

# VERDAD Y BELLEZA EN JAN FABRE

---

## TRUTH AND BEAUTY IN JAN FABRE

Zoila Rosa Amaya

### RESUMEN

El presente estudio constituye una indagación de la obra *Sueño misericordioso. Piedad V* (2011) del artista belga Jan Fabre. Se trata de un intento de interpretación hermenéutica fundamentado en la teoría de la recepción de Hans Jauss, con el que se pretende esclarecer la experiencia de verdad y belleza que la obra suscita en sus espectadores, más allá de la estrecha visión que la tradición y el prejuicio han impuesto respecto al tema de la muerte. Partiendo de una concepción de la parodia que relativiza su identificación con la sátira, la interpretación de Fabre aquí propuesta recorre las ancestrales sendas de la piedad y la muerte a lo largo del fragmentario horizonte de la historia de Occidente.

**Palabras clave:** Jan Fabre, Estética, Recepción, Piedad, Parodia.

### ABSTRACT

This study is an exploration of the work *Sueño misericordioso. Piedad V* (Merciful dream. Piedad V) by the Belgian artist Jan Fabre (2011). This is an attempt to hermeneutic interpretation based on Hans Jauss' reception theory, through which one aims to clarify the truth and beauty experience that Fabre's work inspires in his audience, beyond the narrow view that tradition and prejudices have imposed regarding the theme of death. From a concept of parody that relativizes its identification with satire, Fabre's interpretation proposed here, runs the ancient paths of piety and death along the fragmentary horizon of Western history.

**Keywords:** Jan Fabre, Aesthetics, Reception, Piety, Parody.

**Zoila Rosa Amaya.** Economista. Docente Asociado de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la Universidad de Carabobo. Especialista en Mercadeo. Cursante de la Especialización en Tecnología de la Computación aplicada a la Educación. Alumna libre del Doctorado de Ciencias Sociales Mención Cultura de la Universidad de Carabobo. Correo: [introformativo@gmail.com](mailto:introformativo@gmail.com)

Artículo recibido en mayo de 2011 y aceptado en junio de 2011.

*Apenas reparó en ese lema de horror y de misterio que  
las sierpes de piedra se esforzaban en mostrarle.  
"La muerte menos temida da más vida".*

Jaime Eyzaguirre.

### **La experiencia estética: verdad y goce**

Al dar muerte o cuestionar a los dos grandes absolutos, Dios y Razón, en los cuales históricamente la cultura occidental había sustentado las verdades eternas, universales e incuestionables, la vida humana sufre una conmoción. Después del anuncio de Nietzsche, no hay verdad absoluta posible. Surge una nueva forma de filosofar como libre creación orientada hacia la búsqueda de la comprensión del ser, en el dejar que lo que es se manifieste.

Martín Heidegger comprende la muerte de Dios y produce un giro desde una hermenéutica que asume una tarea particular de la filosofía hacia una filosofía propiamente hermenéutica, al declarar el fenómeno de la comprensión como algo más que una forma de conocimiento o un sistema de reglas metodológicas, "a saber, como una determinación ontológica del hombre y un rasgo definitorio de la filosofía como tal en tanto que expresa la apertura del hombre al ser" (De la Maza, 2005: 2).

Concibe Heidegger la verdad como *Aletheia* y admite el arte como uno de los modos de manifestación del Ser. El arte no puede considerarse sólo como un fenómeno de goce estético sino que puede llegar a ser el desocultamiento *poiético*, que conduce lo verdadero al esplendor. La obra de arte pone de manifiesto un mundo, entendido tal como "la conciencia que se enciende como una luz para dar cuenta al hombre de su existencia y de su posición en medio de los otros seres existentes" (Heidegger, 1958: 16). Ese mundo como conjunto de ideas, de sentimientos y de proyectos se asienta en la tierra, es decir, el cosmos que alberga todo lo naciente. A través de la contemplación de la obra de arte, se pone en operación la verdad del ente. El pensamiento de Heidegger se puede sintetizar a través de la siguiente fórmula:

VERDAD = CREACIÓN = POESÍA = ARTE

Hans-Georg Gadamer, dando continuidad a la herencia heideggeriana, establece que el concepto de verdad no se limita al conocimiento conceptual sino que es obligatorio reconocer que en otros fenómenos,

entre ellos en la obra de arte, se encuentra la verdad. Por ello, plantea la necesidad de superar la subjetivización radical de lo estético iniciada en la *Crítica del Juicio* de Kant. La verdad que se expresa a través de una obra de arte no tiene por qué ser inferior o estar subordinada a una verdad científica. Sin embargo, el ser del arte no puede determinarse como objeto de una conciencia estética:

La obra de arte no puede aislarse sin más de la contingencia de las condiciones de acceso bajo las que se muestra, y cuando a pesar de todo se produce este aislamiento, el resultado es una abstracción que reduce el auténtico ser de la obra (Gadamer, 2005: 161).

Posteriormente, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, interesados en describir el efecto que causa una obra de arte en el público, formulan la teoría de la recepción que, desde el punto de vista lingüístico, se ha denominado pragmática de los estudios literarios. En oposición a la concepción del arte como un medio para alcanzar la verdad, Jauss sostiene la tesis de que la experiencia estética primordial es el goce y que toda obra de arte constituye una irremplazable posibilidad de experiencia.

La estética de la recepción constituye un enfoque hermenéutico de las artes y de la literatura que intenta superar la estética de la producción y la representación:

Las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias (Jauss, 2002: 9).

La obra de arte tiene un carácter más presentativo que representativo y se erige como un modo de ver el mundo. "La actitud de goce estético, en la que la conciencia imaginativa se despegaba de la coacción de las costumbres y los intereses libera de este modo al hombre de su quehacer cotidiano y lo capacita para otra experiencia". (ob. cit.: 41). Esta nueva postura concede una gran libertad al arte. La obra de arte no es un algo; sino sobre algo y, en este sentido, hasta el *ready-made* de Duchamp tiene una significación que no tiene que ver con la mera cosa, sino con la selección o desplazamiento de contextos. Por tanto, la interpretación y el contexto significativo pertenecen al arte.

La estética postmoderna apela a la polisemia de la obra de arte en consonancia con el papel activo que la estética de la recepción enfatiza en el espectador de la obra, pues, ésta permanece abierta a múltiples interpretaciones y reinterpretaciones: “el arte requiere interpretación porque es de una multivocidad inagotable” (Gadamer, 1996: 77). Comprender al otro como eje de la hermenéutica implica una fusión de horizontes para hablar el mismo lenguaje o para descifrar el mensaje que entrañan los signos y símbolos, conlleva a escudriñar el mundo por encima de los límites del prejuicio y la tradición, entendidos éstos no en sentido peyorativo sino como elementos que condicionan la apertura al mundo.

Tradicición y prejuicio constituyen el atlas desde donde el hombre se orienta para observar y conocer el mundo. Este horizonte de perspectivas condiciona todo conocer, las nuevas recepciones se forman o deforman al sumirse en esa dilatada vertiente de condicionantes previos en la conciencia del sujeto y contribuyen a crear su particular imagen del mundo.

### **La unicidad engendrada en la multiplicidad**

El acercamiento con fines interpretativos al polifacético arte de Jan Fabre implica penetrar, a su vez, el imbricado entramado cultural de Bélgica, su país de origen. Ese pequeño y densamente poblado país del norte de Europa, caracterizado por sus marcados contrastes y particularísimos rasgos delineados a partir de las invasiones de la diversidad de imperios que en el transcurso del tiempo se impusieron en su seno. Esa fraccionada nación, conformada por las regiones de Flandes, Bruselas y Valonia, cuyos habitantes luchan permanentemente por privilegiar tanto su autonomía lingüística como sus intereses culturales.

Los orígenes de Bélgica se remontan al año 300 antes de Cristo cuando los belgas (una tribu celta), considerados por Julio César como uno de los pueblos más valientes de la Galia, ocuparon el territorio que detenta el país en la actualidad, dando inicio a una extensísima jornada de conquistas, ocupaciones, invasiones y anexiones. De acuerdo con Cano (2002), la percepción occidental popular que se tiene de los celtas está teñida por la idea romántica del buen salvaje apegado a la naturaleza y de gran espiritualidad y religiosidad, difundida a través de los cómics, los libros y las películas. Sin embargo, las noticias documentadas dan cuenta de la violencia del contacto de las tribus célticas con las culturas mediterráneas desde principios del siglo IV: “Un fenómeno que causará honda impresión entre los autores latinos y griegos”. (p. 17).

Esa historizada violencia parece dilatar su influjo en la nación belga hasta la actualidad. La pluralidad idiomática: neerlandés, francés y alemán; las creencias religiosas diversas: catolicismo, protestantismo, islamismo, judaísmo y los rasgos culturales intrínsecos de cada región constituyen el origen de profundos desacuerdos, especialmente de orden político que han logrado minimizar las atribuciones del gobierno central a favor de los intereses autonómicos. En su historia reciente, Bélgica se ha convertido en uno de los pocos países en alcanzar el mayor número de días sin tener gobierno. La no identidad belga comporta un rasgo vital que configura todo el quehacer y la cotidianidad de su gente y bosqueja peculiarmente su ideología:

La clave de la identidad de Bélgica (o la ausencia de la misma, dirían algunos) se encuentra en la línea que divide el país por el centro, y que separa el Flandes de habla holandesa, de la Valonia de habla francesa. Eso marcó la antigua gran división milenaria de Europa: la frontera lingüística y cultural entre el norte germánico y el sur latino. La división es una línea de fractura que, aparentemente, sólo espera un temblor con la intensidad adecuada en la escala social de Ritcher para desgarrar y separar al país (McDonald, 1994: 18).

En ese andamiaje de diversidad y pluralidad, donde cada uno se empeña en la reafirmación de su particular cosmovisión, encuentra sus referentes la singular genialidad de Jan Fabre. Nacido en 1958 en Amberes, Flandes, el artista convierte la multiculturalidad belga en su propia identidad y unicidad, busca y encuentra dentro de esa miríada de culturas una fuente infinita para su creación y se multiplica en dibujante, pintor, autor, coreógrafo, escultor, dramaturgo, editor, escritor, toda la gama de la creación posible. De este modo, Fabre se transforma a sí mismo en *poiesis* pura.

Producto de su acuciosa búsqueda en todos los resquicios de lo animal y de lo humano, el arte de Fabre tiene una peculiar simbología que le ha ganado tantos admiradores como detractores. Para este cultor de la metamorfosis y fervoroso creyente de la belleza, el cuerpo humano constituye la fuente inagotable de sus procesos creativos. La contradicción infranqueable de su país natal y la experiencia vital del artista, quien se ha encontrado dos veces en estado de coma y es nieto de un famoso entomólogo, marcan con fuerza la propia contradicción en su obra y su apasionante pulsión por la

sangre y la muerte como temas recurrentes. *Yo soy sangre* (2001), *El hombre que llora y ríe* (2008), *Orgía de la tolerancia* (2009), *Sueño misericordioso* (2011) son emblemáticas dentro de su extenso y prolífico trabajo.

### **Cuando la Piedad se transforma en parodia**

La obra *Sueño misericordioso. Piedad V* (2011), constituye una colección estructurada por cinco esculturas realizadas en mármol puro y mármol estatuario de Carrara producida para la *Quincuagésima Cuarta Bienal de Arte de Venecia*. La pieza principal es una reinterpretación de la *Piedad Vaticana* (1498) de Miguel Ángel Buonarroti. El rostro de la siempre joven y delicada virgen, ideal artístico del renacimiento, es reemplazado por una calavera, tradicionalmente considerada como alegoría de la muerte, que contempla inquisitivamente el cuerpo que sostiene en su regazo. El cuerpo del hijo de Dios es sustituido por la imagen de un cuerpo muerto con los rasgos del rostro del propio Fabre, mientras escarabajos y mariposas emergen del cadáver cuya mano derecha aferra un cerebro. El artista pretende un cambio en el horizonte al insertar en la obra esos elementos que apelan a las costumbres, certezas, tradiciones o prejuicios del receptor, como conjunto de símbolos:

En un lado está el lenguaje verbal, artificioso (engañoso) [...] y en el otro están los diferentes sistemas de signos, que comprenden claramente los signos denominados naturales [...] y también esos <<lenguajes>> que no son naturales [...] como las representaciones pictóricas, las puestas en escena folclóricas –pero que, de alguna manera, remiten a una competencia ancestral e instintiva, que pertenece no sólo a los doctos sino también a los humildes–. Esa semiosis popular [...] se presenta más comprensible que el lenguaje verbal y, por lo tanto, se considera más creíble (Eco, 1998: 44-45).

En *Sueño misericordioso*, Fabre recurre a la parodia y sustituye el rostro de la virgen por una calavera y el cuerpo de Cristo por la imagen de sí mismo. En términos generales, la parodia, término que aparece por primera vez en la *Poética* de Aristóteles, se ha relacionado tradicionalmente con lo satírico o lo burlesco. Se ha entendido como creaciones que pretenden ridiculizar o destruir las obras originales, tal creencia es más sentida cuando se parodia el arte sacro en virtud de que se asimila como una irrupción capaz de cuestionar y socavar determinados dogmas.

No obstante, para Lange (2008), la parodia tiene cuatro modos: “la burla satírica, la reflexión metaficticia, la meditación extraliteraria y la crítica destructiva o elogiosa” (p. 7). Más allá de asumir la parodia como una burla o sátira, hay que asimilarla como una manera que conduce a la reflexión no tanto de la obra que se parodia como del significado simbólico o literal que se pretende transmitir a través de la misma o de los elementos constitutivos de ésta. Para interpretar la obra *Sueño Misericordioso* es preciso, entonces, discurrir por los entresijos de la piedad y la muerte.

De acuerdo con Arnal (1998), el concepto romano de piedad, del latín *pietas*, aludía al sentimiento de aceptación y cumplimiento de las obligaciones y deberes para con los dioses, los padres, los familiares, la patria y los amigos. Con el apogeo del cristianismo, el término pasó a circunscribirse y referirse al amor, la caridad o la devoción a Dios estrechamente vinculado al precepto evangélico de amar a Dios con todo el corazón, el alma y el entendimiento: “la consagración de nuestro ser a Aquel de quien todo lo hemos recibido, es en lo que consiste la caridad, o la devoción, o la piedad” (De Margerie, 1857: 10).

Con el reconocimiento eclesiástico del sacrificio de Cristo paralelamente se reverencia la piedad de María, la madre sufriente. Esta asociación convierte en recurrente el tema de la piedad en el arte sacro a partir del siglo XIII, generando una diversidad impresionante de representaciones alusivas a esa temática:

En las composiciones [...] María sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Jesús. En las representaciones medievales solía mostrarse al segundo en estado de **rigor mortis**. El Renacimiento [...] flexibilizó el cuerpo rígido de Jesús y lo hizo descansar [...] en forma casi plácida, como ocurre con la [...] escultura de Miguel Ángel situada en El Vaticano, el enorme cuadro de Tiziano que se encuentra en la Galería de la Academia, en Venecia, y que es varias décadas posterior, así como la morbosísima pintura del extremeño Luis de Morales (Miguel, 2011: 1).

Dentro de las obras más antiguas que aún se conservan se encuentran, según la relación de Miguel (2011): *Sich Erbarmen* (1340) de Salmdorf en Colonia; la del Museo Diocesano de *Klagenfurt* (1420); la de Konrad Witz (1440); la de *Villeneuve-lès-Avignon* en el Louvre, pintada por Enguerrand Quarton hacia 1455; las pintadas por el flamenco Roger van der Weyden

o atribuidas a él; la de la Abadía de Lubiaz, hoy en el Museo Nacional de Varsovia, o bien las casi gemelas de la Basílica de Aquilea y del Museo Nacional de Bavaria.

Según López (2007), la piedad, como grupo escultórico compuesto de la madre y el cuerpo del hijo después de ser bajado de la cruz, se introduce en Francia e Italia a finales del siglo XVI, y a partir del siglo XVII se replica frecuentemente en una gran cantidad de obras de autores conocidos y anónimos. Una de las obras más conocidas y antiguas es la *Piedad Vaticana* de Miguel Ángel Buonarroti, un conjunto de impresionante belleza realizado en mármol. Atendiendo a los cánones del renacimiento, la virgen se representa como una mujer joven y bella, mientras el hijo tiene las características de un adulto de más edad que la madre.

En la *Piedad Vaticana*, el rostro grave de la virgen es fiel reflejo de la piedad, el amor, la resignación y el perdón. No hay en esos rasgos la expresión de ningún dolor extremo, odio o angustia por el hijo muerto. También el rostro del hijo transmite una notable placidez. Ello en función del mensaje que se desea transmitir del perdón de Dios por encima del pecado y la maldad humana y la posibilidad de redención. Algunos suelen decodificar el mensaje de la obra de Miguel Ángel, como una invitación a la exploración de la condición humana y el enigma de la muerte, pensando en la muerte como un retorno al regazo materno, o bien que el sacrificio de Jesús devuelve a María al tiempo del alumbramiento.

Con respecto a la pintura, la composición artística de la piedad ha sido objeto de diferentes recreaciones e interpretaciones desde el renacimiento hasta la postmodernidad, dando lugar a lo que Jauss denominara la polisemia del arte. Se destacan en este tipo de expresión: *Piedad* de Baldomero Romero Ressendi, *Piedad* (1950) de Roy De Maistre, *Piedad* (1964) de Javier Clavo, *Eco ecológico*, *La Piedad* (1982) por Salvador Dalí, *Piedad* (2000) por Arnulf Rainer. Dentro de la pintura es notable el trabajo y las diversas versiones de la piedad de Luis de Morales ubicadas en la Catedral de Badajoz, la Catedral de Málaga y el Museo del Prado de Madrid. Las representaciones de la piedad realizadas por este artista, conocido como *El divino*, se caracterizan por transmitir fielmente el dolor a través de la expresión del rostro de la mujer madura que en su soledad sujeta o sostiene el cadáver.

Asimismo, la composición de la madre con el hijo muerto ha dado lugar a innumerables paráfrasis y parodias en los diversos escenarios de las artes

visuales, incluidas la fotografía, el video, el cine y el cómic. Son ejemplos: *Piedad o revolución nocturna* (1923) de Max Ernst, *Piedad*, (1993) de Marina Abramovic, *Millennium Piedad* (1999) de Michael Berube, *Piedad* (2001) de Sam Taylor-Wood, *Piedad* (2003) de Rini Hurkmans, *Piedad* (2004) por John Emerson, *Guerra de la paz* (2005) de Neraldo de la Paz y Alain guerra, *Piedad* (2006) de Matt Johnson, *Piedad* (2006) por David LaChapelle.

Sin embargo, fue el propio Miguel Ángel uno de los primeros en replicar y alterar la composición original de la madre y el cuerpo del hijo, al realizar tres esculturas adicionales de la piedad. En esas ulteriores composiciones y en la etapa final de la vida, el artista se aleja de la serenidad y belleza de la *Piedad Vaticana* para representar imágenes con una fuerte carga dramática. En la *Piedad Bandini* (1550), también conocida como *Piedad Florentina* o *Piedad del Duomo* conservada en el Museo dell'Opera del Duomo en Florencia, el cuerpo de Cristo es sostenido por María Magdalena, por la Virgen María y por Nicodemo –cuyo rostro es el autorretrato del artista–.

En la *Piedad Palestrina* (1555) ubicada en la Galería de la Academia de Florencia y atribuida a Miguel Ángel, el grupo lo conforman María Magdalena y la Virgen María, entre ambas sostienen el cuerpo de Cristo. Con respecto a la *Piedad Rondanini* (1564) ubicada en el museo del Castillo Sforzesco de Milán, que esboza la figura de Cristo sostenido por otra figura no identificada, se trata de una obra inconclusa en la que Miguel Ángel trabajó hasta muy poco antes de morir.

Es quizás con el tema de la piedad donde mejor se aprecia el arte como ese proceso abierto y en constantes correcciones derivadas de la diversidad de recepciones históricas que lo configuran. Durante siglos las representaciones de la piedad se han expresado sucesivamente y paralelamente a la transformación del horizonte de inquietudes, dudas, certezas del hombre. Dentro del inventario de reinterpretaciones o parodias de la piedad, algunas han suscitado fuertes polémicas por ser consideradas como transgresiones. Se destacan, entre éstas, aquéllas donde se altera la composición para introducir dos figuras femeninas o masculinas con la intención de enfatizar determinada tendencia sexual y las que se han focalizado en la sustitución del rostro de la virgen por la clásica alegoría de la muerte. Esto último ha ocurrido incluso desde el cómic. En el año 1982 Jim Starlin, en la portada de la novela gráfica *La muerte del Capitán Marvel*, parodia la *Piedad Vaticana* de Miguel Ángel representado al Capitán Marvel en brazos de la muerte.

## La muerte: esa dulce venganza divina

Son muchos los tabúes que se han tejido alrededor del tema de la muerte, por lo general, diseminados a través de las religiones. El cristianismo ha tenido un fuerte papel en la cultura occidental en lo que respecta a la percepción de la muerte generalizada como el castigo divino a consecuencia del pecado del hombre. Esa muerte, asumida como castigo y temida con horror, dista de la cosmovisión de algunas culturas primitivas e indígenas como un regreso a la fuente originaria de la vida y, por lo tanto, un motivo de celebración.

Existen algunas reminiscencias de la representación lúdica de la muerte. En México, por ejemplo, donde la celebración de la muerte en las civilizaciones prehispánicas se prolongaba durante buena parte del año, se venera popularmente a la *Santa Muerte*, la llamada *Niña Blanca*, aunque oficialmente el culto está prohibido por la iglesia católica. Y desde finales del siglo XIX, José Guadalupe Posada caricaturizó la muerte en gran parte de su obra plástica, quedando la alegoría clásica de la muerte fuertemente arraigada en la cotidianidad:

La muerte en el mundo mexica fue una realidad con la que se convivió; en su pensamiento no había rompimiento entre los extremos vida-muerte, ya que para vivir había que incorporar la muerte al cuerpo consumiendo los alimentos provenientes de la naturaleza muerta. La sociedad mexica integró la muerte en su ciclo cosmogónico como una circunstancia más del devenir; al morir se renace; ésta fue la idea básica y de ella se desprendió la concepción de permanencia, porque la muerte no marca un fin, al contrario, fue el eterno embrión (Rodríguez, 2001: 21).

Sin embargo, de acuerdo con la tradición del cristianismo, la muerte fue el pago que Dios impuso al hombre por el pecado. Con la desobediencia de Adán, penetró la muerte en el mundo y sería Jesucristo, hijo de Dios, a través de su sacrificio, quien abriría la posibilidad de la resurrección a una nueva vida más allá de la muerte. La pasión de Cristo constituye el hecho histórico fundamental del cristianismo. Desde entonces, la imagen de la muerte dominó el pensamiento artístico y religioso de la cristiandad. La simbolización religiosa de lo inteligible se logra a través de la imagen sensible en las composiciones artísticas como la *Piedad Vaticana*:

Desde el alba de la Edad Media hasta el barroco, el tema principal del arte cristiano fue la imagen de un Dios que muere con la

apariencia de un hombre sufriente [...] Artistas y público se encontraban acostumbrados, después de una larga tradición de siglos, a representar y a ver representado el cuerpo muerto de Cristo junto a la Virgen en las innumerables versiones de la Piedad (Bialostocki, 1998: 228).

Sin embargo, para las representaciones de la muerte del hombre, se recurría a los esqueletos. Los fallecidos se representaban a través de cadáveres que podían estar relacionados o no con los rasgos de la persona muerta y en los que resultaban claros los indicios de la descomposición. Estas representaciones de carácter funerario eran utilizadas especialmente en los sepulcros de reyes y personalidades. Según Bialostocki (1998), “la representación de los difuntos [...] apareció por primera vez en Francia en el siglo XIV y [...] se extendió por otros territorios” (p. 228).

Adicionalmente, en la representación artística de la muerte se recurre a la alegoría, generalmente a través de un esqueleto con vestimenta oscura y portador de una guadaña o simplemente por medio de una calavera. La permanente latencia y el horror de la muerte es reflejada fuertemente en el arte a partir del siglo XIV con las denominadas *Danzas Macabras* o *Danzas de la Muerte*, manifestaciones artísticas recordatorias de la fragilidad de la vida y exhortaciones a la preparación para rendir cuentas a Dios:

Sean cuales fueren los orígenes de lo macabro y de la personificación de la Muerte, está fuera de toda duda que en el siglo XVI eran elementos plenamente adaptados y perfectamente integrados en el discurso de la pastoral católica, y por ello dispuestos a ser empleados con eficacia en la ofensiva postridentina. La muerte, pues, poder terrible y disuasorio, al servicio de Dios, de la religión y de la conservación del orden dentro de cada uno de los estados que componen la sociedad. Más que la muerte blanca y dulce como una amada, interesa la imagen dinámica y combativa legada por las *danzas* y los *triumfos* (Martínez, 2000: 328).

### **Verdad y belleza en Jan Fabre**

El escenario estético de Jan Fabre se nutre de manifestaciones artísticas como las *Danzas Macabras*, de la estética medieval, de las pinturas flamencas especialmente de los genios Van Eyck, Van Dyck, Rubens y Bosch. Su obra *Sueño misericordioso. Piedad V* es una parodia de la *Piedad Vaticana*. La composición artística es idéntica en ambas obras. En cada una

están presentes dos figuras correspondientes a un hombre y una mujer, esta última en posición sentada sostiene en el regazo el cadáver del primero.

Fabre sustituye en *Sueño misericordioso* el rostro de la siempre joven y delicada virgen por un esqueleto cubierto con un vestido y un manto que, en su adherencia al blanquísimo mármol, refleja la ausencia de músculos y de busto. El cuerpo del hijo de Dios es reemplazado por la imagen del cuerpo del propio artista de donde surgen diversos insectos, entre ellos varios escarabajos y mariposas que emergen de los poros abiertos del torso y de las heridas de la cara. La figura del hijo viste un traje completo y sostiene en su mano derecha un cerebro. En clara alusión a las cuatro piedad esculpidas por Miguel Ángel, el *Sueño misericordioso* es identificado por el artista como la *Piedad V*.

Tanto el artista como la obra han sido fuertemente cuestionados, especialmente por los intelectuales conservadores estrechamente afectos a la Iglesia Católica quienes han visto en la obra una expresión degenerada del arte. Esto es posible en virtud de que, estéticamente, la obra de Fabre confronta al espectador con sus determinismos y lo interroga acerca de la plenitud de sentido de sus experiencias a través de un simbolismo que impacta con las expectativas y produce extrañamiento. Parafraseando a Eco (1998), allí donde el lenguaje puede ser utilizado para mentir, confundir, ocultar la verdad de las cosas o es incapaz de decir lo que sabe, el símbolo en cambio no puede falsear.

En *Sueño misericordioso* la imagen del hombre que sustituye a la imagen del Cristo se erige en la alegoría, no el esqueleto como cabría esperar. Es la alegoría del Dios muerto nietzscheano que deja huérfano a un hombre abismado frente a la responsabilidad de decidir por sí mismo y por los dioses. En la tradición clásica, la alegoría se concibe como una imagen abstracta, es decir, como la representación de un concepto abstracto mediante un objeto concreto. Es Benjamin quien rescata la forma alegórica para estatuir la como escritura jeroglífica o cifrada dentro de un conjunto convencional de signos. De acuerdo con Benjamin:

...la alegoría es expresión al igual que el lenguaje es expresión, y al igual, por cierto, que lo es la escritura [...] la representación alegórica obedece a una suerte de intención redentora en virtud de la cual se aspira a rescatar a las criaturas naturales, en estado de pecaminosidad consumada, de su aciago destino, histórico y natural a un tiempo (en Jarque, 1992: 130).

El significado interno de lo representado en *Sueño misericordioso* por Jan Fabre puede resumirse diciendo que la verdad se contiene a sí misma. En oposición a la cosmovisión utópica y determinada por la religión de una joven y delicada madre que en el regazo acoge al hombre en la muerte, propia del Renacimiento, Jan Fabre presenta una tautología a través de la representación del ser que en toda su pureza se contiene a sí mismo en su retorno al origen y que en la obra queda representado por la misma osamenta que sostiene al hombre a lo largo de toda su experiencia existencial y en cuyo interior los órganos vitales se encuentran celosamente protegidos.

Esta representación paródica, de acuerdo con lo expresado por Jauss (2002), abre la posibilidad de reflexionar sobre la significatividad de una experiencia como la muerte, siempre constatada en algún otro y nunca bien comprendida: la visión de la muerte como horizonte personal ineludible. En este sentido, la interna y profunda armazón del cuerpo se convierte en una metáfora del llegar a ser más allá del lenguaje y de la mente.

Frente a un *Dasein* encarnado en el lenguaje y determinado por los prejuicios y las tradiciones, el sueño misericordioso es un llamado a resituar las propias convicciones para asimilar la delicadeza de la muerte por encima de la visión deformante de las religiones que la han impuesto como castigo, para apreciar en ella la puerta abierta a la disolución definitiva en la totalidad del universo. El propósito es renovar la percepción embotada por la costumbre para afinar el conocimiento intuitivo, en suma, la *aisthesis*.

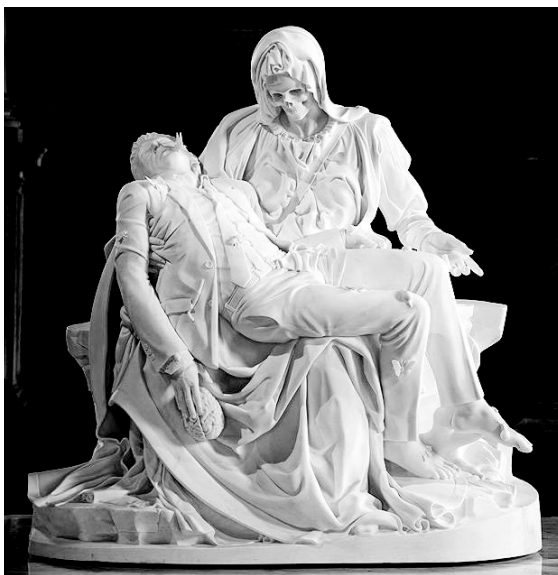
La visión fabriana de la muerte como renacimiento a un nuevo estado del ser es enfatizada en la obra por la presencia de las mariposas, símbolos del alma indestructible que en su fase de ninfas han participado también de la rigidez e inmovilidad de la muerte para renacer en forma de insectos alados, así como por los escarabajos sagrados que simbolizan la transformación constante de la existencia y lo que renace por sí mismo.

A decir de Jauss (2002), el arte puede transmitir normas de acción no sólo a partir de las reflexiones que genera sino también en el nivel de identificaciones espontáneas como la admiración, el estremecimiento, la emoción, la compasión, la risa, permitiendo al mismo tiempo un espacio de juego para la libertad humana.

A través del símbolo fluye la invocación de Fabre a hacer *catharsis* del miedo y de la compasión como medio purificador y liberador de la

estrecha e inadecuada cosmovisión de la muerte para llegar a comprender que “la muerte la llevamos dentro. Estamos desde el principio embarazados de ella. La muerte es nuestra criatura primogénita. Más aún: somos pura capacidad de muerte” (Rubio, 1983: 1). Entonces la muerte, en tanto que certeza absoluta y el último enigma, no puede defraudarnos: no hay mayor piedad ni mayor misericordia que la suya. Nunca verdad y belleza estuvieron más unidas.

**Título: “Sueño misericordioso. Piedad V” (2011).**



**Autor: Jan Fabre.**

## REFERENCIAS

- Arnal, M. (1998). *Piedad*. Disponible: <http://www.elalmanaque.com/religion/lex-relig/piedad.htm>
- Bialostocki, J. (1998). *El arte del siglo XV. De Parler a Durero* [M. Morán Trad.]. España: Akal.
- Cano, P. (2002). *Los Celtas. La Europa del hierro y la Península Ibérica*. España: Sílex.

- De Margerie, E. (1857). *Cartas a un joven sobre la piedad*. España: Imprenta de Tejado.
- De la Maza, L. (2005). *Fundamentos de la hermenéutica: Heidegger y Gadamer*. Disponible: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/322/32246206.pdf>
- Eco, U. (1998). *Entre mentira e ironía*. [H. Lozano Miralles Trad.]. España: Lumen.
- Gadamer, H. (1996). *Estética y hermenéutica*. [A. Gómez Trad.]. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. (2005). *Verdad y Método* [A. Agud y R. de Agapito Trans.]. España: Sígueme.
- Heidegger, M. (1958). *Arte y Poesía* [S. Ramos Trad.]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jarque, V. (1992). *Imagen y Metáfora. La estética de Walter Benjamin*. España: Universidad Castilla-La Mancha.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. España: Paidós.
- Lange, Ch. (2008). *Modos de Parodia*. Alemania: Peter Lang AG.
- López, E. (2007). *Arte Religioso en el Arciprestazgo de Nemanos (A Coruña). Siglos XVII- XX. Arte Mueble*. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Martínez, F. (2000). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. España: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Miguel, P. (2011). *Algunas piedades*. Disponible: <http://www.jornada.unam.mx/2011/06/16/opinion/044o1soc>
- McDonald, G. (1994). *Bélgica*. [J. M. Pomares Trad.]. España: Granica.
- Rodríguez, M. (2001). *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. México: El Colegio de Michoacán.
- Rubio, A. (1983). *La muerte no es (la) sino (nos)*. Disponible: [http://www.realismoexistencial.org/re\\_lamuerte.htm](http://www.realismoexistencial.org/re_lamuerte.htm)



Isabel Falcón, "En el palafito".