

UNIVERSITAS
HUMANISTICA

Universitas Humanística

ISSN: 0120-4807

revistascientificasjaveriana@gmail.com

Pontificia Universidad Javeriana

Colombia

Taussig, Michael

El lenguaje de las flores

Universitas Humanística, núm. 70, julio-diciembre, 2010, pp. 225-252

Pontificia Universidad Javeriana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79119344013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El lenguaje de las flores

Michael Taussig*

* Publicado en inglés en *Critical Enquiry* 30 (otoño 2003: 98-131). Versión de Mónica María del Valle Idárraga. Michael Taussig nació en Sidney, Australia; se graduó en medicina, se especializó en Antropología médica y es profesor de antropología en la Universidad de Columbia. Entre sus libros se destacan *The Devil and Commodity Fetishism in South America* (1980); *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses* (1993); *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación* (Norma, 2002); *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia* (2003), y *My Cocaine Museum* (2004). Su libro más reciente es *Walter Benjamin's Grave* (2006).

Cuando al gran caricaturista Chuck Jones, el de Bugs Bunny y el Correcaminos, le preguntaron hace un par de años en una entrevista radial por qué dibujaba animales y no personas, contestó: “Es más fácil humanizar animales que humanizar humanos”¹. Recientemente, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría le dio un giro a esta respuesta. Como reacción a la tremenda violencia existente en su país, Echavarría humanizó flores fotografiándolas como especímenes botánicos, al reemplazar tallos, hojas, flores y bayas con lo que se ve como huesos humanos. A esta serie de 32 fotografías en blanco y negro la llamó *Corte de florero*, haciendo alusión al nombre de uno de los tipos de mutilación practicado durante la época de la *violencia* colombiana de los años 1940 y 1950, mutilación en la cual, según se dice, los miembros amputados eran envasados en el tórax por el cuello del cadáver decapitado.

Las caricaturas nos hacen reír por la distorsión del cuerpo, lo que insinúa lo próximos que se encuentran entre sí el humor y la violencia. De hecho, un rostro humano en el llanto puede ser muy parecido, si no idéntico, al mismo rostro en la risa. Y, aun más, es casi trivial anotar que los grandes comediantes y los grandes payasos también cargan sobre sí el peso de la tragedia. En cuanto a las cualidades caricaturescas de la violencia, veamos lo que cuenta Michael Herr sobre su experiencia en la Guerra de Vietnam; Herr se toma un trabajo considerable en negar que estos dos elementos tengan algo en común: “No es una caricatura baladí —dice— donde a los personajes les dan golpes sin parar, los electrocutan y los tiran desde las alturas, los aplastan o los vuelven a inflar, y los quiebran como platos, los vuelven a pegar y quedan enteros y de pie y listos para volver a empezar” (Herr, 1977: 46)².

¡Efectivamente! No es una caricatura baladí. Entonces, ¿por qué molestarse en invocar ese espectro con el único fin de rechazarlo? ¿Por qué molestarse en acercarse tanto simplemente para echarse atrás? ¿Será que el parecido es demasiado, demasiado molesto, verdadero pero molesto, y que valiéndonos de esta maniobra hacemos precisamente lo que se necesita; es decir, entrever un destello de lo imposible inconcebible, y luego volverlo a clausurar? Si ese es el caso, entonces ¿cuál es ese imposible inconcebible que al igualar guerra y caricatura realza simultáneamente su magnífica diferencia?

¿Dije *realza*, como hace Herr cuando nos remite al movimiento caricaturesco de ser soltado desde las alturas, aplastado, vuelto “a pegar y quedar entero y de pie y listo para volver a empezar”? ¿Qué registro emocional, qué ley de la estética y la lógica se transgrede mediante esta realizada caída o incluso, mejor, mediante esta escabrosa caída en... A fin de cuentas, ¿en qué? No en la redención. Eso, con seguridad. En la guerra. Eso es el “entero y de pie y listo para volver a empezar”. ¿Acaso no es esto mismo lo que ocurre cuando Echavarría humaniza no animales sino flores, duplicando meticulosamente en sus deslavadas fotografías de huesos humanos la exactitud y lo antojadizo de los dibujos botánicos?

En una entrevista, Echavarría dice: “Mi propósito era crear algo tan bello que atrajera a la gente. Entonces el espectador tendría que acercársele, mirarlo, y cuando se dé cuenta de que no es la flor que parecía, sino una flor hecha de huesos humanos, algo debe resonarle en la cabeza, o en el corazón, eso espero” (Reid, 2000: 25).

¹ Con esta misma explicación empieza Chuck Jones su libro *Chuck Amuck* (1989: 13).

² En español el libro de Herr fue traducido como *Despachos de guerra* (Anagrama).

Personalmente, no lo veo así. Tan obvio es que las flores no son flores. En cambio, es la torpeza en sí, lo deliberado del artificio de hacer pasar huesos por flores lo que perturba —y esto es del mismo orden que el artificio que vuelve tan poderosa también la mutilación en *Corte de florero*—.

Los tallos de las flores de las fotografías de Echavarría están hechos de curvilíneas costillas o de desmoronados huesos largos de los brazos. Los pétalos están formados por lo que parecen ser pelvis o vértebras humanas. En algunas fotografías, a un lado hay huesos pequeños como dientes o astillas, lo cual disloca las pretensiones de simetría o completitud. Una vértebra cuelga delicadamente de una costilla, cinco de las cuales están reunidas en un atado, como tallos que salen de una columna de tres vértebras pegadas, no como en la columna vertebral humana, sino como en los bloques de mecano de los niños, encarradas una encima de otra, por los lados.

Contra su fondo deslavado, las flores parecen frágiles, suspendidas en el aire y descentradas. Podrían estar volando. La ley de la gravedad ya no se aplica ahí. Hay una atmósfera de mundo a la expectativa, una ausencia dolorosa de sonido. Lo que vemos es el silencio, el silencio que acompaña algo que resultó terriblemente mal en el mundo humano donde estamos todos, incluido Dios, conteniendo la respiración, que es probablemente lo que ocurre cuando uno se cae desde una altura enorme.

Para añadir algo más a su rareza, cada fotografía lleva un título, como los nombres latinos usados en las ilustraciones de plantas de la famosa expedición botánica de Colombia, organizada por la Corona española y liderada por José Celestino Mutis a fines del siglo XVIII. Echavarría es muy consciente de este linaje suyo. De hecho, ve sus flores como la última expresión de esa genealogía. La diferencia es que los nombres en latín que pone Echavarría son híbridos que sugieren lo grotesco. Así, una flor de hueso pélvico se llama *Dracula Nosferatu*, mientras que otra flor hecha con una costilla curvada, con un ramillete de metacarpianos en un extremo, a modo de pétalos, se llama *Dionaea Misera*. Pese a que aparecen en letra pequeña, discreta, los nombres son de acuciante importancia en esta obra, empezando por el de la mutilación: *Corte de florero*. El nombre es crucial, porque dudo que al mirar el cuerpo mutilado sin el nombre, un observador “lo agarrara” —como decimos de los chistes— si el nombre no estuviera ahí. El observador apenas vería una sangrienta pila de miembros amontonados y un tronco desmembrado (Figuras 1 y 2).

La mutilación estaría incompleta, y con esto quiero decir que le faltaría el sentido que destruye el sentido. Yo no entiendo esto. Quizá no estoy hecho para entenderlo. Pero lo que sí sé es que lo que registra la mutilación, lo que registra cualquier mutilación, es esta ola, este movimiento continuo ondulante del auto-sacrificio del sentido realizado y luego disipado por la conjunción del nombre y del cadáver como obra de arte. Creo que funciona así: al aparejarle un nombre banal a un acto transgresivo, de alguna manera el acto se cumple, se dignifica mediante un sentido, podríamos decir, sólo para hacer trizas dicho nombre y dicho sentido. Viene a la mente la historia que cuenta Herr sobre los collares hechos con orejas amputadas, durante Vietnam. Se las llamaba chaquiras de amor (Herr, 1977: 199).

Formas del arte en la naturaleza

Las sorprendentes ilustraciones de plantas, hechas por la Expedición de Mutis en el siglo XVIII, muchas a todo color, son bien conocidas hoy en día tanto fuera como dentro de Colombia, donde en la actualidad son virtualmente íconos de la nación, tanto más poderosos por ser símbolos naturales. Representan algo a la vez modesto y sublime: la humilde planta, por un lado; la grandeza que es la nación, por otro. Capturan la maravilla que sobre los sabios de Europa causaba el Nuevo Mundo, en tanto mundo nuevo donde la curiosidad científica y la conquista existían lado a lado. ¿Hasta qué punto la belleza de estas ilustraciones se debe a esta combinación?

Mutis hace pensar, igualmente, en otra pregunta: ¿Existe un arte en la naturaleza así como hay un arte de la naturaleza? Este interrogante es el mismo que subyace a *Formas de arte en la naturaleza* (1904) de Ernst Haeckel, y a las fotografías de plantas tomadas por el célebre modernista Karl Blossfeldt (1865-1932), quien “creía que lo mejor del arte humano estaba modelado sobre formas preexistentes en la naturaleza” (Jennings *et al.*, 2003: vol. 2, n. 1, 157; Adam, 1999). Qué tan curioso, entonces, que las imágenes de Blossfeldt, que reproducen fielmente la naturaleza, sólo que a una escala ampliada y con una iluminación cuidadosamente controlada, entraran en las páginas de *Documents*, esa gran revista sur/realista editada por Georges Bataille, donde éste la usa para ilustrar su ensayo “El lenguaje de las flores”.

Cuando miro a Mutis por primera vez, veo lo que me parece un arte en la naturaleza y me emociono por lo que llamo el libro de la naturaleza desplegándose ante mis ojos. Pero después, un poco más adelante, me doy cuenta y cobro consciencia de que el artista dispuso las flores y los tallos de tal modo que correspondieran por igual a una estética y a la necesidad de información visual por parte del botánico. Tenía la misma sensación cuando, como estudiante de medicina, estudiaba anatomía humana. Ahí estaba el cadáver sobre la mesa, con sus brazos y piernas extendidos, en varios tonos de gris y azul ribeteados de grasa amarillenta, y en medio de un insoportable olor a formol; a su lado estaba mi libro, que mostraba el cuerpo en brillantes simetrías de rojos y azules, todo con tanta mayor exactitud, por no decir hermosura, al estar hecho de esa manera. Entonces, ¿qué fue lo que pasó ahí? ¿El arte en la naturaleza resulta ser un arte de la naturaleza! Es como el engaño, como cuando un niño se da cuenta de que Papá Noel es un hombre disfrazado. ¿Pero a quién echarle la culpa? ¿A mí mismo, por ser tan incauto? ¿O al artista, por ser tan hábil? Lo que me parece más bobo, es que cada vez que miro estas pinturas de plantas de Mutis, que ahora se me antojan puro kitsch, se vuelve a producir en mí esa misma secuencia de deleite y decepción, de ocultamiento y revelación, al paso que mi inmersión en el arte en la naturaleza se va convirtiendo en inmersión en un arte de la naturaleza.

¿A qué se deberá eso? ¿Ese fenómeno de se-ve-y-no-se-ve? ¿Será eso lo que subyace al *sur* del sur-realismo, como en el caso del uso que Bataille les da a las fotos de Blossfeldt? Pues mientras que Blossfeldt con sus lentes de aumento iba tras el arte en la naturaleza, Bataille estaba encantado con la ruptura que de ese modo creaban sus imágenes. Lo que le interesaba probar a Bataille, a qué dudarle, no era aquella cuestión elemental de que la representación puede triunfar sobre la naturaleza,

sino más bien que las imágenes de Blossfeldt son como trucos de magia donde uno sospecha un pase de manos y aun así está encantado viendo sacar el conejo del sombrero de copa. Uno se queda en suspenso, incapaz de decidir qué es arte y qué es naturaleza, temporalmente despojado del sentido común en relación con el carácter de la naturaleza y, más aun, con el carácter del arte. Tratándose del cuerpo humano, ese árbitro de la división naturaleza/cultura, esto se acentúa todavía más. Esto es lo que subyace a cualquier mutilación, ya sea hecha a un cadáver o a un cuerpo vivo.



Figuras 1a-d. De Juan Manuel Echavarría. Corte de florero. Catálogo de exhibición, Galería B & B, Nueva York, pp. 5, 7 y 9.



Figura 1b. Lam. 70.



Figura 1c. Lam. 88.

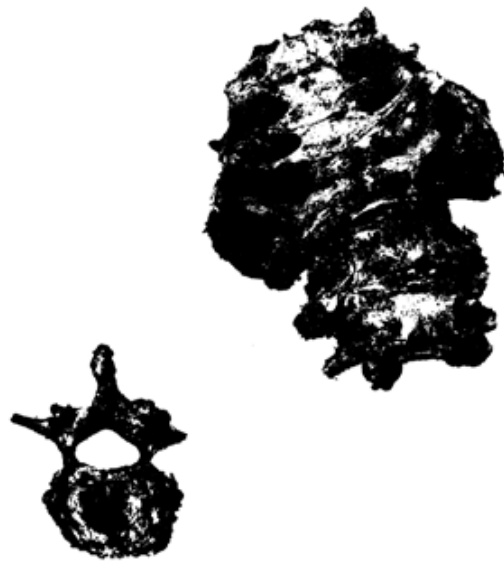


Figura 1d. Lam. 63.



Figura 2a: Imagen de la Expedición de José Celestino Mutis en Colombia.

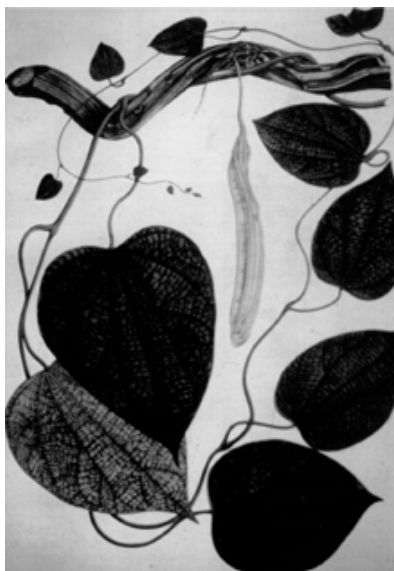


Figura 2b: Imagen de la Expedición de José Celestino Mutis en Colombia.



Figura 2c: Imagen de la Expedición de José Celestino Mutis en Colombia.

Arte de hueso

Lo que me resulta fascinante es la ausencia del cráneo humano, ese fulano travieso y socarrón, eje de la muerte en el barroco y en nuestras diversas fantasías infantiles sobre la muerte, pero que no aparece por ninguna parte en el trabajo de Echavarría ni, aparentemente, en la mutilación misma. ¿Qué hacían esos mutiladores colombianos con la cabeza?, se pregunta uno. ¿Por qué no podemos verle la cara a la muerte? “Ah, pobre Yorick”. Ocurre que en otras formas de arte de hueso humano —para nombrar una categoría— el cráneo ocupa el lugar de honor, con sus ojos huecos como recordatorio siniestro de lo que alguna vez fue. En la bandera de cráneo y fémures propia de los piratas, esa bandera adorada por niños de muchas naciones y de todas las edades, lo que importa es la idea, puesto que el dibujo en sí a menudo es de una imperfección lastimosa. Pero a quién le importa, cuando el viento sopla y la bandera se agita, poniendo en juego la fuerza animadora de la naturaleza. Hay otra razón para que no importe: esta bandera es a su vez una antibandera: no un simple símbolo de que no se pertenece a ninguna nación sino además un símbolo de rechazo a todos los símbolos y, por ende, también a la representación, en tanto la naturaleza despliega su propia nación³. A kilómetros de distancia de este símbolo anárquico están las imágenes incluidas por Bataille en *Documents* (1930) de las catacumbas capuchinas

³“Their rotten hulk seemed more inviting/ That ship without a flag at all/ Oh heavenly sky of streaming blue!/ Enormous wind, the sails blow free!/ Let wind and heaven go hang! But oh/ Sweet Mary, let us keep the sea!” (Brecht *en* Willett y Manheim, 1976: 18). Mi versión literal en español de estos versos de la “Balada de los piratas”: “Su barco podrido parecía más invitador/ que barco sin ninguna bandera/ ¡Oh cielo celestial de ondeante azul/ viento enorme, las velas batien libres!/ ¡Que el cielo y el viento esperen!/ Pero, oh, Dulce María, ¡déjanos quedarnos con el mar! [nota de traducción].”

de Roma con los cráneos y los huesos de más de 4.000 hermanos muertos entre 1528 y 1870. ¡Son imágenes que dejan boquiabierto! Los cráneos están dispuestos cuidadosamente uno al lado del otro, pero en tan vastas cantidades que pierden cualquier individualidad y terminan pareciendo hoyuelos en los rompeolas de los bajos fondos del borde de los sueños. No cabe duda al respecto: esto es arte. Con su mezcla de espectáculo y de sincero sentimiento religioso, el osario de Sedlec en República Checa lleva este arte de hueso un paso más allá, convirtiéndolo en puro *kitsch*, al despojar los huesos de cualquier potencial devoto y religioso que pudieran tener, y desalojar completamente el efecto que tanto fascinaba a Bataille, es decir, la oscilación entre repulsión y atracción, el movimiento a mi parecer latente en la mutilación en general y, en particular, en el *Corte de florero* retomado por Echavarría. Como en el caso de las caricaturas y la violencia, el *kitsch* de Sedlec demuestra lo fina que es la línea entre la cara sombría de la muerte y sus rasgos cómicos, línea que Bataille atravesó una y otra vez en sus investigaciones sobre el excedente de lo sagrado que queda de la transformación de los huesos de santos, de vil condición de cadáveres a su destino glorioso bajo las piedras de la iglesia o en el ara del altar, transformación que ocurre en menor escala con cada cuerpo enterrado en el cementerio de la iglesia. La mutilación es ese mismo movimiento, al revés, y sin embargo, no menos religioso.

¿Pero y la ausencia de la cabeza?

Las flores y la muerte

¿Será que las flores son de hecho huesos humanos? Porque el corte de florero se sirve de que las flores y la muerte van juntas en el mundo cristiano, donde el uso de flores en tumbas y funerales cuenta con una larga historia⁴. Sin embargo, las flores rinden homenaje no sólo a la muerte sino también a la vida, como en el caso de los nacimientos. Acaso sea posible que las flores frecuenten la muerte porque se las considera portadoras de vida, y que esta “mezcla” sea lo que entra con tanta naturalidad en nuestros rituales diarios como algo espléndidamente sardónico, salvaje, cruel y alentador: tal como la caída en la nada expresada por la perturbadora complicidad entre caricaturas y violencia. “No hay flores negras —escribe Jean Genet, hablando de la trasgresión—, sin embargo, en la punta de su dedo machacado, esa uña negra se veía nada menos que como una flor” (Genet, 1974 [1952]: 37). En Colombia, esta mezcla se intensifica por la belleza y abundancia de las gardenias y las rosas exportadas desde la Sabana de Bogotá durante los últimos 30 años, junto con la cocaína y la heroína —relacionadas con la muerte y el amasamiento de fortunas— que se extraen de las plantas de coca de las tierras bajas y de las hermosas amapolas

⁴ Y no sólo en el mundo cristiano. En el índice del reciente libro de Jack Goody (1993: 459), “funerales” es una de las más numerosas entradas, con muchas subcategorías que nos remiten a: “Antiguo Egipto, Antigua Grecia, Antigua Roma, Ashanti, Confuciano, Europa contemporánea, Hong Kong contemporáneo, India contemporánea... [terminando con] Europa socialista”. “Las flores se asocian en particular con ritos de muerte”, escribe a propósito de China, Taiwán y Hong Kong. Incluso en África, donde halla, en comparación con Eurasia, poco interés en las flores, nota que se siembran arbustos de hojas verdes y rojas en los cementerios Ashanti. No obstante, la cristiandad no ha endosado íntegramente el uso sacramental de las flores. De hecho, parece que hay ahí una ambivalencia categórica. La Iglesia Protestante se opone generalmente al uso de las flores en rituales, ha habido grandes períodos de tiempo, como la Edad Media, cuando la iglesia como un todo ha prohibido el uso sacramental de flores. ¿Podría ser esta ambivalencia, sin embargo, un indicio de aquello que sea lo que sea, hace que las flores parezcan apropiadas para la muerte?

de las montañas. A este entrelazamiento de vida, muerte y flores apunta Herr cuando describe Saigón durante la Guerra de Vietnam: “Estar en Saigón era como estar entre los pétalos plegados de una flor venenosa, el veneno... la historia, puteada desde la raíz sin importar qué tan lejos uno quisiera buscar su vestigio” (Herr, 1977: 43).

Como la vida, pero más, las flores son hermosas y frágiles, y tal vez por esto la gente las considera apropiadas para la muerte e incluso para las catástrofes. Este mensaje resuena con fuerza en un artículo del *New York Times* escrito por Barbara Stewart, el 22 de septiembre de 2001, acerca del ataque contra el World Trade Center. Señala ella la abundancia de flores, por montones, tantas que formaban hasta cuatro o cinco capas, dejadas a la entrada de estaciones de bomberos e iglesias, en altares improvisados en el césped de los parques, en las puertas y ventanas de casas, en las aceras. Esto la hace fijarse en las flores cultivadas en jardincitos de toda la ciudad durante el último decenio. Contra el telón de la ciudad, estas flores le parecen incongruentes: “desgarradoramente esplendorosas y frágiles”.

“¿Qué hay más frágil que una flor?” le pregunta su informante, de nombre Michael Pollan, a quien describe como escritor de botánica y filósofo, y a quien cita a propósito de que el valor de las flores reside en que son inútiles. “Las flores son un lujo” -dijo el Sr. Pollan-. “No son útiles... La gente empieza a preocuparse por flores cuando ya ha resuelto un montón de problemas en la vida”. Hasta esa pregunta suya —¿Qué es más frágil que una flor?— puede pensarse como una flor, como una pregunta retórica, como decimos.

Pero, cuando la catástrofe golpea, lo inútil se vuelve útil.

Mandrake, el mago

Hay una planta floreciente que se destaca en lo que tiene que ver con la vida y la muerte, así como ocurre con las flores de Echavarría; es una planta que perturba las piadosas banalidades de la vida y de la muerte. Se conoce como mandrake o mandrágora, y se dice que ha sido el alucinógeno más importante de Europa occidental y del cercano Oriente durante dos milenios (Schultes y Hofmann, 1992)⁵. Hugo Rahner, de los jesuitas, dice que puede ser la “hierba de la vida o de la muerte; símbolo del amor sensual, que trae la muerte, y del amor divino, que restaura la vida” (1963: 258). Nótese: no sólo de la vida, sino también del amor; no sólo de la vida o de la muerte, sino además *que restaura la vida*. Mircea Eliade, el profesor de origen rumano y virtual fundador de la historia de las religiones, la llama “planta milagrosa, mucho más potente que cualquier otra... que puede multiplicar la vida o matar” (Simoons, 1998: 101)⁶. Y vaya si es milagrosa: sirve para curar la infertilidad, excitar los órganos reproductivos, acumular riquezas, evitar accidentes, y —en lo que nos gusta llamar Oscurantismo— la mandrágora era un elemento indispensable

⁵ En español su libro fue traducido como *Plantas de los dioses. Las fuerzas mágicas de las plantas alucinógenas* (Fondo de Cultura Económica, 2000).

⁶ Agradezco a Jenny Davidson, novelista y especialista en literatura inglesa del siglo XVIII, del Departamento de Inglés de la Universidad de Columbia, por esta referencia, así como por sus comentarios sobre mi aproximación al ahorcamiento, las mandrágoras y el lenguaje de las flores.

del caldero de las brujas. Algunos dicen que es la planta que Hermes le dio a Odiseo para que resistiera la magia de Circe. Aparece en el Antiguo Testamento en el *Génesis* y en el *Cantar de los Cantares* y, según los académicos, se asocia con la brujería hasta los tiempos modernos. En muchos herbolarios del sector más pobre de Londres se vendían mandrágoras incluso a principios del siglo XX (Schultes y Hofmann, 1992: 86-91; Simoons, 1998: 103). Uno de los cargos contra Juana de Arco era que llevaba una mandrágora al pecho. Durante su defensa, ella lo negó, pero dijo que había oído hablar sobre una mandrágora cerca de su pueblo. La Inquisición quemaba mujeres acusándolas de brujería por presunta posesión de mandrágoras, a las cuales vestían y alimentaban. Porque la mandrágora era como un ser humano. Una vez arrancada del suelo, se la bañaba varias veces al año y se la vestía con ropas o telas costosas, y en ocasiones hasta se le daba de comer y de beber dos veces al día.

En parte planta, en parte humana, la mandrágora es un ejemplo increíblemente claro de algo que oscila entre un arte de la naturaleza y un arte en la naturaleza, y sin duda a esto se deben, en parte, sus poderes mágicos. Se la describe como una planta de apariencia muy peculiar, perenne, de hojas anchas, con una prominente flor púrpura, amarilla o blanca, y un fruto del tamaño de una ciruela o de una manzana pequeña. En general, despide un perfume agradable, intenso y particular. Pero la parte subterránea es todavía más decisiva. Se trata de una raíz negruzca de 30 centímetros de largo, por lo general bifurcada, y según muchos —aunque no todos— con forma humana, e incluso con un órgano sexual masculino, que sobresale como una raíz secundaria. Por esta razón, en muchas lenguas, desde la Persia Antigua hasta la Grecia Antigua, pasando por la Roma Antigua y por Turquía —lugares del mundo antiguo de donde pasó a Europa del norte y por el Este a Asia— la mandrágora recibe un nombre emparentado con “ser humano”, o “ser vivo”. En la tradición cristiana se creía que la mandrágora había sido hecha de la misma tierra con que Dios hizo a Adán (Thompson, 1968 [1934]).

La técnica para lograr las mejores mandrágoras, tal como se practicaba en Siria y Turquía, consistía en extraer la raíz, manipular su forma a punta de cortes y presiones, venderla, luego volverla a sembrar, y darle tiempo de crecer un poco más y así, al extraerla por segunda vez, se volvía, en palabras de una fuente, “*tan natural en apariencia que es difícil o imposible discernir dónde le dio forma el artista*” (Simoons, 1998: 104).

En 1891, von Luschan exhibió seis mandrágoras de Asia Menor, declarando: “un artista produce así estas pequeñas figuras que se ven totalmente naturales y cuya originalidad nadie pondrá en duda. Tales figuras no son meramente ‘muy escasas y conseguidas a riesgo de la propia vida, sino que además se consideran talismanes costosos y valiosos’” (Starr, 1901: 259-60). Para el siglo XVI este fulanito compuesto —arte en la naturaleza/de la naturaleza— se despachaba a la mayor parte del mundo, de Irán al norte de la India, de Alemania a Francia e Inglaterra, y se importaba, así mismo, en Egipto⁸.

⁷El énfasis es mío.

⁸ Como para acentuar el dilema metafísico que presenta una criatura tan potente, bien sea por falsificación de la naturaleza o falsificación del arte, existía honda preocupación en la Europa Moderna temprana en relación con mandrágoras hechizas que se vendían por grandes sumas.

¿Y qué decir del rarísimo ritual necesario para desenterrar la mandrágora? Cuando se la arranca, grita. Grita como una persona. Por eso se necesita un perro, un perro negro para ser exactos, que tira de ella, y que cuando la mandrágora grita, cae muerto. La cuestión, a mi entender, es esta: al salir de la tierra, la semi-humana mandrágora está en un típico espacio liminal, ni aquí ni allá, entre el arte en la naturaleza y el arte de la naturaleza. Precisamente, esto es lo que garantiza que se hará más que humana —es decir, superhumana— y explica que en el punto de transición de un arte en la naturaleza a un arte de la naturaleza la mandrágora sea demasiado peligrosa para ser manipulada por un ser humano.

Y aquí, en éste, el más curioso de todos los estados entre naturaleza y arte, está otra vez el asunto de la cabeza. Según al menos uno de los comentaristas cristianos —Rahner— la mandrágora tristemente carece de cabeza, lo cual la convierte en sujeto idóneo para su redención hacia un estado con cabeza. Las ilustraciones antiguas y medievales, por el contrario, la presentan tanto con cabeza como sin ella. A este respecto, las ilustraciones que he visto son realmente asombrosas, pues por un lado algunas de ellas tienen cabeza, otras no, pero además su grado de digna y sentida circunspección varía enormemente de unas a otras. Algunas poseen un acentuado aspecto de íconos y se asemejan a las pinturas religiosas usadas por la Iglesia; otras a su vez parecen caricaturas (por ejemplo, el dibujo de la mandrágora a punto de ser arrancada por un perro que corre tras una pelota). En ambos casos, lo llamativo, perturbador y gracioso es el antropomorfismo (Figuras 3a-e).



Figura 3a: Coronación de la reina Mandrágora (*Mandrake*), miniatura del siglo XII, Munich, ms clm 5118 (*Comentario de Honorius al Cantar de los Cantares*).

De conformidad con su condición profundamente ambigua, la mandrágora tiene efectos farmacológicos desconcertantes, puesto que se le atribuyen potentes propiedades analgésicas y somníferas, así como cualidades de estimulante erótico. Sobre “narcosis producida por mandrágora” hay no menos información que sobre su capacidad para despertar la voluptuosidad. La Biblia cristiana me dice que “los árabes la llaman ‘manzana del diablo’, por su poder para provocar voluptuosidad” (1940: 221; Rahner, 1963: 224-77). Es un “veneno” que calma; está “a medio camino entre tóxico y sueño” (Rahner, 1963: 258). Los expertos en plantas alucinógenas sostienen que la reputación de la mandrágora se debe a su “extraña psicoactividad”, que incluye alucinaciones durante la transición entre consciencia y sueño (Schultes y Hofmann, 1992: 86).



Figura 3b.



Figura 3c: Mandrágora del Herbario del Pseudo Apuleyo, siglo VII A.C. Basada en una fuente griega del siglo IV A.C.

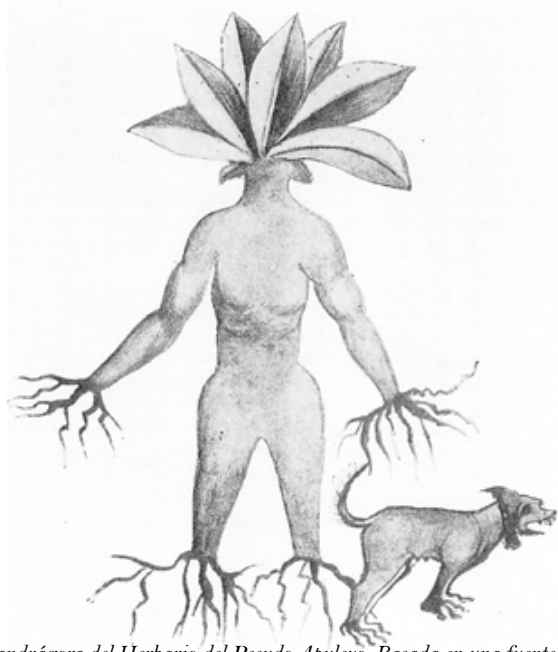


Figura 3d: Mandrágora del Herbario del Pseudo Apuleyo. Basada en una fuente griega del siglo IV A.C.



Figura 3e: Mandrágora de un Herbario italiano del siglo XV.

El lenguaje de “El lenguaje de las flores”: Acéfalo

¿Quién lo hubiera pensado? En “El lenguaje de las flores”, publicado en *Documents* en 1929 —una revista que pese a su corta vida, hoy parece haber sido el crisol de gran parte de lo que era intelectualmente audaz en la vanguardia europea—, Bataille, el editor de la revista, escogió la mandrágora como ejemplo de lo que el mundo de las plantas podía enseñarnos acerca de la relación entre belleza, sexo y muerte (Bataille en Stoekl, 1985: 10-4)⁹.

Bataille buscaba en la naturaleza procesos que, al ser enmarcados de cierta manera, hicieran que uno se percatara de cómo modelos tomados de la naturaleza daban forma subrepticamente a nuestro modo de pensar. El título empleado por Bataille, “El lenguaje de las flores”, que yo tomé prestado, proviene a su vez de una tradición occidental europea de los siglos XVIII y XIX semejante a la idea renacentista de que los jeroglíficos egipcios eran un lenguaje universal que reunía Dios y naturaleza. Podríamos decir que las flores eran a la gente de esos dos siglos, entusiasmada con la idea de que las flores poseían un lenguaje secreto, lo que a magos del Renacimiento como Ficino y Bruno eran los jeroglíficos. Un libro publicado en esta tradición, en 1867, comienza con esta afirmación: “les dije a las flores: díganme lo que Dios les dijo que me dijeran” (Goody, 1993: 244)¹⁰.

Al igual que el etnólogo francés Robert Hertz, Bataille se interesaba por la forma como los esquemas de simetrías y diferencias en el cuerpo humano servían para configurar la cultura. Hertz se había centrado en el papel dado a las manos y en la división del cuerpo entre izquierda y derecha. A la mano derecha van todos los honores: la justicia, el bien, el sol, lo masculino; es la mano de la escritura y de la política conservadora. A la izquierda iban la hechicería, la luna, las mujeres y los comunistas. 20 años después de Hertz, Bataille se centró ya no en la división vertical del cuerpo humano, sino en su división horizontal entre una parte superior, la mitad digna, y una innumerable parte baja.

Perspicaz estudioso de la dialéctica y de la unidad de los opuestos de Hegel, Bataille integró una sensibilidad surrealista y el amor por lo absurdo al análisis de la manera como las partes altas y bajas del cuerpo se relacionaban con esquemas cósmicos de reconciliación y redención. Sostenía que una verdadera dialéctica no se detenía. De ahí que no pudiera haber tregua en la guerra atroz entre lo superior y lo inferior, y que pensara además que dicha guerra estaba permanentemente a punto y con saña

⁹ En español está en el libro *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939* (2003). Trad. Adriana Hidalgo.

¹⁰ Según Goody, este lenguaje tenía sus raíces en el orientalismo del siglo XVIII, en la noción de que había un lenguaje esotérico del harem, lenguaje que según conclusión de un sabio austriaco era el lenguaje secreto del apego lésbico; véase Goody (1993: 234). Sea como sea, el lenguaje francés de las flores parece haber tenido como preocupación la tabulación, que evoca el estructuralismo tardío de Claude Lévi-Strauss, como en su famoso trabajo, *El pensamiento salvaje* [En español publicado así, entre otras editoriales, por Fondo de Cultura Económica], título al que subyace el juego de palabras con “el pensamiento”, (la flor) salvaje. En su énfasis decimonónico tardío sobre las tablas de clasificación de olores y colores, como parte de la construcción del sistema, la tradición del lenguaje de las flores también evoca la obra de principios del XIX del visionario y comunista francés Charles Fourier, apreciado tanto por Carlos Marx como por Walter Benjamin. Aunque en ningún momento alude al hecho, el lenguaje de las flores de Bataille emerge así de dos siglos de tradición con sus raíces en lo secreto, lo oculto, las fantasías orientalistas y un llamado a la lógica de la naturaleza que hace accesible la sabiduría divina. Sin embargo, al mismo tiempo su ensayo marca una ruptura radical respecto a esa tradición.

porque el pensamiento descansa sobre esas categorías leídas en la naturaleza. Por consiguiente, en lo relacionado con el lenguaje de las flores, y específicamente con la aterradora mandrágora, Bataille se dio un banquete.

El punto de vista de Bataille se yuxtapone al artículo del *New York Times* sobre la función de las flores tras el ataque al World Trade Center. Sin embargo, las diferencias son aleccionadoras, pues Bataille ve las flores como metáforas sexuales que ponen en conjunción la belleza, la muerte y el erotismo. Compara las flores con órganos sexuales humanos, con sus estambres y pétalos dirigidos hacia el sol, y sostiene que la esencia de su belleza debe mucho a la fragilidad de su vida. Condenadas a morir casi en el momento en que florecen, se marchitan tristemente sobre el tallo en total desorden, y por último se desploman en la tierra de donde salieron. De ahí su conclusión en “El lenguaje de las flores”: “¿Acaso no corren el riesgo todas estas cosas hermosas de ser reducidas a una extraña *mise en scène*? —pregunta—. ¿Acaso no están destinadas a volver más impuro el sacrilegio?” (Bataille *en* Stoekl, 1985: 14)¹¹. Si Hertz había señalado un mecanismo de complementariedad en la simetría lamentable entre la mano derecha y la mano izquierda, Bataille detecta un desequilibrio similar entre lo bueno y lo malo en la invención de la esfera sagrada. No sólo se alimentan recíprocamente y son complementarias, como en el esquema cristiano del Cielo y el Infierno, sino que además su asimetría garantiza un exceso que el juego de opuestos no logra contener. Esta idea lleva la firma de Bataille, y está implícita en su pregunta sobre las flores: “¿Acaso no están destinadas a volver más impuro el sacrilegio?” Y para afilar su argumento, para llevar su cascada de pensamientos al tope mayor de presión, se centra entonces en la mandrágora.

La mandrágora expresa con impresionante claridad el paso de lo sagrado a lo sacrílego. Puede decirse que su forma manifiesta ya la arquitectura cósmica del Cielo y del Infierno y su analogía en el cuerpo humano. Para los cristianos, la carencia de cabeza es un signo de la posible futura redención del pecado. Pero para Bataille, es el *acéfalo* de la naturaleza, nombre que su grupo escogió a finales de 1930 para su sociedad secreta, sagrada: *Acéphale*. Esta sociedad tenía como emblema un dibujo de André Masson. Se trataba de un hombre sin cabeza, desnudo y con los brazos abiertos, con una daga en una mano y, en la otra, un corazón en llamas, como una granada de mano; tenía estrellas en lugar de pezones y un cráneo ubicado en la parte de los genitales. Masson dijo: “En lo que a él concernía, lo vislumbré de inmediato sin cabeza [...] Pero, ¿qué hacer con este mamotreto de cabeza escéptica? —Irresistiblemente se halla desplazada al sexo, al cual enmascara con una ‘cabeza de la muerte’” (Brotchie *en* Bataille, 1995: 12) (Figura 4)¹².

Acéphale no era una simple sociedad secreta. Daba miedo. Patrick Waldberg, uno de sus miembros, cuenta que por sugerencia de Bataille, algunos de ellos acordaron reunirse en un bosque solitario en las afueras de París, cerca de la estación del tren

¹¹ A este respecto, pienso también en el arcoíris. Como la flor, el arcoíris es extraordinario por su misterioso resplandor de color y su fugacidad. Una vez “agarrado” también el arcoíris se marchita sin dejar desechos o mugre, apenas un cambio de sexo o una olla llena de oro... igualmente, fuera del alcance. Anticipemos entonces lo divertido que sería escribir otro ensayo, “El lenguaje de los arcoíris”.

¹² Respecto a Masson, acerca de quien poco se ha escrito, le estoy profundamente agradecido a Laurie J. Monahan (2001b: 707-24), así como al ensayo de esta autora “Printing Paradoxes”: André Masson’s Early Graphic Works,” en *André Masson: Inside Outside Surrealism* (2001a: 53-78).

de Saint-Nom, para llevar a cabo un sacrificio humano, pero que a último minuto decidieron no hacerlo (Brotchie *en* Bataille, 1995: 15-6). Bataille describiría el sitio de estos encuentros así: “En un terreno pantanoso, en medio del bosque, donde el caos parece haber intervenido en el orden usual de las cosas, hay un árbol quemado por un rayo. Uno reconoce en este árbol la muda presencia de aquello que asumió el nombre de Acéphale, reflejado aquí por unos brazos sin cabeza” (15).

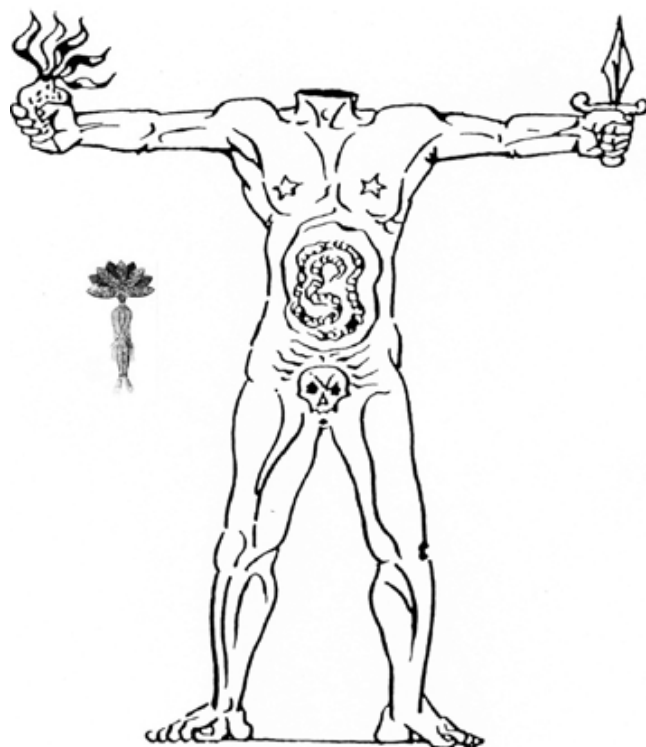


Figura 4: El Acéfalo.

Del mismo modo, ¿no se reconoce la muda presencia de Acéfalo en la mandrágora?

Otro lugar de encuentro de Acéphale era la Plaza de la Concordia, donde Luis XVI fue “acefalizado” (al decir de los editores de la *Encyclopedia Acephalica*) por la guillotina revolucionaria. Unos cuantos años más tarde, Napoleón instalaría en este punto el famoso obelisco que había robado en Egipto. El falo, por decirlo así, que atraía el sol hacia abajo, reemplazó la cabeza.

Una vez cortada la cabeza, y usada para desplazar los genitales masculinos, André Masson contempló su trabajo y dijo: “Bueno, hasta ahora vamos bien, pero ¿qué hacer con el estómago? Ese recipiente vacío será el receptáculo del Laberinto, que en otro lugar había sido nuestro signo de confluencia” (Brotchie *en* Bataille, 1995: 12).

Este laberinto de intestinos enrollados es el registro anatómico, no menos que el registro pictórico, del exceso que desborda las oposiciones. De ahí su nombre, “el laberinto”: una maraña loca de la cual no hay salida, ni ilustración, podría decirse, a no ser gracias a un hilo milagroso, como en la mitología griega, un hilo que no sale de las oposiciones en sí.

Bataille había visto este mismo laberinto de los intestinos en su divertidísimo estudio de tres páginas sobre “El dedo gordo”, publicado en *Documents* cinco meses después de “El lenguaje de las flores”. Oponiendo la cabeza al dedo gordo en una serie de deliciosas incursiones que invocan el águila del Estado, la razón Ilustrada y la dialéctica de Hegel, a la par que los juanetes y el atractivo del fetichismo por el pie, Bataille mostró cómo las alturas desdeñosas dependían del dedo humilde al que miraban con desprecio. El texto venía acompañado de alarmantes fotografías de un dedo gordo ampliadas, del tamaño de una página, que efectivamente volvían desconocida esta parte de nuestra anatomía. Se veía temible y a la vez ridículo, una dialéctica completamente desconcertante, podría decirse; de nuevo el acertijo Mutis/Echavarría: ¿un arte en la naturaleza o un arte de la naturaleza?

Pero, más allá de eso —y es aquí donde aparece el exceso irreductible— había *tono* y *estómago*. Tono significaba en este caso el tono del absurdo y el tono de la risa, no precisamente ideas, sino algo más. ¿Pero qué es este algo más? Igualmente, el estómago, no sólo la rabelesiana panza risueña del carnaval, sino también el estómago del intestino con su motilidad, un músculo liso que late irregularmente con los ecos de un estrépito lejano, como cuando se arroja una piedra al socavón lleno de agua de una mina; y toda esta profana ciénaga en ondas circulares desplazada por las sacudidas y el lento avance tembloroso del bolo alimenticio. A este pantano de lo *informe* conducían todos los caminos, la Roma de Bataille no menos que su Dedo gordo, y este mismo pantano es el que tenía en mente cuando imaginó un hombre sin cabeza que no conociera la prohibición: “No es un hombre. Tampoco es un Dios. No soy yo, sino que es más que yo: su estómago es el laberinto donde se ha perdido a sí mismo, me pierde con él, y donde me descubro a mí mismo como él, en otras palabras, como monstruo” (Brotchie *en* Bataille, 1995: 14).

En conclusión, por ende, al igual que la mandrágora, esta imagen del *acéfalo* no invierte simplemente el Cielo y el Infierno, sino que disloca su interdependencia de tal modo que quedan pocas posibilidades de recuperación dialéctica, o en últimas, de redención. Es como si la dialéctica se consumiera a sí misma, recordándonos que el auto-sacrificio es la marca de la divinidad como cuando dios se quita la vida (Véase el Catolicismo y *La rama dorada*). Tras esto acechan por igual la dicha y la desesperación de percatarse de que, como el lenguaje, la razón es a lo sumo una aproximación de la realidad, que siempre sobrepasa los términos y ardidés que usamos para organizarla. Con la mandrágora, así mismo, somos empujados a un mundo de “rara psicoactividad” —a medias entre el sueño y la consciencia—, a una rizomática masa de raíces, según Bataille, “que bulle bajo la superficie del suelo, nauseabunda y desnuda como los gusanos” (Bataille *en* Stoekl, 1985: 13).

Ahora bien, ¿a qué se debe que la mandrágora más poderosa sea la que crece debajo de la horca?

El ahorcadito

Hecho: durante siglos, en Europa se dijo que donde había sido ahorcado un hombre por parte del Estado, del semen que aquel eyaculaba o de su orina, nacía una flor blanca. Esa flor no era otra que la mandrágora, y llegó a llamársele “el ahorcadito”¹³(Thompson, 1968 [1934]: 166). Sin embargo, el centro de atención aquí no es la inocente flor blanca. De hecho, la flor, bella y asombrosa en sí, es apenas el indicio de la negra raíz que se retuerce hacia lo profundo de la tierra en sus esfuerzos por adquirir forma humana.

Esto lo expone con nitidez, para el caso de Inglaterra y ya para 1587, un tal Thomas Newton en su libro *An Herbal to the Bible*, quien destina un capítulo a cada planta de importancia. El primer capítulo está dedicado a la mandrágora, el segundo al maná (alfabéticamente, “mandrake” está antes de “manna”). Newton describe la mandrágora como una planta de perfume y sabor fuertes, bonita y encantadora y que produce sueño. La raíz, hendida en forma de ramas o miembros, como piernas dobladas y enrolladas una en torno a la otra, está cubierta de hebras muy finas o pelitos... de modo que vendedores ambulantes falsos e improvisadores sacan de ahí figuras humanas, masculinas o femeninas, y convencen a la gente tonta e ignorante de que salen así de la tierra y de que tienen poderes mágicos (Newton, 1587: 10-2)¹⁴.

Algunos de entre esta lujuriosa chusma de tipos truculentos y embaucadores sin vergüenza, insolente y atrevidamente anuncian y de continuo afirman, que esta es una criatura, que tiene vida y que es engendrada bajo tierra a partir de la semilla de una persona muerta, que fue condenada y ajusticiada debido a algún delito o asesinato (Newton, 1587: 11).

Se decía en el siglo XVI que para que la mandrágora fuera efectiva *debía recolectarse de debajo del cadalso*; de ahí su alto precio (Starr, 1901: 262). Según otros, la mandrágora crecía *únicamente* cerca del cadalso (Trevelyan, 1909: 92-3). Algunos, por su parte, opinaban que la forma más poderosa era la que se conseguía debajo de una horca (Starr, 1901: 262).

Folclor: cuidadosamente extraído de la tierra gracias a medios rarísimos y mágicos, lavado con vino rojo y arropado en sedas preciosas, rojas y blancas, este ahorcadito respondería cualquier pregunta que se le hiciera acerca del futuro o acerca de asuntos secretos. “¿Quería ser rico?” Deje dinero al lado de él por la noche y en la mañana habrá el doble (Thompson, 1968 [1934]: 169).

Hecho: el poeta alemán Rist (1607-1667) describió una mandrágora de más de 100 años. Vivía en un ataúd sobre el cual se había colocado un tapiz donde se representaba la escena de un ladrón en la horca, debajo de la cual crecía una mandrágora. El tapiz pasaba del padre al hijo menor (Simoons, 1998: 127).

¹³ “Little gallows man”, del alemán *Galgenmännlein*. De acuerdo con una fuente, el ahorcadito también podía nacer de la baba que caía a la tierra de la boca agonizante de una mujer ahorcada. Le agradezco a Christopher Lamping por esta referencia, así como por la referencia al ensayo de Peter Linnebaugh sobre ahorcamiento (véase más adelante). Esta es la única referencia que he encontrado sobre la mandrágora y mujeres ahorcadas. El asunto, a mi modo de ver, gira en torno a la semilla masculina. Por otro lado, el papel de la mujer en esta combinación horca/mandrágora siempre tiene mucho que ver con capturar la fertilidad.

¹⁴ Estoy parafraseando y en pequeña medida transcribiendo palabras arcaicas de este texto del siglo XVI.

Ficción: en las primeras páginas de la novela *Querelle de Brest*, de Genet, publicada originalmente en 1953, el personaje Gil camina con Querelle, su amigo íntimo, por las calles neblinosas del puerto naval de Brest, al norte de Francia. Van hablando de sexo y a través de su bolsillo Gil se aplasta el pene sobre el vientre. “En efecto, tenía el tamaño de un árbol —escribe Genet—, un roble de tronco mohoso con mandrágoras plañideras creciendo entre sus raíces. (Algunas veces, cuando despertaba con una erección, Gil llamaba a su verga “mi ahorcado”)” (Genet, 1974 [1952]: 20).

Hecho: se asegura que en Londres los ahorcamientos llevados a cabo durante la segunda parte del siglo XVIII y principios del XIX, fueron presenciados por un público de hasta 100.000 personas. Lo normal eran multitudes, de tres a siete mil personas (Gatrell, 1994). En el imponente espectáculo que constituía un ahorcamiento público (en la segunda mitad del siglo XVIII se hacían hasta ocho al día, por año), la muchedumbre londinense se disputaba el cadáver con las autoridades que custodiaban el cadalso, y esto por una variedad de motivos: para garantizarle un entierro cristiano; para evitar que el cadáver fuera vendido a los cirujanos y a las escuelas de medicina; y por aquello que Bernard de Mandeville, ese ingenioso partidario de la economía de mercado describió en 1725 como “el supersticioso Respeto del Vulgo por un Cadáver, incluso el de un Malhechor” (Linebaugh *en* Hay *et al.*, 1975: 72).

Hecho: pero el cadáver de una persona ajusticiada por el Estado no es un cadáver cualquiera. Los historiadores sociales dudan, con razón, en considerar los macabros mundos abiertos por estas extrañas variedades de necrofilia que desafían cualquier tipo de decoro, incluyendo el decoro intelectual. Ese umbral sólo logran atravesarlo los novelistas, como se ve en las obras de Genet o de William Burroughs. Con todo, ¿caso no es algo del orden de esa imaginación lo que se necesita si queremos mínimamente empezar a entender lo que el Estado invierte en la pena de muerte, eso sin olvidar lo que el público, en Estados Unidos, invierte hoy en día también? ¿De qué otro modo podemos sintonizarnos con lo que parece tan escandalosamente indecente —la magia del cadáver, para no mencionar siquiera su potencial erótico—, una vez que se nos dice que hasta hace poco en la íntegra sociedad occidental el cadáver de una persona ahorcada por el Estado era una entidad especialmente maravillosa, capaz de devolverles la vida y la salud a los enfermos?

En un ensayo reciente sobre multitudes, carnaval y el estado en las ejecuciones inglesas, Thomas Laqueur llama al cuerpo ahorcado “el cuerpo mágico”. Cita a James Boswell, quien en 1776 describió la “superstición” de que fue testigo durante un ahorcamiento en Londres, donde “no menos de cuatro personas enfermas se habían hecho restregar por las manos sudorosas de malhechores agonizantes, creyendo que eso las iba a curar” (Laqueur *en* Beier *et al.*, 1989: 346). Se decía que un miembro corporal atrofiado o marchito se podía arreglar si se lo ponía sobre el cuello de un hombre recién ahorcado, y las mujeres visitaban el patíbulo con el fin de ser acariciadas por una mano recién muerta para así volverse fértiles. Las niñeras llevaban los niños a su cuidado a que los tocaran, con el fin de asegurar la salud de los pequeños a su cargo. Y en 1768, justo antes de que Murphy, el estibador de carbón, fuera bajado del patíbulo de Tyburn,

una mujer bien vestida apareció con un niño de 3 años para pasar tres veces la mano derecha del muerto “sobre la mano izquierda del niño, la cual tenía cuatro huecos a raíz del Mal del Rey” (escrófula) (Linebaugh *en* Hay *et al.*, 1975: 110).

El nombre lo dice todo. *El mal del Rey*. Porque así como el cadáver de un criminal ajusticiado por el Estado podía curar este mal, también el rey con sólo pasar sus manos podía sanar de esta horrible enfermedad, larga y en ocasiones mortal. Gracias a la ejecución de Estado, el rey y el cadáver del malhechor se vuelven equivalentes mágicamente.

Ficción:

“Debe tocar con el brazo enfermo el cuello de un hombre que haya sido ahorcado”.

Ella se sobresaltó un poco ante la imagen que le proponía.

“Tiene que ser antes de que el cuerpo se enfríe; justo cuando está recién descolgado”—, prosiguió el hechicero, impasible.

“¿Y por qué resulta eso beneficioso?”

“Regenera la sangre y altera la constitución. Pero, como le decía, resulta duro. Deber ir a la cárcel cuando haya una ejecución y esperar a su hombre junto al patíbulo. Muchos han utilizado ese remedio, aunque quizá nunca una mujer guapa como usted. Antes acostumbraba a mandarlos por docenas, de hecho siempre que me venían con problemas de piel” (30)¹⁵.

Quien habla es un hechicero del suroeste de Inglaterra, a mediados del siglo XIX, en el cuento “El brazo marchito”, escrito por Thomas Hardy¹⁶ (1992: 44). La joven a quien se dirige tiene una enfermedad incurable que le está consumiendo el brazo, una enfermedad que lleva las señas de la brujería.

El día anterior al ahorcamiento, la mujer visita al fabricante de arneses, que está preparando la soga para el dogal. “[...] la venden a pulgadas —le dice—. Si lo desea la puedo conseguir un trocito barato, señorita” (Pérez, 1981: 34).

Más tarde, esa misma noche, ella visita subrepticamente al verdugo, cuya ocupación normal —siendo éste un pueblo— es la de jardinero:

No me diga que viene a hablarme del nudo, le dice antes de que ella pueda explicar que lo que quiere es tocar el cuello tan pronto como el hombre haya sido ahorcado. Tras examinarle el brazo marchito, él exclama, con interés: Bueno [...] En un caso como el suyo, no puedo negarme a ayudarla. Me gusta el aspecto de la herida; la veo más curable que muchas de las que me enseñaron en el pasado. Sea quien sea el que la ha enviado aquí, seguro que era un hombre muy sabio (Pérez, 1981: 35-6).

Interpolación. ¿Por qué en particular el nudo? Porque si la muerte se debía al estrangulamiento y no a una ruptura del cuello ocasionada por la caída del cuerpo, entonces el nudo podía ajustarse para darle a la víctima la posibilidad de sobrevivir, razón por la cual Peter Linebaugh en su ensayo sobre ahorcamientos en Londres se refiere sarcásticamente al gran interés del público por los asuntos del nudo.

¹⁵Sólo los pasajes entrecomillados, no los comentarios de Taussig, son citados de la traducción de este cuento al español, por Marta Pérez. 1981. *El brazo marchito y otros relatos de terror*. Barcelona, Editorial Fonamara [Nota de traducción].

¹⁶ De nuevo mi agradecimiento a Christopher Lamping del Departamento de Antropología de la Universidad de Columbia por esta valiosísima referencia.

Al día siguiente, la mujer se acerca al cadáver apoyado sobre dos caballetes. Siente una niebla gris flotando a su alrededor, y apenas si puede ver. “Daba la impresión de estar casi muerta —escribe Hardy—, y de sostenerse sobre sus pies por una especie de galvanismo” (Pérez, 1981: 38).

Inciso. En algún punto entre muerte y galvanismo. ¿Podría ser esto el equivalente de la “rara psicoactividad” atribuida a la mandrágora por Schultes y Hofmann, nuestros expertos en etnobotánica?

El verdugo le tomó el pobre brazo maldecido, le descubrió el rostro al cadáver y puso el brazo de ella sobre el cuello del muerto, “sobre una línea de color mora verde” (38). Ella gritó. La “regeneración de la sangre” predicha por el hechicero se había producido.

Ahorcamiento como sexo como magia del estado

El ahorcamiento no sólo enciende la sangre de quienes logran tocar el cuello del ahorcado, sino que puede encender también a la persona que está siendo ahorcada. Al menos en el folclor de la excitación sexual, testimonio del acoplamiento hecho por Bataille entre placer sexual y muerte¹⁷. Knud Romer Jorgensen nos trae a la memoria el ahorcamiento con fines eróticos en *Justine* (1791) del Marqués de Sade, y nos informa sobre un caso famoso que alcanzó la corte en Londres, ese mismo año, a causa de Susannah Hill, una prostituta que había ayudado a Frantz Kozzwarra, compositor, y uno de los mejores contrabajistas de Europa, a colgarse a sí mismo en busca de placer sexual, todo con consecuencias mortales¹⁸.

Los cuerpos ahorcados y chapaleando al extremo de una cuerda en pleno orgasmo aparecen a menudo en el transcurso de la obra de toda una vida de William Burroughs, desde *Almuerzo desnudo* hasta *Ciudades de la noche roja*. En este último, Kelley mata al cabo de mar de su barco cuando anclan en Tánger y es condenado a morir en la horca, pero unos piratas llegan, lo descuelgan y lo reviven. “Se creía —escribe Burroughs—, que un hombre que hubiera sido colgado y vuelto a la vida no sólo les traería buena suerte en la aventura, sino que además les garantizaría protección contra el destino del cual él mismo había sido rescatado”¹⁹ (Burroughs, 1981: 70).

¹⁷ Conocida en algunos círculos como asfixia autoerótica o asfixofilia, el ahorcamiento ha sido usado en Europa incluso desde 1600 como tratamiento contra la disfunción eréctil y la impotencia. Un psiquiatra francés informó en 1856 que el 30% de los hombres que morían por ahorcamiento tenía erecciones o eyaculaciones. En un estudio sobre 97 suicidios entre gente joven en el área de Boston durante 1941-1950, un investigador encontró que 27 de ellos posiblemente se habían debido a ahorcamientos autoeróticos que salieron mal. Véase “The Autoerotic Asphyxiation Syndrome in Adolescent and Young Adult Males”, en <http://members.aol.com/bjo22038/>

¹⁸ Véase Jorgensen, “Please Be Tender When You Cut Me Down”, en <http://www.sexuality.org/fetish/aspdyang.html>. Un panfleto anónimo de 1792, el “Art of Strangeling, etc...”, afirma que fue un tal Jonathan Wild el primero en descubrir, al examinar los bolsillos de convictos ahorcados, que “tenían evidencias de ciertas emociones y conmociones, las cuales... demostraban que la carne debe morir para vivir de nuevo” (citado en *ibíd.*).

¹⁹ En español, William Burroughs. 1981. *Ciudades de la noche roja*. Trad. de Martín Lendínez. Barcelona, Bruguera. Entonces los piratas untan tinta roja a las huellas que dejó el lazo en el cuello de Kelley para mantener visible su magia. Kelley sostenía que había aprendido en la horca los secretos de la muerte y que por eso estaba dotado de invencible habilidad como espadachín y era capaz de tales proezas sexuales, que ningún hombre o mujer podía resistírsele. Cuando le preguntaban que se sentía ser ahorcado, Kelley respondía:

Primero sentí un dolor enorme debido al peso de mi cuerpo y sentí mis humores en extraña conmoción presionados violentamente hacia arriba. Después de que llegaron a mi cabeza, vi un chorro brillante de luz que parecía salir de mis ojos como un rayo. Después perdí toda noción de dolor. Pero después de que me descogaron, sentí un dolor tan indescriptible como de agujas y disparos a medida que mi sangre y mis sentidos volvían, que deseé que los que me habían bajado me hubieran dejado colgado.

Al mismo tiempo, en esas ciudades de la noche roja, el ahorcamiento se ha convertido en un espectáculo de club nocturno, lo que nos recuerda una vez más la siniestra relación entre las caricaturas y la violencia. Tomemos, por ejemplo, el club llamado Patíbulo Doble, donde cada noche hay una función de ahorcamiento, y donde una noche en particular, la llamada Noche Flash, es especialmente asombrosa porque clientes chic hacen entradas inesperadas vestidos extravagantemente. Algunos salen del subsuelo vestidos de *drag* verde y “aullando como mandrágoras”, dice Burroughs. Otros aparecen a través de espejos, con sogas alrededor del cuello mientras “los vendedores de sogas circulan entre los clientes”, que pueden palpar la calidad de la mercancía. Las hay de seda, “de todos los colores, de cáñamo curado y ablandado en raros ungüentos, sogas que se estremecen ardiendo con una suave llama azul, sogas de cuero hechas con piel de sabueso”. Conducida por un demonio rojo llega la estrella del espectáculo: un maniquí llamado Blanquito, que posa con la soga alrededor del cuello, con la pinga casi dura, las pupilas fijas. “La plataforma cae y él queda allí colgado, eyaculando, y un resplandor sale de sus ojos”.

“¡El Flash! ¡El Flash!

Los clientes levantan los brazos y agitan las caderas en éxtasis” (Burroughs, 1981: 179, 80, 81. De la edición en español: 208-9).

A mi modo de ver, ser bajado de la horca justo a tiempo equivale a lo que quiero llamar aquí el complejo mágico de la mandrágora y la ejecución de Estado, un bocado enorme, sí, pero es que éste es un hueso duro de roer. En mi opinión, la magia invocada por Burroughs, la magia que permea toda su obra, no se desprende del ahorcamiento en sí, sino de la ejecución por parte del Estado trasladada a otras esferas donde el ahorcamiento lleva la “sombra” de dicha ejecución. Es la misma magia recogida por el ahorcadito, llevada un paso más allá por Burroughs para poder liberar sus íntimos espíritus familiares: el color, el olor, y un séquito de recuerdos sobrenaturales que se mueven hacia atrás y hacia adelante en el tiempo y el espacio en forma de inconsciente transhistórico.

Tomemos al joven y apuesto Capitán Strobe, colgado por piratería en 1702 frente a la Corte de Ciudad de Panamá. Lleva una curiosa sonrisa en la cara, y un aura amarillo-verdosa le rodea el cuerpo. Cuando ya pende de la horca bajo el sol ardiente es rescatado por una brigada de ataque y le dan de comer opio. Despierta con una erección punzante. Sabe dónde está: a kilómetros al sur de Ciudad de Panamá. “Veía el bajo litoral de los manglares bordeado de ensenadas, las aletas de los tiburones, el agua de mar estancada” (Burroughs, 1981: 29).

De hecho, estas palabras se atribuyen a “Smith el medio ahorcado”, antiguo soldado colgado en 1705 por robo. Burroughs las halló en *The History of Torture* (Mannix, 1964: 110). Parece que Smith había estado colgando durante 15 minutos antes de que lo bajaran a raíz de un indulto en razón de su historial militar. En la época, el ahorcamiento raras veces implicaba la fractura del cuello con la consiguiente muerte instantánea. Más bien, la víctima era asfixiada lentamente hasta que moría, bailoteando al final de una cuerda (que más tarde podía ser vendida en pequeños trozos por altas sumas). De ahí que Smith todavía estuviera vivo cuando le cortaron la cuerda y que de ese momento en adelante, con el nombre de Smith el medio ahorcado llevara una carrera milagrosa, siendo arrestado repetidamente por robo, y sin embargo saliendo libre siempre. Una de esas veces, el abogado acusador murió de repente durante el juicio. La ley ya no tenía ningún poder sobre este individuo medio ahorcado.

El Capitán Strobe es colgado; el capitán Strobe vuelve a la vida. Despierta, no en el cielo, sino en el pantano, en el pantano ecuatorial tercermundista donde cualquier cosa puede pasar en un mundo sin cabeza donde Dios está muerto. Despierta con el cuerpo intacto, de hecho más que intacto, a bordo del opio y con una erección punzante. Acéphale.

Recordemos: “Se creía —escribe Burroughs—, que un hombre que hubiera sido colgado y vuelto a la vida no sólo les traería buena suerte en la aventura, sino que además les garantizaría protección contra el destino del cual él mismo había sido rescatado”.

La pregunta entonces es la siguiente: ¿cuál es este poder misterioso que se le arrebató de las garras al Estado? Nietzsche condena a los policías por practicar los mismos engaños que practican los criminales que capturan. A sus ojos, esto los hace peores que los criminales. ¿Será por esto que el asesinato judicial es mucho más místico que otros tipos de asesinato? No sólo mata y elimina a la persona. Al parecer, también libera al mundo una energía.

¿Es el Capitán Strobe el ahorcadito?

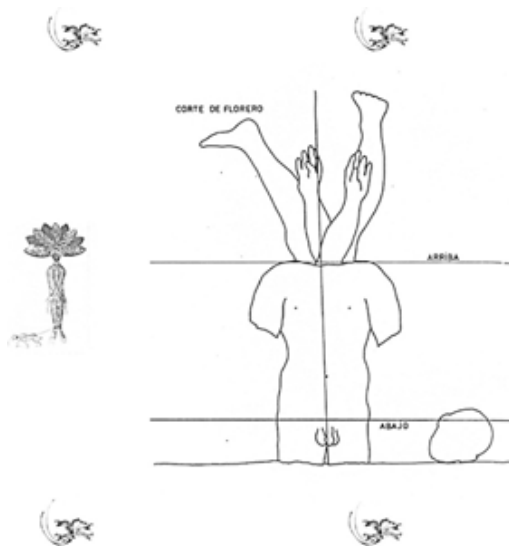
Siempre sensible a la alegoría cristiana, Rahner nos dice que así como Cristo, “del mismo modo que aquel que fue envenenado, se durmió en la muerte y sin embargo despertó a la vida como la maravillosa raíz hecha de la misma tierra que Adán, así también el cristiano que desea liberarse del veneno y del entumecimiento de Adán debe tomar en sus manos la copa de mandrágora” (Rahner, 1963: 259-60). Rahner quiere que veamos el cuerpo mutilado de Cristo como un cuerpo listo para la redención, como si tanto dolor debiera, en virtud de alguna ley, ser recompensado de modo que la armoniosa red de los opuestos resulta un soborno trascendental. ¿Pero no podríamos acaso igualmente argumentar bien que el poder de Jesús reside en el uso de la pena capital por parte del Estado colonial romano y que lo que se registra durante el siglo XVIII londinense en Tyburn con Murphy, el estibador de carbón, y con todas esas manos recién-muertas pasadas por sobre los cuerpos de niños enfermos, es apenas la expresión de la magia del ahorcadito —no de Jesús— que crece bajo el patíbulo? El ahorcadito, nuestra mística mandrágora, con su reputación de producir efectos alucinógenos, voluptuosidad y poderes ocultos, habla de este fantástico proceso de la ejecución de Estado como del momento fundador de una religión, que se repite con cada ahorcamiento de Estado. La magia del ahorcadito es nada menos que la magia del Estado.

A esto podríamos añadir la tesis pavorosa de que la Ilustración expresa el dominio sobre la naturaleza, a tal grado que la naturaleza retorna como una fuerza mágica y prehistórica dentro del estado de derecho (Horkheimer y Adorno, 1972)²⁰. En ninguna parte ocurre con mayor ímpetu la famosa dialéctica de la Ilustración que dentro de la pena capital, porque en ningún lugar surge tan alarmantemente lo prehistórico en la modernidad. Y en ninguna otra parte, por tanto, esperaríamos que surgiera más adecuadamente la planta de mandrágora que debajo de un árbol de

²⁰ En español, *Dialéctica de la Ilustración*, publicado, entre otras editoriales, por Paidós.

ahorcado. Así como el cadalso revierte a la naturaleza en forma de árbol de ahorcado, para citar la expresión de la época, de la misma manera la planta de mandrágora se vuelve ser humano socializado, el ahorcadito.

Salida de la semilla de un criminal asesinado por la justicia, la mandrágora es preeminentemente contradictoria —venenosa, soporífera y voluptuosa—, en una palabra *miasmática*, de la palabra que en griego antiguo quiere decir contaminado, una condición espiritual contagiosa de considerable peligro como la que rodea al cadáver o al asesino (Parker, 1983: 3). La mandrágora contiene y centra este contagio, tal como testimonia su poderoso perfume. La mandrágora es la prueba de la continuidad de la vida en el preciso momento en que la vida está siendo arrebatada por el Estado; es la vida —el exceso, si gustan— que escapa a la muerte a medida que la soga se cierra; es la vida creada por la muerte —la vida retorcida, mágica, perversa, que sólo la violencia de Estado podría crear. Si seguimos la costumbre de definir el Estado como aquello que tiene el monopolio del uso legítimo de la violencia, ¿no sería igualmente cierto decir que la mandrágora que brota debajo del cadalso expresa los cimientos místicos de la autoridad sobre la cual descansan esa violencia y la ley?



«El lenguaje de las flores»

Epílogo

Pese a mis múltiples visitas a Colombia desde 1969, personalmente no había oído hablar ni una sola vez del Corte de florero hasta que vi las ilustraciones de Echavarría y me descubrí preguntándome qué tan común sería. Echavarría cita como su fuente un libro de 1978, que se ocupa de las masacres durante la *violencia* de 1948-64 en una sola región, aunque duramente golpeada: la región del Tolima (Uribe, 1990: 175). Para cerciorarse de que los lectores entiendan los distintos tipos de mutilación, este libro trae 11 diagramas de página entera de la figura humana, como los que se usan en las prácticas de tiro; a primera vista, parecen cruces entre los dibujos como

huevos y salchichones que hacen los niños y los diagramas tendientes a provocar distancia clínica. Me imagino que la policía o las personas responsables de elaborar informes de autopsia trabajan con diagramas similares a estos, que yo de hecho hallo pavorosos y desestabilizadores. ¿Será que así como las caricaturas tienen una conexión problemática y alarmante con la violencia, la apropiación por parte de los adultos de los dibujos que los niños hacen de la figura humana guarda una relación con la policía y las autopsias, igualmente perturbadora? ¿O será porque estas formas distan tanto de la realidad, son tan clara y elaboradamente irreales y, sin embargo, tan terriblemente reales —como en el caso de su utilización en ambientes clínicos— que adquieren el poder acosador de los fantasmas? Al estar tan extremadamente desprovistos de vida, estos diagramas que delinear la forma humana crean un vacío que ni una mutilación ni una caricatura podrían crear. En ellos, el arte en la naturaleza y el arte de la naturaleza se funden y colapsan con un postrero puf (Figura 5).

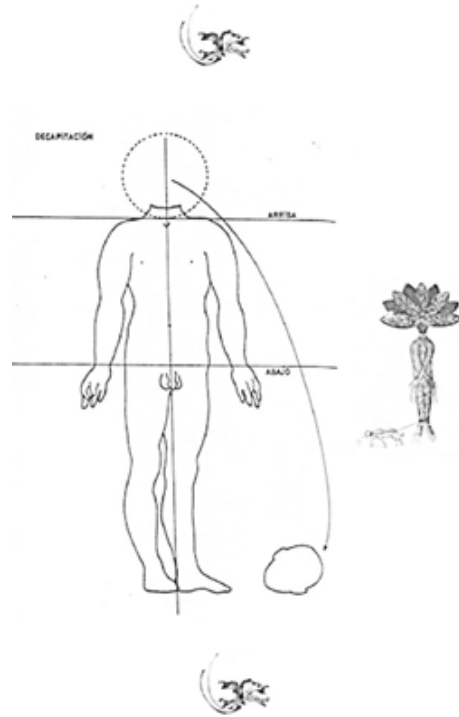


Figura 5

Thomas Hobbes nos plantea el mismo interrogante. Según él, la violencia era el estado de la naturaleza y gracias al famoso contrato, la violencia se convertía en la naturaleza del estado. Cuando miro los dibujos de la Expedición de Mutis y veo las flores metamorfosearse de arte en la naturaleza a arte de la naturaleza, vuelvo a

hacer pasar también, a mi modo, la metamorfosis de la que habla Hobbes. El contrato de Hobbes es una ficción. Nunca ocurrió como tal. Sin embargo, todo conspira para ocurrir como si hubiera tenido lugar, y es por el poderoso junco de donde pende el dominio de la ley (leo a Rawls), por lo cual no lo llamamos ficción a secas, sino ficción necesaria, el reino, después de todo, del gran arte. Así, lo que podemos considerar uno de los mayores inventos e instituciones de la humanidad; a saber, el Estado, puede honestamente darse a sí mismo atributos de gran arte también, precisamente allí donde el arte en la naturaleza y el arte de la naturaleza se funden en la amenaza permanente de la violencia contra la persona.

¿Qué, si no, es la pena de muerte? ¿Acaso no es ejemplar de la ley de mutilación? En su crítica de la violencia, Walter Benjamin dijo que esta última era la dramatización de la “violencia fundadora” del estado. De hecho, el título de ese ensayo suyo, “Kritik der Gewalt”, puede significar tanto una crítica de la *violencia* como una crítica de la *autoridad*, donde la palabra *Gewalt* fusiona ambos sentidos en una mezcla inestable como un Mutis/Echavarría. Dicho de otro modo, podemos pensar esta violencia fundadora como un conflicto físico humano real, algo que abundaba en la época de Hobbes, incluyendo la violencia sangrienta contra el rey. Pero también podemos pensar la violencia fundadora con más exactitud en términos de esta mezcla inestable entre arte en la naturaleza y arte de la naturaleza, donde la violencia se convierte en autoridad. De esta manera, se aclara el misterio: de cómo el poderoso se vuelve el que tiene la razón. Un logro singular, si bien no precisamente sólido.

Esto es lo que significan para mí las flores de Echavarría. Esta es la razón por la cual a Chuck Jones le es más fácil humanizar animales que humanizar seres humanos.

Bibliografía

Adam, Hans Christian. 1999. *Karl Blossfeldt 1865-1932*. Colonia, Taschen.

Bataille, Georges, 1985 [1929]. “The Language of Flowers”, en Allan Stoekl (ed.), *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Trad. Allan Stoekl, Carl R. Lovitt, y Donald M. Leslie, Jr. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Benjamin, Walter. 1996-2003. “News about Flowers [Noticias sobre flores]”, trad. al inglés de Michael Jennings, en Michael Jennings, Howard Eiland y Gary Smith (eds.), *Walter Benjamin, Selected Writings*. Trad. Rodney Livingstone et al. 4 vols. Cambridge, Mass., Belknap Press.

Brecht, Bertolt. 1976. “Ballad of the Pirates”, en John Willett and Ralph Manheim (eds.), *Poems, 1913-1956*. Trad. Edith Anderson et al. Nueva York, Methuen.

Brotchie, Alastair. 1995. “Introducción”, en Georges Bataille (ed.), *Encyclopedia Acephalica*. Londres, Atlas Press.

Burroughs, William. 1981. *Cities of the Red Night*. Nueva York, Holt, Rinehart and Winston.

Gatrell, V.A.C. 1994. *The Hanging Tree: Execution and the English People, 1770-1868*. Oxford, Oxford University Press.

Genet, Jean. 1974 [1952]. *Querelle*. Trad. Anselm Hollo. Nueva York, Grove Press.

- Goody, Jack. 1993. *The Culture of Flowers*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Jones, Chuck. 1989. *Chuck Amuck*. Nueva York, Farrar Straus & Giroux.
- Jorgensen, Knud Romer. "Please Be Tender When You Cut Me Down", en <http://www.sexuality.org/1/fetish/aspdyang.html>
- Hardy, Thomas. 1992. "The Withered Arm", en *Selected Short Stories and Poems*. Londres, J.M. Dent.
- Herr Michael. 1977. *Dispatches*. Nueva York, Knopf.
- Horkheimer, Max y T. W. Adorno. 1972. *Dialectic of Enlightenment*. Trad. John Cumming. Nueva York, Herder and Herder.
- Linebaugh, Peter. 1975. "The Tyburn Riot against the Surgeons", en Douglas Hay *et al.*, *Albion's Fatal Tree: Crime and Society in Eighteenth-Century England*. Nueva York, Pantheon Books.
- Laqueur, Thomas W. 1989. "Crowds, Carnival, and the State in English Executions, 1604-1868", en A. L. Beier, David Cannadine y James M. Rosenheim (eds.), *The First Modern Society: Essays in English History in Honour of Lawrence Stone*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mannix, Daniel P. 1964. *The History of Torture*. Nueva York, Dell.
- Monahan, Laurie J. 2001a. "Printing Paradoxes: André Masson's Early Graphic Works", en *André Masson: Inside Outside Surrealism*. 53-78. Catálogo de exhibición, McMullen Museum of Art, Boston, y Galería de Arte de Ontario, Toronto, 28 ene-28 abr, 14 jun-8 sept.
- Monahan, Laurie J. 2001b. "Violence in Paradise: André Masson's Massacres". *Art History* 24: 707-24.
- Newton, Thomas. 1587. *An Herbal for the Bible*. Londres.
- Parker, Robert. 1983. *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*. Oxford, Clarendon Press.
- Rahner, Hugo. 1963. *Greek Myths and Christian Mystery*. Nueva York, Burns & Oates.
- Reid, Calvin. 2000. "Juan Manuel Echavarría". *Bomb* 70.
- Schultes, Richard Evans y Albert Hofmann. 1992. *Plants of the Gods: their Sacred, Healing and Hallucinogenic Powers*. Rochester, VT, Healing Arts Press.
- Simoons, Frederick J. 1998. *Plants of Life, Plants of Death*. Madison, WI, University of Wisconsin Press.
- Starr, Frederick. 1901. "Notes upon the Mandrake". *The American Antiquarian and Oriental Journal* 23: 259-60.
- The Holy Bible and International Bible Encyclopaedia and Concordance*. 1940. Nueva York, Garden City.
- "The Autoerotic Asphyxiation Syndrome in Adolescent and Young Adult Males", en <http://members.aol.com/bjo22038/>
- Thompson, C. J. S. 1968 [1934]. *The Mystic Mandrake*. Londres, Rider.
- Trevelyan, Marie. 1909. *Folk-Lore and Folk-Lore Stories of Wales*. Londres, E. Stock.
- Uribe, María Victoria. 1990. *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá, Centro de Investigación y Educación Popular.