

# **SENSO**

Carmen Hermo  
Miguel Pereira  
Antón Sobral  
Enrique Velasco

Milán 2001

Textos: Marta Gerveno

Fotos: Antón Sobral, Miguel Pereira, Xoán Pereira, Jesús Calvo

Diseño y maquetación: Carmen Hermo

Presentación: Domenico Giuffré

Coordinación: Domenico Giuffré, Dolores Villarubia Guisan, Antón Sobral

Agradecimientos:Galleria Sargadelos

Imprenta: Tórculo

Depósito legal:

ISBN:

## *AGRADECIMIENTO*

Los artistas quieren hacer constar el agradecimiento a Cristina Pensado y a Domenico Giuffré por el interés y las facilidades que han hecho posible la realización de esta exposición.



## **PRESENTACIÓN**

In tempo reale, grazie alla moderna comunicazione, abbiamo coperto 2.200 Km.- la distanza fra Pontevedra e Milano – decidendo di ospitare 4 artisti gallegos. Ma ci sono voluti tempi poetici per arrivare a questa decisione, in quanto era nostra intenzione valutare la qualità dei nostri interlocutori, tesi come siamo nel nostro operare come galleria, principalmente ad esporre opere che annullino le incomprensioni fra gli uomini, esaltandone le affinità piuttosto che le diversità. Con Miguel Pereira, Antón Sobral, Enrique Velasco, Carmen Hermo ci siamo riusciti. Questi artisti sono presentati da una critica d'arte gallega – Marta Gerveno – molto avvertita del clima artistico della Galicia e, penso, avranno occasione di scambiare, in tempo poetico con il mondo culturale milanese, arte con arte.

Siamo in attesa di questo evento, felici di aver dato inizio a questo "camino"

Per Sargadelos:

Dott. Domenico Giuffré



*SENSO*





*"Quien ha contemplado la belleza con sus propios  
ojos está consagrado ya a la muerte".*

THOMAS MAN

*"Había mucha gente que le reprochaba el hecho de que sólo creyera  
en el pasado, cuando el pasado estaba en él. No podían entender que las  
cosas*

*sólo tienen algún sentido cuando se ha nacido con ellas".*

RAINER MARIA RILKE

Sumergirse en la obra de Luchino Visconti tiene algo de indiscreto. A veces da la impresión de hojear subrepticamente, sin conocimiento de su dueño, un viejo álbum de familia. Hijo de la nobleza milanesa, aficionado a la hípica, diletante artístico, miembro de la Resistencia y debutante tardío en el cine, Visconti nació y creció en el seno de una sociedad para la cual el arte y la cultura eran elementos fundamentales, causa y consecuencia a la vez de unos hábitos de conducta caracterizados por el culto a lo superfluo (entendido como de primera necesidad), los ocios y veraneos prolongados (con el consiguiente tiempo libre para lecturas, asistencia a espectáculos y reuniones con amigos) y el más depurado refinamiento (tanto en el comer y en el vestir como en el conjunto de relaciones sociales).

Aristócrata de origen y marxista de elección, la obra –y la vida del director se debaten en el dilema, repetido en más de una ocasión, entre la política y la poética, lo viejo y lo nuevo, la objetividad racional y el subjetivismo emotivo: entre la razón y la pasión, en suma. Con la perspectiva del tiempo resulta evidente que la mayoría de sus decisiones dependieron antes que nada de impulsos "emocionales", incluso aquéllas tan aparentemente razonadas como su toma de posición política. Su adhesión al Partido Comunista Italiano está directamente relacionada con su actuación durante la guerra, en las filas de la Resistencia, pero ésa a su vez depende de sus contactos con el Frente Popular francés. Incluso es fácilmente detectable un paulatino languidecimiento de su militancia que

prácticamente se concluye con la muerte de Palmiro Togliatti, líder principal del Partido pero también, y muy especialmente, amigo fiel.

Tal contraposición, sin embargo, redundaba en Visconti en síntesis creativa, traducándose en un estilo que ha merecido diferentes denominaciones, más aproximativas que exactas: realismo crítico, romanticismo revolucionario, materialismo poético... Y que ha conducido al autor a perfilar una galería de personajes, situados en sus respectivos entornos familiares y sociales, y estrechamente vinculados al devenir histórico-político de su país, del que forman parte y en cierta manera constituyen su reflejo.

Al igual que los grandes clásicos de la literatura, en los que con frecuencia se ha inspirado (Mann, Proust, Chejov, Dostoievsky, Shakespeare), el objetivo primordial de Visconti es el hombre. Y con él, el pequeño cúmulo de sentimientos –o infinito, según se mire– que condicionan su existencia y que en última instancia constituyen su razón de ser: amor, dolor, egoísmo, miedo, placer, angustia, decadencia, soledad... De su cine se podría hablar –y el mismo así lo ha hecho– como de un nuevo antropomorfismo, en el que el hombre vuelve a ser, como había sido en el Renacimiento, “la medida de todas las cosas”. De alguna manera, la función del neorealismo después de la guerra, con el retorno a los problemas cotidianos y a las gentes humildes podría equipararse a las corrientes renacentistas. En ambos casos se trataba de recomenzar de la nada y de hacerlo a partir del hombre.

También, desde un punto de vista estilístico, su obra prolonga en el ámbito cinematográfico la de los escritores ochocentistas (Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola), con los que comparte la predilección por los relatos azarosos y por los personajes motivados por fuertes pasiones, y frecuentemente abocados a un destino trágico. Ni en su teatro ni en su cine se sirvió casi nunca de procedimientos vanguardistas o antinarrativos, puesto que en ningún momento le interesó el “distanciamiento” sino la emoción, el calor que se desprende de la comunicación directa entre el espectador y los protagonistas.

La historia y la biografía, lo innato y lo aprendido, lo sentido y lo pensado, lo vivido y lo estudiado acaban formando un universo propio, poblado de referencias familiares. Un universo que resulta, en consecuencia, doblemente antropomórfico: por estar creado a la justa medida de su artífice y por tener al hombre como eje y fundamento. “*Lo que me ha llevado por encima de todo al cine –ha manifestado Visconti– es el propósito de contar historias de hombres vivos, de hombres que viven en medio de las cosas, no de las cosas por sí mismas*”.

Quizás, si hubiese que definir desde una perspectiva actual cuál es el rasgo más característico del cine de Visconti, habría que convenir que éste trata de la constante búsqueda de la belleza. A primera vista, ello puede parecer tan sólo una preocupación de sus últimos años, pero ya en

*La terra trema*, a pesar de la escasez de medios y sin menosprecio de sus claros propósitos realistas, se puede advertir una elaborada plasticidad, que en su momento le valió airados reproches, y que poco tiene que ver con el tristemente famoso "realismo socialista"...

Música e imágenes se combinan en Visconti para la consecución, casi quimérica, de la belleza absoluta. Tradicionalmente considerado como el cineasta de lo "real" por excelencia, una visión más atenta nos revela en sus formulaciones estéticas una singular mezcla de elementos neorrealistas y "no realistas", de naturalismo y elaboración formal. Si, por una parte, su meticulosidad es poco menos que legendaria, por otra, ese realismo de partida se ve enriquecido por una composición visual (vestuario, decorados, luz, color) de netas raíces teatrales. No en balde a sus catorce largometrajes se oponen más de sesenta montajes escénicos, entre teatro y ópera. En este sentido, el cine del director milanés ensambla y armoniza el conjunto formado por las artes tradicionales – pintura, música, literatura, teatro-, siendo el resultado una culminación más que una innovación, un punto de llegada más que uno de partida.

A fin de conseguir el efecto dramático deseado, Visconti, consecuentemente con su papel de demiurgo, se sirve no sólo de todo tipo de recursos estéticos, sino incluso de los fenómenos atmosféricos apropiados a cada situación. Así: la lluvia y el cielo plomizo en la secuencia del desahucio de *La terra trema*, o la misma lluvia, en esta ocasión torrencial, durante el arresto de Luis II de Baviera; el viento tormentoso que se desencadena de repente, como un trágico presagio, en el reencuentro de los dos hermanos de *Sandra*; el implacable son de la playa del Lido que derrite el maquillaje del moribundo Aschenbach (*Muerte en Venecia*); y en especial en *Noches blancas*, film prácticamente articulado sobre diversas variaciones atmosféricas como prolongación de las emociones de los protagonistas.

De acuerdo con su concepto "totalizador" del espectáculo es fácilmente comprensible su predilección por el melodrama y por la ópera, dos géneros a su vez estrechamente relacionados. Según la definición académica del término, se entiende por melodrama un determinado tipo de representación, propia del siglo XVIII, en la que se añadía a la declamación del texto un acompañamiento musical. Considerando pues el melodrama como la suma del drama y de la música (aunque Visconti prefería calificarlo como "el límite entre la vida y el teatro"), ello nos llevaría a su culminación "lógica" en la ópera: "la forma más completa del espectáculo, donde se mezclan palabras, canto, música, danza y escenografía", según sus propias palabras. De lo que se deduce la importancia de ambas formulaciones dramáticas como puntos de referencia inevitables a la hora de enfrentarnos a los planteamientos estéticos y narrativos del director.

La caída de sus personajes, paralela a la de su clase, es observada por Visconti con la frialdad de la razón pero también sufriendo en el alma. Al ensamblar sus inquietudes personales con los conflictos de su país, pasados o presentes, el cine de Visconti adquiere el carácter de una doble meditación, sobre su tiempo y sobre su persona. Con el paso de los años, sin embargo, al Visconti "comprometido" se sobrepone el Visconti intimista y nostálgico de un mundo decididamente desaparecido, del que él es el más lúcido cronista pero también el más dolido partícipe. Si en sus primeros films el optimismo de la voluntad se imponía al pesimismo de la inteligencia, los términos se invierten de forma irreversible en los últimos. Cualquier asomo de esperanza se desvanece definitivamente de ellos.

El rodaje de su última película, *El inocente*, finalizó en enero de 1976. La realización había sido una tortura para el director que además de sufrir la inmovilidad de la silla de ruedas, padeció en silencio agudos dolores. A comienzos de marzo, al disponerse a doblar el film después de haber procedido a su montaje, una afección gripal le retiene en cama. Visconti no conseguiría ver estrenado *El inocente*, que fue presentado en los festivales de Cannes y de San Sebastián de aquel año con carácter de homenaje. Tal vez fuera mejor así, ya que la mayoría de la crítica se empeñó en reprocharle, a título póstumo, el hecho de haber adaptado a D'Annunzio y el peso agobiante de los decorados, sin advertir que en ello residía precisamente una de las principales claves interpretativas del film.

Visconti parecía recuperarse normalmente de la enfermedad, en su apartamento de vía Fleming, cuando, inesperadamente, fallece el 17 de marzo a causa de una insuficiencia cardiorrespiratoria. Dos días después, el 19, se celebran los funerales en la iglesia romana de San Ignacio. A ellos acuden la mayoría de sus colaboradores y numerosos actores, escritores y gente relacionada con los ambientes artísticos.

El conjunto de la filmografía de Visconti forma un todo homogéneo, fiel reflejo de la personalidad del autor, que supo ser a un mismo tiempo cronista de su época, de la historia de su país y de sus propios sentimientos. En los carteles que llenaban las paredes de Roma el día de su entierro, podía leerse la siguiente y certera síntesis de su actividad como artista: "*Luchino Visconti, hombre de gran cultura cuya obra ha enriquecido durante más de treinta años la historia del arte, del cine y del teatro de nuestro país, Europa y el mundo*".

Hoy, situados en el 2001, y celebrándose el 25 aniversario de su muerte, cuatro artistas se reúnen con el propósito de conmemorar el recuerdo del creador italiano. CARMEN HERMO, MIGUEL PEREIRA, ANTÓN SOBRAL Y ENRIQUE VELASCO aúnan su obra bajo el sobrenombre de una de los más característicos filmes del cineasta: *Senso* (1954).

*Senso* ha pasado a la posteridad como prototipo de "cine-opera", atendiendo a los amores condenados de su tema y al tratamiento de que son objeto. En este sentido representa el melodrama por

excelencia, el acoplamiento perfecto de la música y el drama. O más exactamente, la descripción del drama como cadencia musical. Esta tendencia a buscar la "música" de las imágenes, su fluir armonioso, podría hacernos exclamar que cualquier espectáculo que Visconti creara era siempre musical. *Senso* es la culminación de la actividad anterior de Visconti, pero también, indiscutiblemente, el punto de partida desde el que se abre y desarrolla su producción cinematográfica y teatral posterior.

Representa asimismo esta magna obra, los cuatro pilares básicos de Luchino desde los cuales construyó toda una vida: el ser humano, la cultura, la historia y la materia. Desde esta perspectiva, los cuatro artistas reunidos reflejan con su creación cada uno de estos destinatarios vitales de Visconti. Así, y en primer lugar, CARMEN HERMO refleja en su obra una visión del hombre que no se aleja en absoluto de la del director milanés: los monstruos interiores del hombre que sirven o pueden llegar a motivar la creación de la belleza.

MIGUEL PEREIRA se acerca, por su parte, al mundo de la cultura, desde una óptica lúdica, advirtiendo que es la experiencia previa del juego la que le otorga sentido a aquella. Ciertamente es, que cualquiera que se acerque a una biografía de Visconti podrá comprobar como fueron esos juegos infantiles e iniciáticos con la música y el arte los que le llevaron a crear una actividad tan seria como la que hoy recordamos.

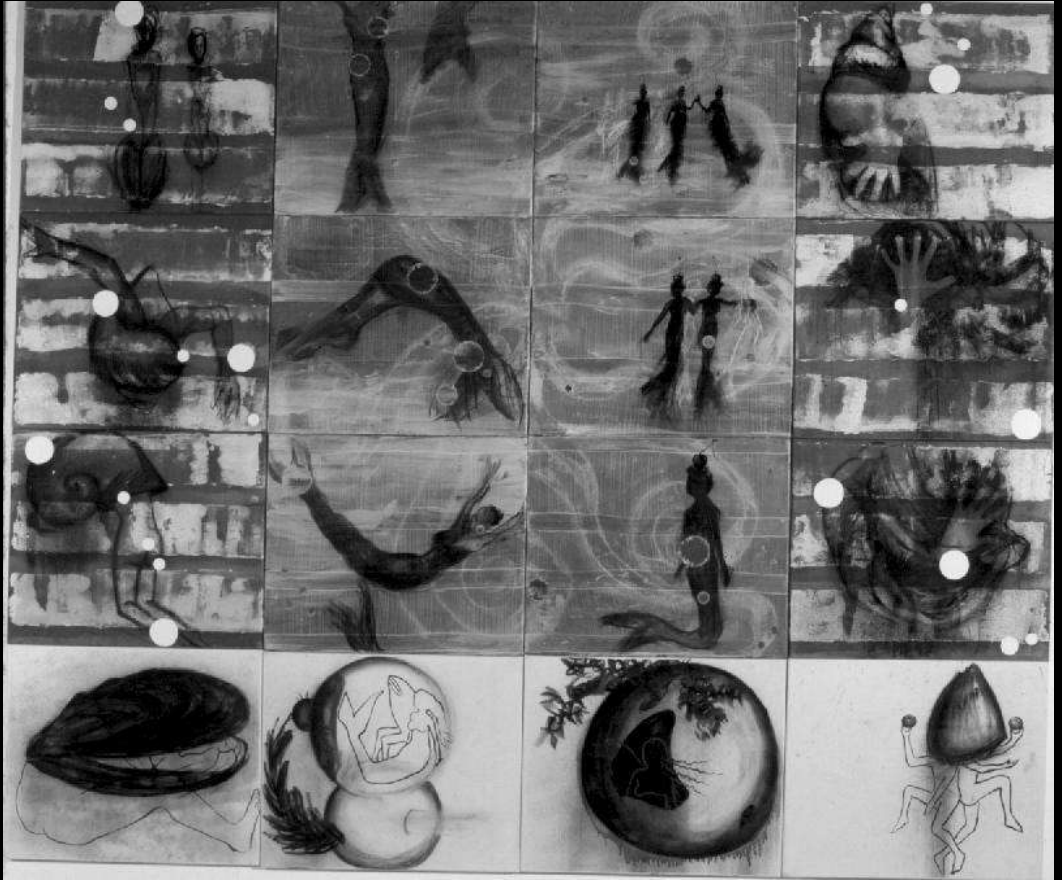
ANTÓN SOBRAL realiza a través del cuerpo humano un repaso a la historia del paisaje. Visconti había repasado, sobre soporte fílmico, la historia de su país, a la que curiosamente le gustaba aludir bajo la lectura romántica del Risorgimento; y románticos también son los ojos y dioses de este pintor (Friedrich, Turner).

ENRIQUE VELASCO, presenta una introspección matérica del que es su material perpetuo de trabajo, la piedra. La meticulosidad de Visconti había hecho lo mismo desde aquellas cosas que consideramos inertes, y a las que él les otorgó una vida de fausto y oropel, digna de ser vivida.

*Senso* del hombre, *senso* de la cultura, *senso* de la historia y *senso* de la materia, se conjugan ahora para contarnos una nueva película, también dirigida por el propio Luchino Visconti, pero con distintos personajes y desde la evocación al hombre que fue este italiano. Y no podría titularse de otra manera más que *Senso* (2001).



**METÁFORA DEL ROSTRO OCULTO**  
**CARMEN HERMO**



CARMEN HERMO: *El Océano de las delicias*. (1998)

Técnica mixta. Serie de 16 independientes.

65 X 54 cm cada uno.



Monstruos.  
¡Oh monstruos, razón de la pintura,  
sueño de la poesía!  
Precipicios extraños,  
secretas expediciones  
hasta los fosos de la luz oscura.  
Arabescos. Revelaciones.  
Canta el color con otra ortografía  
Y la mano dispara una nueva escritura.  
RAFAEL ALBERTI

El ser humano construye un mundo estable en el que los objetos y las personas tienen formas reconocibles y permanentes. Aquello que no se ajusta a esos modelos tendemos a ignorarlo, marginarlo o esconderlo; lo que aparece como *indefinible, informe, monstruoso*, es entendido como una amenaza para la sociedad. Así, los conceptos de *peligro, contaminación y/o impureza* son definidos con la pretensión de proteger lo que se entiende como bien común. Un bien que pugna por consolidar y perpetuar la anulación de las diferencias y la homogeneización de lo múltiple y lo diverso. Se trata de imponer un sistema a la experiencia, encorsetarla, evitar que se contamine o ensucie con lo no categorizado, refrenando los impulsos y censurando los deseos.

En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser las manifestaciones de aquello que está reprimido por los esquemas de las ideas dominantes: serían las huellas de lo *no dicho y no mostrado* de la cultura, todo eso que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso perturba las leyes, las normas, las prohibiciones de las que la sociedad se ha dotado para su cohesión; representa lo *Otro* como aquello que de depredador hay en cada ser humano, al tiempo que moviliza una iconografía negativa que amenaza la estabilidad y anuncia el caos. Así, el bien social debe pactar con los seres monstruosos ya que representan lo diferente; aceptar la disimilitud podría amenazar el concepto de moralidad establecido. Por el contrario, se trata de subrayar y acentuar las

desemejanzas. Nada puede encubrir las peculiaridades malditas de unos seres proscritos que la sociedad necesita para demostrar la justeza del orden sobre el que se asienta.

La relación del hombre con la bestia, que puede llegar a la identificación entre ambos, se remonta a los más lejanos orígenes. Esta vinculación ha tenido, fundamentalmente, dos vías de aproximación.

Una, basada en una concepción de la existencia entendida como un continuo proceso, una visión fluida, una metamorfosis constante de la forma que acerca el hombre a la superación de los límites entre la materia y el espíritu, lo animal y lo humano, lo visible y lo invisible, la vida y la muerte. Tres obras pertenecientes a la literatura antigua son capitales en la difusión de estas ideas: *Las metamorfosis de Ovidio* (año 9 d. C.), *El asno de oro* (siglo II d. C.) y *Metamorfosis de Antonio Liberal* (siglo II-siglo III d. C.).

Ovidio utilizó cuatro imágenes simbólicas para plasmar el proceso circular de la vida, la idea del tiempo como sucesión y retorno: Orfeo en su búsqueda de Eurídice va y viene entre la vida y la muerte; Narciso desvela el carácter transitorio, fugaz y engañoso de la identidad; Dionisos establece la fuerza metafórica de la transformación y plasma la irrupción de lo bestial en el hombre; Hércules expresa la situación fronteriza de la existencia humana, la lucha entre naturaleza y cultura, el triunfo sobre el tiempo.

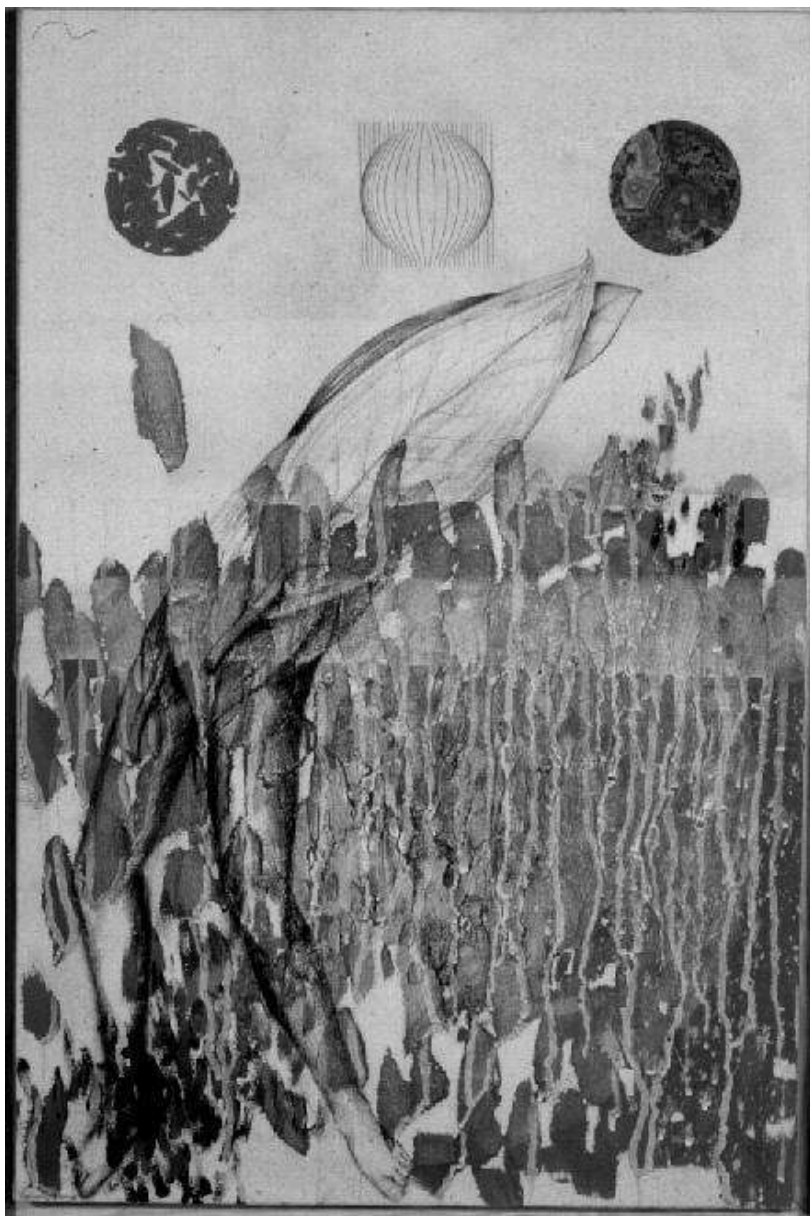
La vida humana es observada como un eslabón más en una cadena de formas cambiantes donde se afirma, simultáneamente, la identidad y la diferencia, lo permanente y lo fugaz; los contrarios se contraponen buscando la unidad, y la metamorfosis aparece como el itinerario mítico y circular entre la vida y la muerte, la continuidad a través de la mutación.

En este sentido, una de la figuras simbólicas donde mejor se ha plasmado esta transformación en un ser distinto (en una bestia) sin dejar de ser humano, es el hombre-lobo. Los relatos y leyendas sobre hombre-lobo se remontan a la Antigüedad clásica: la palabra *licantropía* procede de Licaón, héroe arcadio hijo de Pegaso, que fue convertido en lobo por el propio padre de los dioses al sacrificar un niño y servirselo en un banquete para poner a prueba su divinidad. A pesar del gran número de tipos de transformaciones del hombre (como, por ejemplo, la *boantropía* que se refiere a las transformaciones en buey o toro, la *lephantropía*, en liebre, o la *cinantropía*, perro), el lobo acabó convirtiéndose en paradigma de las mutaciones fantásticas debido al carácter dual de su simbología: por un lado, símbolo solar, héroe guerrero y antepasado mítico; por otro, símbolo de la divinidad infernal (animal devorador en la iconografía cristiana). La transformación del hombre en lobo no supone una ruptura radical con la existencia anterior sino la emergencia de la bestia en su seno: en cualquier caso, se trataba de una forma de bestialismo en el que el hombre conectaba con su fiera interior y daba rienda suelta a sus

instintos más primarios. Quizás, este motivo explicaría la ingente cantidad de relatos que existen sobre el tema. Hasta el siglo XVIII, el hombre-lobo atrajo tantos odios y fue casi tan perseguido como las brujas, teniendo en el siglo XVI su edad de oro debido al número de procesos y de publicaciones referidos a la licantropía. En todos ellos, la metamorfosis del hombre en animal es la metáfora por excelencia para referirse a los temores más sentidos por la sociedad: la presencia del Mal y los pactos con el diablo, la libertad de costumbre y la búsqueda de nuevas sensaciones sexuales.

La segunda aproximación (que tiene muchos puntos de contacto con la primera) ha posibilitado una visión sesgada del sistema de conocimiento moral de los hombres mediante la apariencia física, al tratar de explorar la vida interior a través de los signos externos (conformación, trazos y movimientos). En multitud de tratados griegos y latinos se consagraban capítulos enteros al estudio de la fisionomía zoológica donde cada parte del cuerpo humano se identificaba a una de un animal. En estas posibles semejanzas se buscaba la clave para encontrar las cualidades morales transfiriendo por analogía sobre cada ser humano las características que las fábulas atribuían a los animales. Si el carácter de un animal reside en la morfología de su cabeza o en la estructura ósea de su cráneo, cada figura corresponde a un comportamiento particular, y si en el hombre se encuentran los mismos elementos, se concluye la semejanza de caracteres. El cuerpo del hombre era sometido a una descomposición analítica en elementos concretos, pues se entendía que el carácter y la moral estaban fundamentados orgánicamente. Desde el siglo V hasta Descartes, los fisiólogos han considerado que en el cuerpo (y, especialmente, en el rostro) se inscribían las pasiones. El cuerpo era jerarquizado, ordenado y sometido a reglas mecánicas de medida para intentar descifrar y deducir lo invisible de lo visible, lo espiritual de lo corporal.

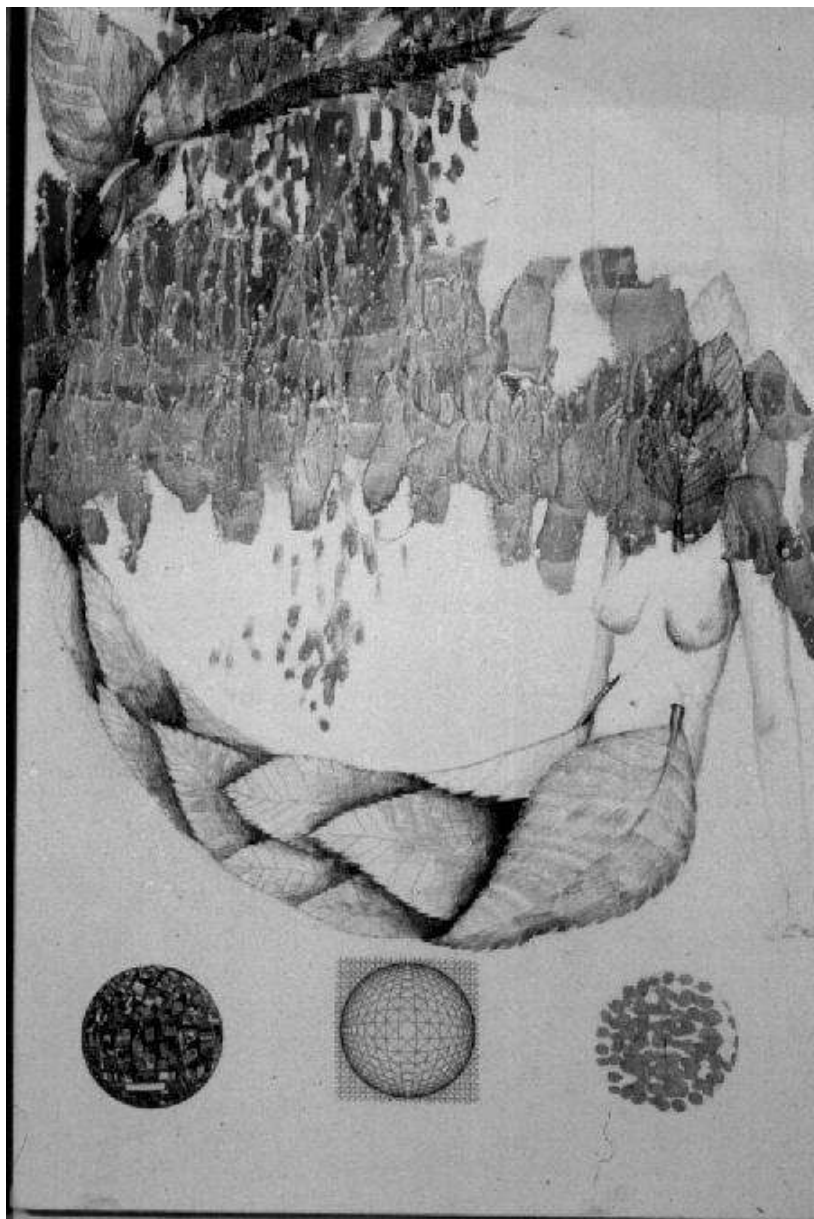
Giambattista Della Porta (1541-1615) publicó en 1586 *La fisiognomía humana*, un texto donde el cuerpo es entendido como revelador de los sentimientos más secretos. De la relación entre materia y forma se asume una visión cosmológica del universo donde el orden natural y el humano se encuentran unidos (materia y forma están vinculadas entre sí, no existe escisión entre cuerpo y alma, sino que una sola fuerza actúa a través de una continuidad de relaciones). Della Porta analizó minuciosamente cada signo corporal y reagrupó metódicamente los prototipos (hombre-perro, hombre-rinoceronte), en los que consideró a los ojos como la parte más noble del cuerpo y el mejor índice del alma. En su estudio, el león es el animal que más se acerca a la figura del hombre mientras que la pantera es la que mayores analogías mantiene con la mujer.



CARMEN HERMO

*En bolas.* (2000)

Técnica mixta. 40,5 X 30,5 cm



CARMEN HERMO  
*En bolas.* (2000)  
Técnica mixta. 40,5 X 30,5 cm

René Descartes en su libro *Las pasiones del alma*, publicado en 1649, consideraba que las pasiones no residen en el corazón, sino en la glándula pineal del cerebro. Entendía al hombre como un universo reducido donde su cabeza era el emblema de todo su cuerpo. Este texto inspirará al pintor Charles le Brun la elaboración, en 1768, de un *Tratado de la Expresión* donde mediante cuarenta y una máscaras tratará de demostrar que en la glándula planteada por Descartes se reciben las imágenes de las pasiones, y que es en la cejas donde mejor se les puede llegar a conocer. Según Le Brun el carácter de un hombre puede ser analizado tomando como referencia la intersección formada entre la vertical del cuerpo y el eje de los ojos (a mayor altura los impulsos son más vergonzosos). En sus dibujos se intenta analizar la concordancia de trazos entre el rostro de los hombres y los animales (por ejemplo, camello, cordero o águila), apareciendo una humanidad equívoca con rasgos deformados o bestializados frente a unos animales de contornos amables e inteligentes. Para Le Brun los hombres pueden ser divididos en tres clases: las pasiones dulces, que no alteran sus rasgos; los de pasiones generosas, que les imprimen una marca particular; los de pasiones condenables y atroces, que les degradan el rostro.

El doctor holandés Peter Camper (1722-1789) planteó que existe una continuidad ininterrumpida entre el hombre y el animal, que el primero es el más perfecto de los seres pero que todos han sido creados bajo los mismos principios. Según Camper, el mundo zoológico es uno y por ello, mediante pequeñas transformaciones, se puede convertir a una vaca en una cigüeña o a un caballo en un hombre, llegando a abolir todas las fronteras del imaginario. Asimismo, J. G. Lavater (1741-1801) planteó en su libro *Fragmentos fisiognómicos*, de 1775, que la imagen física del hombre se superpone a la del animal y revela su carácter; ello en el contexto de una visión cósmica del universo donde se postula una armonía entre cuerpo y alma. Así, realizó 25 figuras simiescas (*Fisionomía del mono* en 1783) y un estudio morfológico (*De la rama a Apolo* en 1803) donde, a través de 24 estadios, pretendía comparar las fases del animal con el desarrollo y la evolución del hombre.

Finalmente, el doctor Gall (1578-1828) creó los estudios frenológicos con los que intentó demostrar que las actitudes y comportamientos de los hombres y los animales tienen que ver con la configuración craneal. Según este postulado, y a pesar de la complejidad de sus órganos, el hombre no puede ser aislado del resto de animales pues la topografía es parecida y su acción idéntica. Los planteamientos morales y las reacciones físicas están íntimamente relacionadas, por ello las acciones de los hombres y los animales revelan una fisiología similar que se expresa mediante los mismos signos.

En definitiva, el conjunto de métodos de Camper, Lavater y Gall obedecen al principio de semejanza analógica entre lo corporal y lo

psíquico, entre el interior y el exterior, entre lo visible y lo invisible: la corporeidad es entendida como la expresión material de los aspectos espirituales y morales, el cuerpo es visto como la forma sensible y significativa del espíritu. Al mismo tiempo, se considera que no existe oposición entre las categorías del hombre y del animal, sino más bien un recorrido gradual y unidireccional. El hombre está marcado por la animalidad, ésta existe en el interior de su cuerpo y no puede ser excluida; la bestia permanece en el ser humano, es su doble, su espejo filogenético. Por ello, vamos a encontrar, hasta finales del siglo XIX, una vasta empresa de desciframiento del cuerpo, una proliferación de tratados de fisionomía, frenología y fisiología que tratan de observar, descubrir, clasificar y fichar cuerpos y rostros con la pretensión de explorar el hombre interior a través de la formas exteriores, mediante una especie de fisiología moral. La animalidad, la bestia, se manifiesta en nuestros movimientos y rasgos en una morfología corpórea determinada por la morfología psíquica.

Las ideas que Charles Darwin expresó en sus libros *El origen de las especies*, 1859, y *La descendencia del hombre*, 1871, van a significar un hito fundamental en las ciencias modernas y un cuestionamiento del lugar del hombre en la sociedad que tendrá importantes repercusiones en todas las áreas del conocimiento. Se inicia un periodo de un universo sin Dios en el que se cuestionará la inmortalidad del alma y las ideas trascendentales de una divinidad omnipresente no tendrán cabida. Era necesario inventar nuevas creencias y tomar posición en un mundo en el que el amor ha perdido su romanticismo e inocencia (las consecuencias del sexo son la procreación de las especies), y la naturaleza ha dejado de ser un espacio maravilloso que el ser humano contempla, para convertirse él mismo en una parte integrante de las leyes y procesos que se desencadenan en su entorno.

Según Darwin, la especie humana es el equivalente de las variedades de plantas y animales que constituían la materia de desarrollo en el mundo orgánico; la evolución humana está ligada al proceso de evolución global de las demás especies y, como ellas, tenía que luchar por su supervivencia. El hombre es percibido como el resultado de un largo proceso evolutivo que le une a las formas vivas más rudimentarias; su composición genética comporta un potencial regresivo que puede significar, incluso, su extinción. Asimismo, otro de los temas centrales de la teoría de Darwin es el estudio de la selección sexual (analizado en el reino animal y aplicado al hombre), mediante la cual los machos entran en competición para aparearse con las hembras: los más fuertes obtendrán una progenitura más abundante y vigorosa; los más débiles pueden dar lugar a seres de orden inferior. Para Darwin el hombre está sometido a las leyes de la herencia y la evolución;



CARMEN HERMO: *Tierra*. (2001)  
Técnica mixta. 60 X 49 cm.

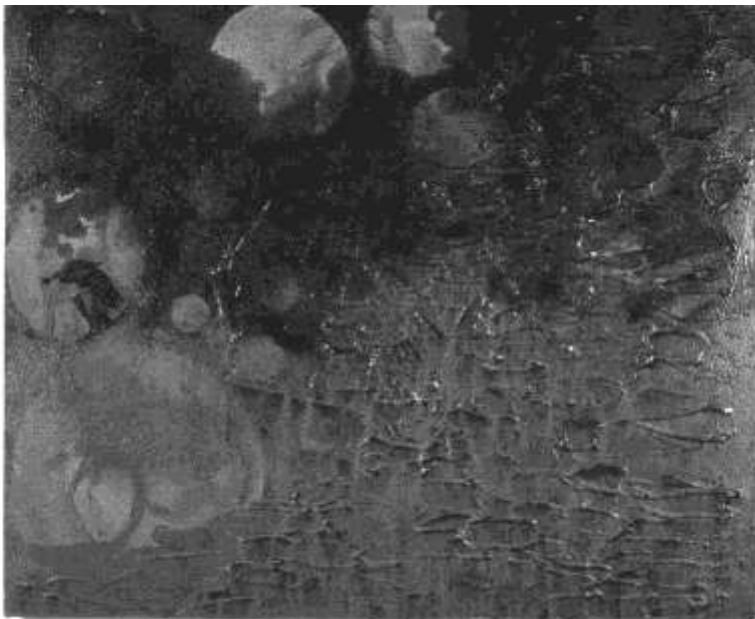


CARMEN HERMO: *Fuego*. (2001)  
Técnica mixta. 60 X 49 cm.





CARMEN HERMO: *Agua*. (2001)  
Técnica mixta. 60 X 49 cm.



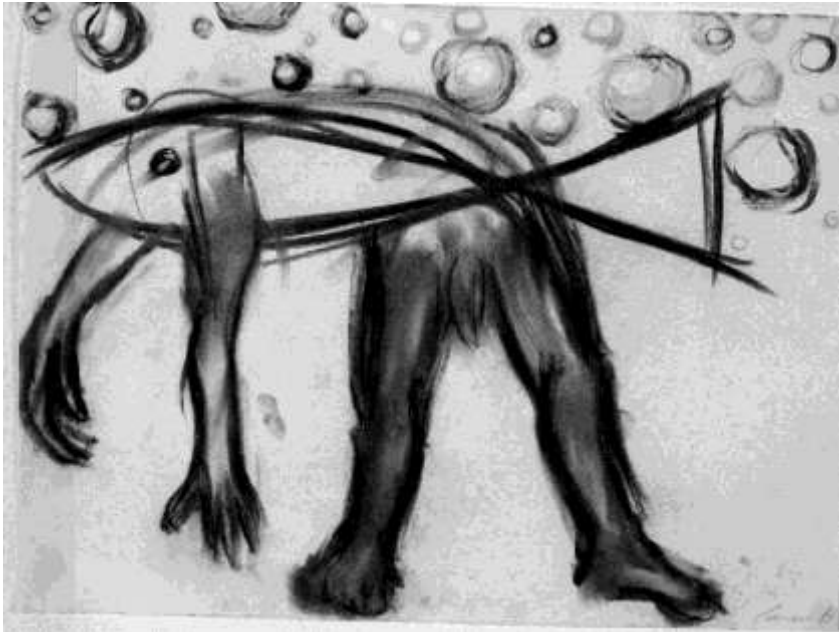
CARMEN HERMO: *Aire*. (2001)  
Técnica mixta. 60 X 49 cm.

Inteligencia (colocándola por ello en la cúpula de la escala social), los otros sectores eran considerados biológicamente inferiores. Ello ponía en entredicho el sentido de la existencia, planteaba nuevas necesidades psicológicas y enfatizaba un cierto determinismo social que iba a llevar, en los últimos decenios del siglo pasado (sobre todo en Francia por el desgarramiento que supuso la guerra franco-prusiana y la sublevación de la Comuna), a un importante fatalismo melancólico: tanto en el campo social (posible ocaso de la civilización europea), como en el ámbito personal (inseguridad psíquica y amenaza de degeneración física).

Al mismo tiempo y gracias, también, al desarrollo que consiguieron las ciencias naturales en la segunda mitad del siglo XIX (en 1840 León Foucault realizó los primeros daguerrotipos de glóbulos sanguíneos; en 1846 el doctor William Martin de Boston consiguió dormir a un enfermo con la ayuda del vapor éter sulfúrico), se inicia un rechazo de la literalidad de las apariencias externas y la búsqueda de un nivel de significación más profundo, una comprensión de las fuerzas invisibles del cuerpo. Los artistas e intelectuales de finales del siglo XIX influenciados por las teorías evolucionistas de Darwin, los mecanismos del inconsciente y los descubrimientos de las ciencias, comienzan a interesarse por el mundo (oculto a la mirada) que existe en el interior de los seres y que no habían podido ni imaginar. En este sentido, la incorporación de la fotografía a la investigación de la medicina clásica, así como la aparición de la medicina de laboratorio van a significar un avance muy considerable para desentrañar la opacidad del cuerpo. En 1880 la utilización del microscopio de alta definición va a permitir el estudio detallado del mundo orgánico invisible al ojo; el desarrollo de la microbiología (entre 1875 y 1909 son identificados más de veinticinco gérmenes patógenos en diferentes laboratorios de toda Europa) conoce un avance imparable. Cuando, en 1895, Louis Pasteur muere, lega al mundo un universo poblado de seres infinitamente diminutos, invisibles a la mirada; son los microbios: "*¡Los hay por todas partes! ¡En el aire, en los rayos del sol que iluminan nuestro laboratorio, pululan!*", decía Pasteur.

Lo que hasta ese momento era invisible empieza a hacerse visible transformando las concepciones que sobre el ser humano y su existencia se tenían en la época. Así, a las angustias personales se suma el terror ante las enfermedades que pueden crear esos bacilos hasta entonces desconocidos. La enfermedad pierde su hálito romántico para transformarse en la metáfora de una vida malsana y una sociedad contaminada. Los gérmenes y microbios se convierten en uno de los fundamentos de las pesadillas monstruosas y comienzan a representar un papel destacado en el imaginario de los pintores simbolistas (Félicien Rops, James Ensor, Max Klinger, Alfred Kubin). Es en este momento cuando aparecen unas *criaturas fantasmagóricas* que se van a situar en una zona

intermedia entre los descubrimientos más recientes de la ciencia experimenta y un bestiario terrorífico de la Edad Media.



CARMEN HERMO

*Peisexy*.(1998)

Dibujo de carbón. 50 X 30 cm

Figuras híbridas entre animal y humano, momentos de metamorfosis, periodos de transición entre una y otra realidad. Imágenes impensables que se nos aparecen acechantes bajo los dominios del sueño y el delirio. Seres protozoicos, larvas, microorganismos de aspecto terrorífico desencadenantes de mil enfermedades vendrán a convulsionar la mirada sobre el ser humano.

Paralelamente, a finales de 1895, el físico alemán Wihem Conrad Rontgen descubre los rayos X, las radiografías de las diversas partes del cuerpo agitan la imaginación y se ofrece a la mirada la posibilidad – inesperada- de penetrar en el interior del cuerpo vivo, dando a ver eso que el ojo no puede percibir. Una nueva revolución de la mirada está en marcha. Se trastoca el régimen ordinario de la visión; por primera vez se permite ver la interioridad del ser sin tocarlo, así como localizar los elementos extraños que habitan en su interior. Si la invención de la fotografía y el microscopio marcó un avance considerable en la esperanza de vida para el hombre la radiografía (al superar la opacidad del cuerpo y hacer visibles sus funciones más secretas) significó un paso de

gigante para la ciencia y un cambio muy significativo en cuanto a la concepción del cuerpo se refiere. El mecanismo visible del cuerpo muerto fue abandonado a favor del mecanismo invisible del cuerpo vivo; un cuerpo fluido y cambiante que ya no se sabe (ni se puede) delimitar, pues la piel ha perdido la función de frontera natural y la capacidad de dotarlo de formas precisas que hasta ese momento tenía.

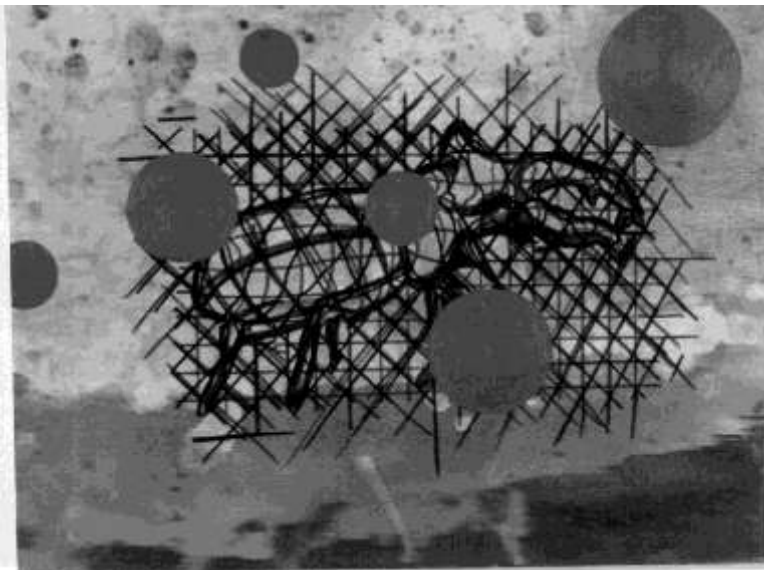
Todos estos avances científicos no han de considerarse sólo como indicadores del imparable desarrollo de la medicina, sino que significarán, asimismo, un profundo cuestionamiento de la existencia, pues ¿qué ocurre con la noción de identidad cuando los contornos del cuerpo humano son cada vez más difíciles de delimitar? Las mencionadas teorías no harán más que *“confirmar el pensamiento simbolista según el cual la realidad visible no es más que una ilusión y las grandes verdades revelan lo invisible”*. Así, el final de siglo va a estar asociado a un proceso de decadencia que se basará, por un lado, en el desencanto hacia la ciencia (a pesar de aprovecharse de sus avances) como una panacea que conduce a la felicidad, y por otro, en la creencia en la degeneración de la sociedad que conduce a actitudes de profundo pesimismo, a una mórbida pasión por civilizaciones anteriores, a un gusto por lo extraño, lo macabro y lo desconocido. Todo ello, partiendo de un profundo subjetivismo y un abandono a las capacidades superiores de la imaginación antes que a las dudosas certidumbres de un racionalismo científico.

Y esto es lo que sucede entre un maestro del renacimiento nórdico como fue Jeroen van Aken, *El Bosco*, y nuestra protagonista, CARMEN HERMO: un siglo XIX de progresos, decepciones, innovaciones y miedos, que lo único que hacen al ver estas pinturas es confirmarnos que nadie como Jheronimus Bosch se adelanta a su tiempo. En CARMEN HERMO, una incierta atalaya de nuestro siglo, la muda lechuzca, animal emblemático de las figuraciones bosquianas, sigue acechándonos con sus grandes ojos negros de calavera. A través de esta obra, como la siniestra ave de Saturno, siguen redescubriéndose las atmósferas de sus universos imaginarios.

Basta con echar un vistazo a cualquiera de estos lienzos para convencerse de que nuestra pintora es una escrutadora minuciosa de lo visible, una pintora que domina implacablemente las apariencias. Pero su enorme poder de visualización la llevó siempre allende lo dado de estas apariencias, las cuales no son dadas más que imperfectamente como tales. La imaginación, en cuanto desviación de la normalidad constituida, es siempre generadora de monstruos. Mediante la alteración y deformación de las normas comúnmente aceptadas de lo que es la apariencia, el pintor deshace la imagen literal de la realidad inmediata y, entre sus escombros, hace brotar nuevas y monstruosas posibilidades de ser. Finalmente puede su fantasía anticipadora vislumbrar –de forma



CARMEN HERMO: *Bichos*. (2000)  
Técnica mixta. 30 X 40 cm.



CARMEN HERMO: *Bichos*. (2000)  
Técnica mixta. 30 X 40 cm.

lateral, oblicua, en la lejanía del horizonte del sentido- postrera aparición:  
la aparición de la desaparición del mundo.

Llamaré *visionaria* a esa mirada que abre este espacio alusivo; a esa mirada imaginante que, como la del Bosco, acaba siendo visión infernal. Definiré la experiencia visionaria como el poder de distanciamiento con respecto a lo dado que nos solicita hacia lo posible, pero no hacia cualquier posible sino hacia la alteridad o posibilidad radical. Tal vez no sea necesario aclarar que la "experiencia" visionaria no tiene nada que ver aquí con una especie de experiencia extraordinaria o paranormal. Cuando me sirva de esta expresión estaré haciendo referencia a una *forma de pensamiento*, un pensamiento que sólo puede expresarse en lo figurado y que apunta esencialmente a la figura del monstruo como *presagio*. Se trata, pues, de pensar el prodigio; es decir, de pensar el monstruo. Pues en CARMEN HERMO el monstruo *muestra*, y lo hace en un sentido originario que lo acerca al prodigio en tanto que presagio. Se verá que este pensamiento tiene mucho de aquel *sagire* latino, el cual, según Cicerón en *De adivinatione*, "es sentir con penetración", esa sagacidad extraña que confiere "la proximidad de la muerte" y que "facilita el conocimiento del porvenir". Escribe Cicerón que "*al que prevé (sagit) un acontecimiento antes de que se realice, llámasele presager, es decir, que siente lo venidero*". Y más adelante explica la etimología de la palabra "monstrum", pues "*de la significación de ostentar, anunciar, mostrar, predecir, procedieron anuncio, portento, monstruo, prodigio*". Ocasión para entender a Jaques Derrida cuando advierte que "*el futuro sólo puede anticiparse bajo la forma del peligro absoluto. Es lo que rompe absolutamente con la normalidad constituida y, por ende, sólo puede anunciarse, presentarse bajo el aspecto de la monstruosidad*".

En las visiones de las postrimerías del hombre y del mundo, en las visiones infernales y demoníacas del Bosco, profundamente ligadas a lo monstruoso y grotesco, vislumbraremos un modo de anunciar lo que no puede darse nunca bajo la forma de la presencia: la amenaza siempre aplazada de una cesación o un fin. Pensar el monstruo significa en definitiva pensar la muerte y su enigma, un enigma que se hace en nuestra artista angustia y obsesión personal. El monstruo hermoniano, al igual que el bosquiano, aparecerá así, en su aspecto esencial de *pre-sagio*, como una especie de postrero acertijo que habrá que interpretar: un problema, un interrogante, una amenaza o peligro, y en su ultimidad radical, un peligro absoluto. Tales serán los *monstruos de la melancolía y del fin del mundo*, monstruos apocalípticos del desengaño que delatan toda seguridad o garantía como ilusoria, incluida la posibilidad de una muerte *cierta*, pues la *certeza* de la propia muerte no es nunca una certeza apodíptica ni empírica: el *monstruo* de CARMEN HERMO, al igual que el del Bosco *muestra* –como



CARMEN HERMO

*Tronco.* (2001)

Técnica mixta. 146 X 114 cm.

el pre-sagio que es siempre relativo a una posibilidad, *relativo al fin*- lo que no se muestra nunca "ante los ojos", la posibilidad de nuestra absoluta imposibilidad. Tal es, en palabras de Heidegger, la posibilidad extrema del mortal, " *nuestra posibilidad más peculiar, irreferente, cierta y en cuanto tal indeterminada, e irrebasable*". Posibilidad cierta en el sentido arriba indicado, del "ser relativo a la muerte" pero a la vez indeterminada, pues es posible a cada instante; por eso la muerte, *mi* muerte, es siempre muerte diferida, aplazada, in-terminable (¿y no es acaso el infierno el simulacro de esta muerte eterna?). Posibilidad por tanto que no excluye lo posible en la pre-determinación ni en "el esperar", sino que pertenece al hombre en cuanto " *ser relativamente a una posibilidad*": no es –como la *potencialidad* aritotélica- la preformación de lo actual, ni –como la *espera*- " *un desviar la vista desde lo posible hacia su posible realización*". Posibilidad en cuanto posibilidad que nos es imposible representar, salvo quizás mediante el "apoyo" ficticio, imaginario de esas figuras de la inexistencia y la imposibilidad que son los monstruos hermonianos, puras presencias fantásticas nacidas de la angustia y el terror de ser hombres. Lo que nos angustia, es aquello que, cual interrogante, crea un hueco, una zona de vacío en el corazón mismo de lo presente o lo real.



CARMEN HERMO

*Aire.* (2001)

Técnica mixta. 130 X 100 cm.

más: denuncia el carácter quimérico e ilusorio de lo que solemos tener por más sólido y real, y si acentúa el realismo de sus figuraciones fantásticas, lo hace para des-realizar la realidad ordinaria que su imaginación "desmonta" pieza a pieza y combina luego sin otra lógica que la del absurdo o, para ser más exactos, por medio de esa ley de la fantasía que es la metamorfosis. Maestra de la fabricación de imágenes, parece saber que en este mundo todo son imágenes, apariencias, y que ninguna es más verdadera que otra. Y si se detiene con fruición en las más feas y espantosas, es porque sabe que lo feo y horrible dinamiza o sobreactiva la imaginación mejor que lo bello, prestándose mejor al juego de la alusión; pero es el monstruo bello, la molécula reaccionaria, instintiva e estimuladora para la creación de lo bello –si lo bello se debe crear, el monstruo nos estimulará para tal consecución. Pero si CARMEN HERMO –del mismo modo que El Bosco–, es propensa a imaginar, si es una artista *visionaria*, es sobre todo porque su arte señala lo que sólo puede darse como presencia fantástica, como "irrealidad". Ahora bien, si lo "real" y lo "irreal", si las escenas más realistas y costumbristas forman parte con las más profundas y delirantes ensoñaciones y anticipaciones de una misma superficie pictórica, es porque son variaciones de un mismo tejido imaginario, de un espacio donde todo es posible, donde *todo se puede*



*transformar en todo porque nada es en realidad nada.* Tal es el trasfondo del universo fantástico y metamórfico de esta pintora: su visión de la vida, pensada desde la perspectiva que se sitúa en el margen de cualquier otra perspectiva, y que abre una oquedad lógica por la que se fuga el sentido, poniendo en evidencia la precariedad de un mundo "nacido bajo el signo de Saturno". Hablo, por otro lado, de *experiencia* visionaria; ahora bien, ¿qué quiero expresar exactamente con este vocablo? ¿Puede lo que he denominado "visionario" convertirse en objeto de *una experiencia*, cualquiera que sea ésta? Pocos conceptos son tan vagos y generales como éste y, al mismo tiempo, tan imprescindibles. Yo me serviré del término en su sentido etimológico: *experientia*, del verbo latino *experire*, cuya significación originaria es ensayar, experimentar; remite por tanto a un hacer, en este caso a un hacer lúdico que es el mismo de la *poiesis*, de la figuración poética. En este sentido la experiencia constituye un modo de aprehender y de ser, pero de un ser que es inseparable de un hacer: como un juego, tiene su ser sólo en el "representarse", o mejor, en el *figurarse*, como un "crear/hacer activo y originario". Se trata, pues, de una experiencia para la cual la figuración es tan esencial como la ejecución para la poesía o la música. Ahora bien, si la experiencia estética es efectuar o realización de posibles, no es menos cierto que esta "creación", si es verdaderamente creación artística, no puede perder la vista su referencia esencial a esa reserva inagotable de posibilidades que se le ocultan de modo esencial. Cuando, de este modo, me refiero a la *experiencia* visionaria, lo estoy haciendo, por tanto, no en el sentido común de una aprehensión esencialmente imaginante que se dirige a captar una posibilidad en cuanto posibilidad. Una experiencia, por consiguiente, que no puede en modo alguno confirmarse, pues semejante verificación o comprobación sólo sería posible si la remitiera a los *datos*. No es, por tanto, experiencia en su acepción moderna, a *sensu oritur* u originada en los sentidos, sino experiencia imaginante para la cual la aprehensión de los datos sensibles es siempre ya una visión "imperfecta" y "mutilada", en el sentido –y sólo en este sentido– de que se despoja a la experiencia de su horizonte escatológico de posibilidad. Por supuesto, para esta figuración o experiencia imaginante es esencial la representación de lo concreto: como ya había señalado Aristóteles, así como no hay juicio o pensamiento discursivo sin fantasía no puede simplemente equipararse con la sensación ni ser un sustituto de la misma. Antes bien, la imaginación no sustituye a la percepción, la anticipa. Pero la anticipación de la fantasía sólo puede tener lugar en tanto que se halla ya en los *phantasmata* un elemento de posibilidad. Quizá comprenderán ustedes mejor el carácter de esta experiencia "fantástica" al relacionarla con la naturaleza esencialmente imaginante del deseo. Podemos dirigir nuestro movimiento apetitivo hacia el objeto del deseo porque somos capaces de anticiparlo, cuando nos lo representamos, merced a la

fantasía y sin que esté presente inmediatamente el objeto de apetencia, como un objeto *posible*.

El deseo, o la experiencia deseante, puede ahora ayudarnos a arrojar un poco más de luz sobre el modo de ser propio de la experiencia a la que me refiero. Decía que, en cuanto experiencia de una posibilidad –y en último término, de una posibilidad radical-, la experiencia visionaria no puede confirmarse: no es posible en ella la coincidencia de la imagen con el acontecimiento, pues tal coincidencia, como la del deseo con su objeto, se encuentra siempre diferida. La realización del deseo anula el deseo en cuanto tal; de la misma manera, la experiencia visionaria –tal como se expresa en la obra tanto del Bosco como de CARMEN HERMO, en tanto que figuración de la monstruosidad o del *presagio*- se dirige en último término a esa amenaza siempre en suspenso en que consiste la verdadera alteridad o diferencia absoluta: la muerte de la que el *fenómeno* (el monstruo o prodigio, así hermoniano como bosquiano) es fatal presagio.

En este primer vislumbre de esa experiencia tan peculiar y específicamente humana que es la experiencia visionaria de CARMEN

HERMO, empecé a asomarme a una categoría oscura que destaca la manera singular en la figuración de la artista: el monstruo y lo monstruoso en todas sus formas. El camino que conduce hacia el monstruo pasa necesariamente por lo imaginario, lo fantástico que introduce una cuña en la monolítica identidad de lo dado y al hacerlo abre huecos y discontinuidades, cuestiona los rígidos órdenes de la normalidad consensuada o constituida. La fantasía redescubre el espectáculo de lo real por el lado de su esencial heterogeneidad, por la *grotesca* dimensión de su radical extrañeza y alteridad. Por ello que nadie busque arquetipos en los monstruos hermonianos al igual que no se debe hacer con los bosquianos: aquéllos no son sino modos de establecer el orden, formas de restituir la imagen estable, racional, del mundo. Intentar hacer una taxonomía de estas criaturas fantásticas resultaría por lo demás un esfuerzo inútil, tal la promiscuidad infernal de lo imaginario de esta pintora que no se deja clasificar. Este juego arbitrario de las imágenes que es la metamorfosis, verdadera licuadora de las formas, convulsiona la identidad de los seres devolviéndolos al flujo originario y caótico (*demoníaco*) del que proceden.

Pero lo monstruoso hermoniano también parece responder a una lógica que no es racional y que se inscribe en la esfera del juego. Porque el juego no sólo es un “rito de entrada” y preparación para adaptarnos a la realidad dada (tal el juego del niño que simula el comportamiento de los mayores representando o “figurándose” los papeles sociales que en la mañana desempeñará); el juego tiene además la misión de tentarnos con la ruptura del orden establecido –cual ese juego *diabólico* de las

Tentaciones de San Antonio que agujeronea nuestra fantasía con la tentación de lo posible que altera el orden divino y natural-. Bajo este aspecto, que es el que aquí nos interesa, el juego, como el monstruo, dinamiza y excita la imaginación. En cierto sentido, el monstruo también nace de un juego de aporías, como ese "juego del espíritu" que busca conocer obligándonos siempre a ir más allá de lo ya apropiado o



Ai CARMEN HERMO

*Huevos.* (2000)

Tinta. 15 X 12 cm.

conquistado.

Puede decirse que el monstruo hermoniano, al igual que el bosquiano, más allá de la frívola ligereza o la agudeza imaginativa, nace como figuración poética cuyo modo propio de ser plantea un acertijo, una especie de desconcertante sofisma que nos pone en relación con lo incomprensible. Al monstruo, ya sea fantástico o natural, nunca se le espera; implica una desviación o relación polémica respecto a la norma. Problematisa la realidad asentada, tornándola insegura. Representa, por ese carácter agonal propio del juego, una –como diría Huizinga- "porfía enigmática" con las formas habituales de la percepción y del juicio; prepara otra visión o descripción de la realidad, generando una multiplicidad de sentidos. Por una parte, el monstruo, en su aspecto esencial de prodigio o *presagio*, nos solicita para corresponder a lo no expresado con una figura o metáfora, para corresponder a lo inédito con una nueva figuración. Aquí el lenguaje de la imaginación se muestra como pura posibilidad; es más, sería posible considerar el monstruo como la

figura poética por excelencia, por no ser otra cosa que pura alusión, metáfora, ocurrencia, insinuación, juego fluido de imágenes proteicas. Por otra parte, el monstruo relativiza al mismo tiempo todas las posiciones, todas las posibilidades de ser. Para no absolutizar o privilegiar una posibilidad en particular, se adhiere con frecuencia a la paradoja y al humor. En efecto, el monstruo tiene –y pienso sobre todo en el monstruo hermoniano- algo de carácter humorístico y desconcertante de esos enigmas o preguntas que se plantean medio “en broma”, del tipo llamado *griphos*. En cierto sentido, puede afirmarse de los monstruos así de CARMEN HERMO así del Bosco, lo que Octavio Paz dice de ciertos prodigios que se le aparecen a un aprendiz de brujo: que “no son ni reales ni ilusorios: son medios para destruir la realidad que vemos. Una y otra vez el humor se desliza insidiosamente en los prodigios como si la iniciación fuese una tomadura de pelo”; en otras palabras, el neófito “debe dudar tanto de la realidad cotidiana, negada por los prodigios, como de la realidad de los prodigios, negada por el humor”. Basta echar una ojeada a las obras de nuestra artista para comprobar que lo cómico –inseparable de lo grotesco- constituye un ingrediente esencial de sus figuraciones fantásticas



CARMEN HERMO  
*Mano-raíz.* (2000)  
Tinta. 15 X 12 cm.

y demoníacas.

El monstruo toma la forma de una pregunta o enigma mortal que nadie sabe contestar, para el cual ninguna “sabiduría suprema” tiene respuesta. Únicamente el espacio alusivo abierto por la figuración poética puede señalar en la dirección de este enigma, mas sólo como un guiño,

una insinuación. Después de todo la Esfinge, el monstruo por excelencia, no representa sino el recuerdo del león funerario que guarda el secreto de la tumba. Y aquellos infaustos héroes que vencieron a los monstruos híbridos por antonomasia, la pesada y melancólica Esfinge y su contrafigura la Quimera, acabaron, como Edipo y Belerofonte, poseídos por la locura de la melancolía, ciegos y errantes por el mundo de los mil brazos incomprensibles.

Como la mismísima Quimera (animal triple, triplemente monstruoso: león, cabra y dragón), las criaturas imposibles que campan por los infiernos y paraísos hermonianos no representan sino la amenaza y la posibilidad del absurdo inherente a la hemorragia de las imágenes. *"Híbrida, indescifrable, indeterminada, infernal,... femenina, metafórica, ligera, ardiente, rabiosa, ilimitada, imposible"*, como la describe Ginebra Bompiani en un hermoso estudio, la Quimera, a diferencia de la Esfinge, ya no se deja interpretar, ha dejado para siempre de ser un signo o un símbolo de otra cosa que tiene que ser descifrado. Como el monstruo hermoniano, como poseído por la lógica abismal del infierno, se libera del sentido moral o espiritual, es transformado en metáfora ilimitada, en "jeroglífico de la locura" que gravita sobre la propia nada. Si queremos comprender el carácter grotesco de estas imágenes, no pueden contemplarse desde la perspectiva de la victoria de Edipo sobre el monstruo, tal como la interpreta Hegel: la victoria del concepto sobre la imagen ambigua, opaca e inadecuada que ha de ser reemplazada por el discurso filosófico, transparente y unívoco.

El monstruo de las figuraciones de CARMEN HERMO, al igual que el de las bosquianas, acaba siendo, como la Quimera, fantasía lúdica, expresión máxima de la libertad creadora y de su fracaso, de la omnipotencia del creador de imágenes y de su nihilismo ("todo es posible, todo es en vano", apunta Bompiani).

Observamos cómo en la evolución de la pintora lo escatológico en un sentido tradicional, se desliza peligrosamente hacia lo grotesco. Las palabras "grottesca" y "grottesco" provienen, como es sabido, del lugar (las grutas o criptas de las Termas de Tito de Roma) en el que fueron encontradas las antiguas ornamentaciones fantásticas de todos conocidas. Acoplamientos disparatados, ensamblajes en los que se confunden sin dificultad los distintos reinos de la naturaleza (vegetal, animal, humano) que parecen flotar en el mar proteico de los sueños y que tanto recuerdan las figuraciones bosquianas, extrañas analogías entre los distintos planos del ser (afanosamente buscadas por los manieristas, véanse por ejemplo las de la célebre *Physiognomia* de G. B. Della Porta) que parecen recordarnos la nada común sobre la que gravitan, que no es sino el reverso de la vinculación mágica universal del "todo está en todo".

Acercarnos a esta experiencia poética que se deriva de las figuras de CARMEN HERMO, tiene por objeto entender su obra, no como

un discurso al servicio de un dogma, una moral, una fe –no puede ser, aunque quisiera-, sino un pensamiento *figurativo* autónomo que se expresa en la poética de las imágenes y que nace de la misma luminosidad de los colores, de la suavidad y los contrastes de las gamas, de la violencia de los contraluces, de la minuciosidad y el amor por el detalle de un estilo eminentemente pictórico. Ahora bien, ¿no es también el mismo hecho pictórico en cuanto tal el que revela, bajo su plano *superficial*, espantosas profundidades? La pintura, situada en la frontera entre el ser y el no ser, manifiesta al mismo tiempo lo dado y la ilusión de lo dado, la realidad y su engaño, la presencia y la ausencia. Precisamente la técnica de CARMEN HERMO, al igual que la del Bosco, consigue que esa apoteosis de lo visible acontezca en el instante mismo en que comienza su desintegración, en ese instante mágico y fugitivo en el cual, merced a la irrupción de potencias oscuras y amenazadoras que deforman o desfiguran el mundo “normal”, comienza a vislumbrarse lo *invisible* entre los escombros del mundo manifestado. Es por cierto en esta franja inaprensible, en esta *diferencia* irreductible entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia, en el indecible hiato que separa el ser y la nada, donde se inscriben “realidades” paradójicas como el tiempo, el deseo o el diablo, verdaderas obsesiones bosquianas. Como el demonio, el pintor transgrede, transforma y despedaza el tejido habitual de las cosas, y entre los fragmentos lo vislumbra. El pintor que juega con las imágenes parece presentir que la vida es un juego peligroso que se agota a sí mismo en su propio jugarse azaroso y ciego. De ahí que el artista sea del partido del demonio, sin saberlo, pues ha caído en la cuenta de que la solidez tranquilizadora de nuestro mundo es tan precaria, tan absurda y fantástica como un capricho, como un trágico disparate, como el más sarcástico de los disparates: la propia muerte. El monstruo es el gran protagonista de la figuración de CARMEN HERMO. Pero ¿qué muestra el monstruo? Cuando todavía la fe era firme como un templo románico, el monstruo representa en la estética medieval de lo feo un signo de lo ultraterreno; entiéndase bien, una *metáfora* del rostro oculto de la divinidad, de aquello que no es posible manifestar porque trasciende el ámbito de lo sensible, de *lo que aparece* en el mundo profano de la realidad ordinaria. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando de la *presencia oculta* de Dios desaparece definitivamente la presencia? Que sólo aparece su ocultación. Sin referente absoluto la imagen del monstruo ya no transfiere nada sino su propio *transferir*, ya no dice nada sino su propio *decir*: aparece en su metamorfismo (metaforismo) irreductible, abandonada al delirio de la imaginación viciosa que ha transformado el mundo en imágenes.



CARMEN HERMO  
Mujer-árbol en vaqueros. (2000)  
Tinta. 15 X 12 cm.

En cierto sentido puede decirse que CARMEN HERMO, al igual que El Bosco, lleva sus concepciones sobre el mundo y el hombre hasta sus últimas consecuencias, adentrándose en las profundidades insondables de la naturaleza humana, en el misterio inescrutable de la culpabilidad y la pena. Nuestra pintora ha visto las interioridades del alma imaginándolas cual gruta o cueva que horada un universo mineral, el mundo mineralizado de Saturno donde sobresalen las formas lacerantes y frías, esas puntas hostiles con remembranzas de muerte: tal el espejo acerado en el que se reflejan las formas turgentes de la existencia, esos nidos de intimidad en los que bulle una intensa vida vegetal y animal. Y en medio de este jardín laberíntico y grotesco, la habitual atalaya en la que se posa la mirada nocturna de la lechuza: el árbol hueco que destaca sobre la floresta lúbrica, provocadoramente viva, como si la lozanía natural de estas plantas no fuera posible sin las heridas letales de las que dan testimonio las llagas incurables del Hombre-árbol.