47</sup>. Desde esta otra perspectiva, el carácter grotesco de la pieza entrañaría también más posibilidades que limitaciones; después de todo, desdejar una femineidad excesivamente encorsetada, como aquí se hace, equivale a fomentar una política distinta del cuerpo donde las mujeres de amplia talla tengan también cabida<sup>48</sup>; lo que no deja de causar cierta inquietud por el peligro potencial que supone para la conceptualización acostumbrada de su sexo y para el ordenamiento social que la sustenta. Pero como esa amenaza, realzada en la imagen a través de la escala, no se resuelve en lo simplemente bufo, festivo o carnalesco, sino que invita a descubrir todo un planteamiento ulterior, lo grotesco deriva finalmente en lo sublime: el terror, en lugar de ser vencido por la risa, acaba siéndolo por esa visión trascendental de la vida, de la realidad y la convivencia escondida tras las escenas de este tipo; visión amplia y enriquecedora para la especie humana en su totalidad que pasa necesariamente por la conmoción de sus ideas y sus creencias, por un distanciamiento del mundo conocido, por su extrañeza y, por ende, su deformación<sup>49</sup>.

Aún así, dentro del conjunto de trabajos que nos ocupa, el lienzo referido no deja de ser un caso aislado. Es por eso que el calificativo “grotesco” no resulta tan apropiado en los demás casos como el de monstruoso, que aunque asociado al anterior, incide, más si cabe, en la vis terrorífica de quien habita su espacio; vis emanada del exceso<sup>50</sup>, por lo que sigue guardando relación con el carácter desviado y poco natural de la identidad a la que se aplica, con la existencia de una norma o canon básico, norma corporal femenina para nosotros,

---

47. Traducción propia de la cita original: “If we continue to speak in the sameness –speak as men have spoken for centuries, we will fail each other. Again words will pass through our bodies, above our heads– disappear, make us disappear”.

48. Castañeda, M. J. *So terribly, terribly, terrifically fat: rethinking Jenny Saville's grotesque female bodies*, op. cit., principalmente el cap. VI.

49. Fernández Ruiz, B. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, op. cit., pág. 150.

50. Calabrese, O. *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994, págs. 106 y ss.

respecto de la cual el monstruo supone una clara anomalía o desajuste<sup>51</sup>. Hay que puntualizar, sin embargo, que el monstruo, la teratología en general, no es un fenómeno novedoso o de última hora; no digamos ya la monstruosidad, que recóndita y estructural, sería más remota todavía<sup>52</sup>. El mismo enraizamiento del vocablo en el término griego “teras” nos retrotrae hasta la cultura antigua al menos, a partir de la cual ninguna cultura posterior habría sido ajena a él, sobre todo en los momentos de crisis del estrecho imaginario clasicista –empezando por el propio Helenismo y siguiendo por la Baja Edad Media–; tampoco, por supuesto, la mentalidad prerromántica donde se inscribe Burke, a las puertas del Romanticismo y su gestación del monstruo por excelencia, el padre de todos los monstruos, el mismísimo Frankenstein, pero también de aquella monstruosa y temible Naturaleza que sacando a la luz su funesto rostro se revelaría como madrastra más que como madre. Pese a ello, es en nuestra era cuando parece haberse acentuado su presencia al haberse impuesto también, según la tesis de Omar Calabrese, cierto gusto por lo irregular y lo imperfecto, por lo extraordinario y lo diverso<sup>53</sup>, por todo aquello que rompiendo con los cánones y patrones instituidos acarrea lógicamente caos y desorden. Este gusto, postmoderno para unos, postbarroco para otros, característico de la inestable y excéntrica vida contemporánea, encuentra en el monstruo un fiel aliado, no tanto como amenaza de lo desconocido –más propio de antaño–, como de lo familiar y lo cercano retornando y presentándose fuera de todo intento de control<sup>54</sup>.

Se explica así que, de todas las aberraciones y extravagancias naturales posibles –que son sin duda muchas, casi infinitas<sup>55</sup>–, una de las figuraciones artísticas principales hoy en día del monstruo sea el propio cuerpo humano, el cuerpo de un sujeto que de espantado ante las criaturas abominables de otro tiempo, se vuelve él mismo espantoso, monstruo de monstruos<sup>56</sup>. Agente y paciente de las más terribles fechorías –cometidas incluso en nombre de la razón, como en la etapa del terror en la Francia revolucionaria o, siglo y medio después y sin haber aprendido nada, en el genocidio nazi–, el sujeto

---

51. Braidotti, R. “Mothers, monsters and machines” en Conboy, K., Medina, N. y Stanbury, S. (eds.). *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*, Columbia University Press, Nueva York 1997, pág. 62.

52. Moreno, C. “Break/Freak: fenómeno (notas para una geneidética: eidos y monstium)”. En *Daimon. Revista internacional de Filosofía*, 2004 (32), págs. 55-78.

53. Calabrese, O. *La era neobarroca*, op. cit., págs. 106 y ss.

54. Foster, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, especialmente el cap. V.

55. Un amplio muestrario puede consultarse en W. E. Ewing. *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996.

56. Moreno, C. “Break/Freak: fenómeno (notas para una geneidética: eidos y monstium)”. *art. cit.*, pág. 67.

contemporáneo irrumpe en la escena artística mostrando su verdadera y horrible faz, sometiéndose a sí mismo a un proceso de monstrificación, de manera que su persona resulta deformada, retorcida, torturada, a veces hasta masacrada; quedando en todo caso su fisonomía bien lejos de aquella forma corporal considerada socialmente “amable” en la cultura occidental. Esa monstrificación planteada en un primer momento por Bacon y Freud es la que es posible advertir hoy en día en Jenny Saville: de hecho, el personaje que aparece una y otra vez en sus trabajos, el que reconocemos en cada una de las obras analizadas, es la propia artista, sólo que autosometida a un agigantamiento monstruoso de tamaño, haciendo de víctima y a la vez de verdugo –en una oscilación permanente de identidades, entre sujeto y objeto, como explica ella misma<sup>57</sup>–, a fin de meterse en la piel de las mujeres con este tipo de apariencia, de infundir el mismo espanto que ellas saben que inspiran a quienes las miran; a fin de sentir, en última instancia, como ellas mismas sienten, de sufrir en propias carnes –nunca mejor dicho– el rechazo del que se saben objeto. Es lo que hace que estas imágenes, más que autorretratos convencionales o recreaciones banales de engendros monstruosos<sup>58</sup>, sean discursos sobre la alteridad, sobre el otro aberrante, anómalo, diferente al propio yo pero que no deja de ser en el fondo yo también; imágenes decisivas así para comprender todo lo que la alteridad lleva consigo y en lo que puede llegar a afectar y alterar a la propia persona<sup>59</sup>.

Esta trascendencia inducida por Jenny Saville en la contemplación de sus obras, haciendo descubrir, más allá de un ser raro o extravagante, un ser humano más, hasta un ser humano como otro cualquiera, es interesante en la medida en que permite efectuar el tránsito del espanto o susto inicial a la fascinación causada también por el monstruo<sup>60</sup>; espanto y fascinación que no son sino los dos sentimientos conformantes, como se sabe, de la experiencia estética de lo sublime. Luego por muy tremenda que sea su presencia en tanto apartamiento o extravío de la norma, todo monstruo, aunque inquietante y perturbador por la amenaza de agresión que conlleva, o porque golpea, desgarrar, machaca y pulveriza cuanto cabe esperar, consigue al final apaciguar el ánimo y otorga la profundidad de espíritu desde donde simplemente entender; desde donde la reflexión sobre el significado de lo espantoso logra imponerse a la propia sensación de espanto. Ello lo convierte en una criatura extraordinaria

---

57. Recogido por D. Sylvester en “Areas of flesh”. En *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 14.

58. Según el significado que otorga a esta expresión Félix Duque en “La banalización de los monstruos (lógica del exceso)” en *Daimon. Revista de Filosofía*, 2007 (42), págs. 45-70.

59. Ver Moreno, C. *Tráfico de almas: ensayo sobre el deseo de alteridad*, Pre-textos, Valencia, 1998.

60. Braidotti, R. “Mothers, monsters and machines” en Conboy, K., Medina, N. y Stanbury, S. (eds.). *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory, op. cit.*, pág. 69.

además de hiriente, o si se prefiere, acaba abriendo un horizonte insospechado allende el dolor infligido. El trámite del miedo y el sobresalto, la desviación respecto de la forma establecida, la libertad en suma, es requisito *sine qua non* para que el monstruo muestre esa otra realidad oculta tras él mucho más rica y más humana para todos. He aquí, por tanto, la explicación a la crueldad y bondad de la que son portadoras las monstruosas mujeres de Jenny Saville: en su justa combinación de horror y admiración, son estresantes y desestabilizadoras, pero lo son en tanto promesa de un ordenamiento menos estigmatizante y más conciliador donde una mujer excesivamente voluminosa no sea nunca menos mujer que la más canónica de las mujeres, que la delgada, menuda y viva estampa, por eso, de la belleza. Ésa es su fuerza y su grandeza, de ahí que sean espantosas, enervantes, pero también reconfortantes y esperanzadoras.

## 6. Postmoderno, posthumano... y postsublime

No parece que haya duda alguna ya respecto al mensaje encerrado en estos cuadros: la ideología humanística tradicional y la noción misma de humanidad que ella mantuvo viva durante largo tiempo se habrían quedado hoy obsoletas, sobre todo en lo concerniente el ámbito de género. Habrían dado paso así a esa otra ideología, fraguada al calor del pensamiento postmoderno, donde el sujeto enfático moderno, con todas sus antiguas certezas y seguridades, ha acabado hecho añicos<sup>61</sup>; ideología popularizada con el nombre de posthumanismo<sup>62</sup>, en tanto en cuanto la humanidad conocida hasta la fecha habría llegado a su término. Algo de ella, no obstante, le habría sobrevivido, pues como tendencia posterior, como sugiere su mismo prefijo “post”, el posthumanismo ni mucho menos ha buscado la liquidación del humanismo, del que se proclamó heredero desde el primer momento y al que quiso rescatar de su estancamiento; eso sí, con los recursos de nuestra época a su alcance, como bien ha descrito José Luis Molinuevo<sup>63</sup>. De ese modo, lo posthumano aludiría a un futuro, humano desde luego, aunque en términos de una importante mutación corporal que, en Jenny Saville, se situaría, según lo que hemos visto, en las antípodas de la humanidad desnaturalizada, reconstituida tecnológicamente, que está en su base y cuya más excelsa criatura ha sido por el momento el cyborg. Fieles al deseo expresado por la propia artista de brindar al público

---

61. Picó López, J. L. (ed.). *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1992.

62. *Posthumanismo* nacido en la muestra del mismo nombre, *Post-Human*, celebrada en Lausana en 1992.

63. Molinuevo, J. L. *Humanismo y nuevas tecnologías*, *op. cit.*, pág. 24.

contenidos actuales<sup>64</sup>, sus desnudos serían posthumanos en la necesidad que encierran de reconstruir el sujeto, al que ven más como ruina que como ceniza y, en ese sentido, aún con posibilidades; en la sospecha que dirigen hacia aquella vieja noción de humanidad excluyente con buena parte de ella misma; no lo serían, por el contrario, en la manera de hacerlo: ultrajando a propósito el cuerpo femenino, hinchándolo, agrandándolo, transformándolo a fin de cuentas, Jenny Saville seguiría aferrada a la madre Naturaleza, no en su modalidad esencialista moderna, la proporcionada y regular de la belleza clásica, sino en la inestable y fluctuante postmoderna, a la Naturaleza desmesurada y monstruosa de lo sublime romántico que sin llegar a ser postdarwiniana<sup>65</sup>, se relaja y debilita bastante en su estricta acepción humanista. Es por eso que la imagen corporal de estas creaciones es una imagen tan alterada como inusual, fruto de la deconstrucción visual llevada a cabo en ellas en pro de una refundación del concepto de humanidad y, por extensión, de la imagen artística de la mujer a la que históricamente dio lugar.

Y si postmoderno es el entorno ideológico y posthumano, el enfoque desde el que contemplar estos desnudos, postsublime debería ser también el término a emplear a la hora de definir este sentimiento contradictorio de dolor y de placer<sup>66</sup>; de aniquilación y, a la vez, de afirmación de la existencia que, según lo hasta aquí argumentado, parecen transmitir, dado el horror que entrañan para la mirada pero también el estímulo que suponen para la mente<sup>67</sup>. Postsublime, pues como imágenes gestadas en las postrimerías del siglo XX, resultan singularmente apocalípticas y dialécticas, ponen punto y final al tiempo que anuncian un nuevo comienzo: fin, por un lado, de un paradigma ya agotado, de un modelo de sociedad, el nuestro, productor de ideales corporales que estableciendo para la mujer un tipo universal –en el marco occidental, se entiende– y prácticamente único –donde el paso del tiempo ha ido introduciendo, con todo, pequeñas variantes<sup>68</sup>–, condena a los restantes cuerpos a la marginación, cuando no los tiraniza y les impone técnicas coercitivas y autorreguladoras a fin de alcanzar, algún día, ese ideal fuera del alcance normalmente de la mayoría; inicio, por otro, de un nuevo paradigma a partir de formas de resistencia individual y colectiva, como la desarrollada por los desnudos aquí explicados,

64. Entrevista de la artista con Simon Schema en *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 124.

65. Perrin, F. "Mutant body: le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle" en AA.VV. *L'art au corps exposé de Man Ray à nos jours*. Galeries Contemporaines des Musées de Marseille, julio-octubre de 1996, pág. 410.

66. Nos hacemos eco así del término utilizado por Sofia Tros de Ilarduya en "La postsublimidad" en *Lápiz*, 2000, 19 (163), págs. 15-21.

67. Nochlin, L. "Migrants" en *Jenny Saville, op. cit.*, pág. 11.

68. Algo que salta inmediatamente a la vista comparando las carnosas mujeres barrocas de Rubens con las delicadas renacentistas de Botticelli, por ejemplo.

para hacer frente a los efectos perversos de un sistema de representación que mistificando la identidad femenina la mantiene dentro de unos angostos márgenes que, aún así, cuentan con el respaldo del grueso social. En la medida en que sacuden nuestras certezas visuales y nuestros lugares comunes, en que ponen patas arriba los valores por los que nos regimos, el poder de atracción de estas escenas es indiscutible y, por eso, entrañan también redención<sup>69</sup>, porque desestabilizando, amenazando, poniendo en solfa la inveterada posición masculina de poder, permiten vislumbrar una nueva identidad para la mujer, mucho más humana y más justa.

En todo ello, hay sublimidad, desde luego, pero no exactamente según los viejos supuestos<sup>70</sup>: lo sublime terrorífico de Burke derivaría así en sublime deconstructivo, siguiendo la expresión de J. M. Bernstein<sup>71</sup>, debido a la deconstrucción y el desmontaje de viejos discursos llevados a cabo en este caso; viejos iconos y figuraciones de la mujer, dentro del contexto de crisis y descreimiento típicamente postmodernos que lleva a admitir los discursos, iconos y figuraciones desatendidos, apartados o silenciados en la modernidad. El modo tan peculiar e impactante de trasladar todo ello a la esfera pictórica, de suspender por un momento toda actividad mental, de paralizar el alma, que atiborrada de carne deviene incapaz de reparar en nada más, remite inmediatamente al texto de Burke, donde las emociones fuertes se asociaban a la oscuridad, en sentido físico o literal, es decir, a la oscuridad nocturna, dada la carencia de luz absoluta; pero también en sentido figurado, en aquella comunicación de ideas, decía el escritor, donde parte del contenido queda oculto o velado<sup>72</sup>. Y eso es, ni más ni menos, lo que ocurre en estos cuadros, que agitan y espolean el espíritu a través de las voluminosas mujeres que los presiden: por su forma, en primer lugar, que es lo que salta rápidamente a la vista, pero también por la profundidad de contenido que sugieren y que haciéndose presente en ella, exigiendo implicación racional además de emocional, causan el vértigo siempre atrayente de lo sublime.

---

69. Saint-Girons, B. *Lo sublime*, Visor, Madrid, 2008, pág. 171.

70. Ver Gilbert-Rolfe, J. *Beauty and the contemporary sublime*, Allworth Press, Nueva York, 1999, pág. 1.

71. Bernstein, J. M. *The fate of Art*, University Park, The Penn State Press, Pensilvania, 1992, pág. 175.

72. Burke, E. *Indagación filosófica, op. cit.*, parte II, sección III, págs. 44 y 45.