

## LA MANCHA VIOLENTA DE *LA ESPAÑA NEGRA*: DE *MOSTRAR* AL MONSTRUO

ALVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ Y MANUELA PARTEARROYO

alfernandez@ucm.es; manuelapartearroyo@gmail.com

*Universidad Complutense de Madrid*

LA violencia, si entra, es por los ojos. Decía Andrés Trapiello que en las descripciones de Solana en *La España Negra* quedaba siempre «algo de viñeta romántica» (Solana, 2000: 19), propia de una pintura expresiva de tipos. Por ejemplo, la de las mujeres de los pescadores que, sentadas en las escalerillas del río, «con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados». Con gran ojo Trapiello se recrea en la elección de ese término, *entrañas*. Pues «otros –dice– habríamos dicho el vientre o las tripas o barriga o panza. Solana, sin embargo, es un hombre al que le conmueve la escena, y por eso le sale la palabra *entraña*» (Solana, 2000: 19). El crítico, sin embargo, centra demasiado su objetivo. Exhumemos el contexto de la cita, aparece ya en las primeras páginas del libro:

Las mujeres de los pescadores se metían las faldas entre las piernas, bajaban con los pies descalzos una escalerilla de piedra, y con un cuchillo abrían las *entrañas* a los pescados, y metiéndoles las manos tiraban las tripas al mar; al concluir la limpieza quedaba un gran trozo de agua al lado de las barcas teñido de sangre. (Solana, 2000: 43)

Tras una pautada muestra de elementos sensuales (las telas que se meten entre las piernas, las plantas de los pies sobre la piedra), la vio-

lencia irrumpe para el lector en un golpe de cuchillo, favorecido por una prosa a ráfagas que contrapone, primero, los despojos de los peces con el mar del que habían emergido, e inmediatamente después, el agua (por definición sanadora y húmeda) con la sangre seca que han dejado en la barca. No importa que estuviera describiendo una escena casi costumbrista, el montaje de planos que urde Solana consigue extrañarnos de esa realidad y, por ende, que resulte más violenta a nuestros ojos. Aunque no dure más que un segundo esa extirpación mecánica de las *entrañas* del pez (su limpieza), deja un filtro sucio para los siguientes párrafos.

La feria es el filtro que envuelve *La España Negra*. Una suerte de crónica de viajes que, tras doce años de escritura, Solana publicará en 1920. Desde esta óptica del «recorrido», resulta casi lógico que el primer lugar que evocara fuera el Santander de su juventud, el de sus despojos, pues todo viaje, por negro que parezca, empieza en uno mismo, sólo con mirar detrás de donde todos miran, incluso donde todos se regocijan. No obstante, la parte central del pasaje santanderino corresponde a la rememoración de la Feria anual, un tema que, en la década de los 20, empapará la pintura de Solana, pero que aquí funciona ya como un repertorio de víctimas y brutalidades dispuestas, nada caprichosamente, a modo de retablo. *Retablo* (entendido como cuadro) por los paneles narrativos que atraviesa, por el cromatismo estudiado de sus componentes; pero también *retablo* por constituir un escenario de muñecos que *representan* un crimen. Y sin embargo si se define esta condición, esta estructura, es porque el personaje de Solana transita (y nos hace transitar) su decorado como si se tratara de un inmenso plano secuencia. Como una cámara Solana registra, la lente lo pierde, su personaje continúa y tú no puedes dejar de mirar... Estamos sencillamente ante uno de los ejemplos textuales más modernos de la exposición de lo monstruoso en estos años.

## I. PASEN Y VEAN

¡BIENVENIDOS a la feria! ¡Comienza la función! Se abre el telón y aparece en el escenario la miseria, los abismos de España más festivos y más negros. Viajar, decíamos, a las entrañas del pescado, a modo de paneles de retablo de un cuadro de virgen primitiva.

En la obertura de esta sinfonía, tercera sección en el periplo solaneco por su *España Negra*, aparece una comitiva popular acompañada por una carroza que se dirige, cual procesión de la Macarena, a la impúdica celebración. Las gentes, bien dispuestas para el acto, caminan despacio, dejando caer las sombras cotidianas, desvistiendo su identidad y abrazando máscaras menos desveladas para empezar a mostrar el monstruo.

Una de las grandes distracciones del verano en Santander, [...] es la inauguración de la feria. [...] Por la noche hay una gran retreta, que parte del Ayuntamiento; la comitiva la forman una gran carroza alegórica en la que van unas cuantas chicas guapas con trajes ligeros, vestidas de ángeles [...], detrás iban los bomberos, los municipales y los voluntarios con sus cascos romanos, [...]. Luego venían los gigantes, la vieja Vargas y su marido, [...] y las gigantillas, haciendo contorsiones, repartían vejigazos a los chicos que se acercaban a verlos de cerca. (Solana, 2000: 57)

Cada uno su atributo, y bien temprano Solana se hace eco de la muerte. Por lo pronto, un ataúd que sólo podría cubrir a un huésped muy pequeño; y de seguido, una imagen grotesca mil veces soñada por un surrealista que concibe la tienda de ortopedia como un cajón de sueños mutilados por cuchillos verdes. Emerge, en silencio, la violencia.

Esta tienda tenía en el escaparate varias muestras: una era la figura de un joven con camión rojo, con un aparato de metal en una de las piernas desnudas y el brazo levantado. [...] Otra era un vientre muy abultado de una mujer, hecho de cartón y metido en un corsé-faja; una pierna enferma, colocada en un aparato de hierro, y un muñeco pequeño. (Solana, 2000: 58)

La feria abre sus puertas invisibles. Sólo hay una regla: el festejar será sangriento. No podrá ser de otro modo. Solana nos describirá con detenimiento el aspecto de unos cromos de caza donde se suceden las imágenes hirientes como un decorado de intensas sensaciones. Y luego, ¿qué decir? Disparos de la risa, y carcajadas como escopetas, ruedas de la fortuna y del carrusel que no paran de girar, chicos que se agachan antes de recibir el golpe del tiro del tonel: «la gente procura apuntarles a la cara; ellos bajan muy ligeros el cuerpo para esquivar los golpes; estas pelotas, tiradas con rabia, rebotan en el hierro de la pared como balas» (Solana, 2000: 62). Y colgados de una rueda que da vueltas y vueltas, unos monigotes de cartón se morían de risa: «Cuelgan atados por el cuello a una cuerda y parecen ahorcados al ponerse el círculo en movimiento: sus pies marcan en el suelo sombras trágicas» (Solana, 2000: 62). Un carnal carnaval que siempre es cíclico y al que, como con las entrañas, Solana le sabe encontrar el mecanismo. Pero ahora sí...

Entramos en el gabinete sensacional; nunca podremos disimular la impresión de misterio que nos produce estas vitrinas de gente que parece muerta [...]. En las paredes cuelgan espejos grotescos, donde la gente se mira un poco asustada [...]. El entarimado de este Museo está muy lustroso, y con el calor se pegan algo las suelas de las botas. (Solana, 2000: 63-64)

Este museo de figuras de cera, el esperpento central de nuestra crónica no es para todos los públicos: sólo para los que se atrevan a mirar en el vidrio. Desde el fondo de sus vitrinas, esa gente que parece viva se desdobra, se distorsiona y se multiplica. El eco de su abismo se pega como las suelas sedientas de sus visitantes, esos que miran con ojos de terror y fascinación: un sublime visual de primer orden. Detrás de uno de los espejos hace su entrada un maestro de ceremonias que nos ameniza la visita, poniendo palabras donde sólo cabe una imagen:

Aquí tienen ustedes –dice el explicador, que es un viejo con chaquet, botines y peluca postiza, con mucho acento francés– mi Museo, mi maravillosa y sorprendente colección de figuras de cera, [...]. En esta vitrina verán ustedes la explosión de una bomba en el gran teatro del Liceo, en Barcelona [...] En esta otra vitrina tengo el honor de presentar a ustedes a Juana Weber, la secuestradora de niños [...]. Reproducción en cera de Julia Pastrana; la *mujer mono*, nació en México y murió en 1860, después de dar a luz a un niño en Moscú. Los cuerpos de madre e hijo fueron embalsamados [...]; los colmillos y dientes de Pastrana han sido robados. (Solana, 2000: 64-65)

Solana afina la mirilla de su revolver y dispara: de su explícita manera *de mostrar* más que de narrar, detallada y explícitamente, surge el morbo y la extrañeza<sup>1</sup>. En cada imagen resuena el dolor, pero también

---

1. A la descripción de Juana Weber, Solana añade la pincelada escabrosa, trazos rápidos que sin embargo carecen de emotividad, a la manera del Naturalismo ya desfasado del siglo precedente: la secuestradora aparece, en palabras de Solana, «con un saco lleno de costillas y tibias» (Solana, 2000: 64). En el grabado LXXX de los *Caprichos* goyescos, titulado «Ya es hora» se observa una imagen paralela en la primera de las figuras que se despereza. Por otro lado, el celeberrimo espectáculo popular del *Grand Guignol*, también mostró con morbosa explicitud el caso de varias niñeras estranguladoras de niños propias de la historia negra del crimen de

el erotismo espectral. El museo de figuras corromperá (como se corrompe la cera) cualquier mirada valiente, y la pervertirá, esto es, la volteará hasta dejarla del revés, con las tripas hacia afuera. Y afuera precisamente sale nuestro *flaneur* solanesco, en busca de más manchas violentas. Fijará ahora su mirada en figuras mecánicas o clownescas (¿acaso no son lo mismo?). El clown grotesco saca un ratón de su garganta y se ríe *a bermellones*, como si hablase. Vuelta a la mutilación y al fetiche, y vuelta a los espejos que salen a pasear por un callejón gatuno. Piernas y bocas reflejadas hasta la angustia por los espejos. Ya no hay personajes, sólo miembros, órganos, o el camino de vuelta, la coda: los despojos. Como en toda buena fiesta, al cerdo le llega el San Martín y a la sardina, el entierro. Y el caso es que de esta feria nadie saldrá indemne, tal vez ni siquiera vivo. Y es que al salir de la feria, Solana descubrirá los restos de aquellos caballos que habían servido de alimento a los leones del circo... El despojamiento es definitivo.

En cualquier caso, la muerte –de eso se trata al fin y al cabo– viaja en vitrinas expositoras. Una vitrina como podría serlo el mismo retrato que Vázquez Díaz pintó de *Los hermanos Solana*, colmado, si echáis un vistazo, de alusiones a un parecido universo de tallas y rostros contrahechos. Desde esta clave resulta muy significativo que en el pesadillesco (y parlante) «Prólogo de un muerto» que antecede a la crónica de la *España Negra*, afirmara Solana que:

[...] creía adivinar a través de los cristales de una larga vitrina pintada de negro, cuyos estantes llenos de figuras góticas de maravillosos policromos, la sonrisa burlona y casi humana de una virgen primitiva a la que yo tenía gran cariño, con la cara brillante y clara como un *clown*; era la única nota optimista entre tanta tristeza.

---

entonces (baste mencionar el caso de André de Lorde con su *L'Horrible Passion*). Todas ellas son imágenes codificadas de un mismo terror.

La del clown es la máscara ridícula en la que se ha de creer, la que cuelga en el espacio de negro. No en vano, «todo lo que atañe a la muerte es de una alegría loca» había consignado el mítico crítico de arte, Champfleury, cuyo relato de 1852 *El hombre de las figuras de cera* todavía resulta el antecedente más señero del pasaje solanesco.

## 2. FERIA POPULAR

LA feria, toda feria, funciona como un ritual de paso. Encarna a la vez el evento popular excepcional y repetido, pero también legitimado por la oficialidad. Y así el gabinete del horror que nos abre Solana reactualiza, en su representación decrépita, el crimen. Un crimen o bien «de museo» o bien exclusivo para tiempos de feria, pero de cuya revisión –lo contrario sería una paradoja– tampoco se puede salir inocente: muestra de ello son, de nuevo, los caballos desmembrados, símbolos, a su vez, de la movilidad que engrana la gran atracción, la ortopedia inerte de los escaparates o la mutilación viva de sus figurones (y vuelta a empezar con el pasaje)...

Y lo cierto es que su trasunto en la Feria después de que saliera de la atracción santanderina y viera los restos de caballos, prosigue tranquila, impresionistamente con la enumeración del jolgorio de la fiesta (tio vivos, helados, orfeones, quioscos, churrerías, corridas de toros...), aunque todo fuera adquiriendo una risa forzada, torcida, propia de un desagradable carnaval más cinematográfico –por la superposición de sonidos, humo, gestos– que los mismos cuadros solanescos que, desde entonces, inspirarían tantas escenas... Véase el caso de las fiestas de carnaval de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1997) y de *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1993), cuyas comparsas mucho tienen del color de los Pierrots, de las arrugas de las meigas y de los ropajes caseros de los monstruos de Solana.

Ahora bien, conviene desvelar una máscara muy negra, la de esa geografía cromática solanesca. Porque el negro de Solana no es negro, es el ardor de lo oscuro: en realidad es negro *porque es invisible* al ojo común, tan invisible y negro como las entrañas del pescado. No en vano, el otro Ramón, el de la Serna, decía que Solana pintaba como el rupestre sobre la pared del fondo de su cueva, desde la oscuridad, y añadía:

La paleta de Solana es una paleta ardiente, aunque de un modo latente llena de pastas negras, un poco reseca, apelmazadas, enjutas, aunque carnosas, tanto, que parece llena de las cosas que hay en las casquerías, y pinta mojando en vez de en colores, en desperdicios humanos, si los hubiese, como hay desperdicios de cordero. (Gómez de la Serna, 2001: 614-615)

Detrás de ese cromatismo cincelado con carcajadas de dolor y pigmentos de las sobras de la cena, está *esa manera tan suya de contar las cosas*, ese eterno presente estático, fatídico, fantasmagórico, que trasciende las descripciones. Dice Serna:

Esta literatura de Solana es de esas que rechazan los estúpidos porque solo es descriptiva, porque creen que describir describe cualquiera (de cualquier manera, sí; de manera *única*, casi ninguno); [...]. Esa auténtica descripción solo surge ante la verdadera sobriedad. [...] Se le ve, sobre todo, fulgurante de puro real. (Gómez de la Serna, 2001: 715)

Detrás de su aparente descriptivismo subyace una intencionalidad estática, de fijar lo transitorio, de mostrar lo invisible, y de nombrar lo innombrable. Fulgurante de puro real. Cómico de puro terrible. Ardiente de puro negro.



### 3. LUGARES COMUNES

Y pese a ello, la crítica de Solana como narrador ha estado transida de tópicos. El primero, ese *ut pictura poiesis* que Camilo José Cela cifró como una forma de ser consecuente, leal a su propio mundo. «Solana –nos dice– se fabricó, a su imagen y semejanza, un mundo en el que vivir, otro en el que agonizar y aún otro, trágico y burlón, en el que morir» (Cela, 1957: 3). Y de este modo Solana queda encerrado, así en el cuadro como en el lienzo, en su panorama «de España». Tendencioso o no, la verdad es que a Cela, que fue quien tras años de silencio desenterró el estudio de la prosa solanesca aún soterrada, le *interesaba* presentar su universo como correligionario del pincel brutal de Solana.

Y sin embargo, más que de *La España Negra*, la traducción literaria de sus cuadros de enmascarados parece quedar cerca del Martes de Carnaval con el que se abría la novela de Galdós, *Nazarín* (1895):

Eran dos máscaras, la una toda vestida de esteras asquerosas, si se puede llamar vestirse el llevarlas colgadas de los hombros, la cara tiznada de hollín, sin careta, con una caña de pescar y un pañuelo cogido por las cuatro puntas, lleno de higos que más bien boñigas parecían. La otra llevaba la careta en la mano, horrible figurón que representaba al Presidente del Consejo, y su cuerpo desaparecía bajo una colcha remendada, de colorines y trapos diferentes [...] luego bajaron hasta una docena de máscaras, entre ellas dos que por sus abultadas formas y corta estatura revelaban ser mujeres vestidas de hombre, otras con trajes feísimos de comparsas de teatro, y alguno sin careta, pintorreado del almazarrón el rostro. Al propio tiempo, dos hombres sacaron en brazos a una vieja paralítica, que llevaba colgado del pecho un cartel donde constaba su edad, de más de cien años, buen reclamo para implorar la caridad pública, y se la llevaron

a la calle para ponerla en la esquina de la Arganzuela. Era el rostro de la anciana ampliación de una castaña pilonga, y se la habría tomado por momia efectiva, si sus ojuelos claros no revelaran un resto de vida en aquel lío de huesos y piel, olvidado por la muerte. (2000: 56)

Baste comparar el léxico de la lengua galdosiana que poco a poco se adapta a la morfología degradada de sus criaturas, con el «estilo a ráfagas» –como lo definió Gómez de la Serna– que emplea Solana. Un estilo dinámico, que por su aparente sencillez ha sido objeto del tópico que más ha erosionado su empozada ficción: la fidelidad a los hechos. «No hay distancia –afirmaría todavía Trapiello– entre lo que Solana vio, lo que sintió, lo que quiso decir y lo que dijo» (Solana, 2000: 17). Frente a la presunta impureza de su labor literaria, como quien deja impresa su firma en un bulevar o bajo una higuera, sobresale su testimonio: esto lo vio Solana.

Si así fuera, cabe apreciar que su crónica de la feria revelaba un espectáculo pasado de moda, casi un paraje de infancia al que nos devuelve en la España de 1920. No es lugar aquí para hablar de las implicaciones de la muerte y la moda que observaba Benjamin, pero el crítico Ángel González, además de dedicarle a Solana unas hermosas páginas, en su ensayo *Arte y terror* también vincularía la moda, la muerte y la caricatura, ingredientes tan elementales del mundo del pintor:

Entre lo clásico verdadero y lo romántico verdadero parece que no queda sitio. Sólo tenéis dos cosas: o las lentejuelas del viejo Zéfiro de la ópera o el barro de París... Es decir, o una falsificación de lo antiguo o una degradación de lo moderno. O por decirlo de otro modo, sólo hay sitio para cosas groseras o grotescas, como las que llamaban la atención de «La Caricatura», empezando por ella misma (González, 1998: 51).

Desde luego ese desfase temporal causado por los estragos de las nuevas tendencias grava el carácter degenerado (es decir, caricaturesco) de la exposición. Una exposición que Solana todavía extrañará durante su exilio en París por la Guerra Civil. Allí recorre, sí, el Museo de Cera de Grévin, pero lo que dejará apuntado serán sobre todo sus ausencias: «Faltan –dirá– los crímenes que han conmovido París» (Solana, 2008: 206). ¿*Qué se hizo* del horror? ¿Dónde queda lo auténtico? El museo, aunque todavía sobrecoge, se asemeja para él cada vez más a una sastretería. No logra evocar la violencia del pasaje de Santander –que se cita–. Sus ojos siguen fascinados por aquella primera feria...

#### 4. EL ABISMO DEL VOYEUR

¿PERO, quién es nuestro voyeur? El ojo es el pasaporte del *voyeur* en su viaje hacia lo desconocido. Como bien auguraba Ángel González, «de fijo que en su viaje por España el fantasma de Solana vio sin ser visto» (2007: 226). El narrador de nuestro fragmento se funde con el paisaje de la feria como un fascinado visitante más que se desprende de prejuicios y se despoja de monotonías en la abismal ruleta rusa de la mirada. Porque sin duda, el *voyeur* mira hacia un abismo. Así lo decía Nietzsche: «Quien con monstruos lucha cuide de convertirse a su vez en un monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti» (1997: 146). El efecto visual del texto es verdaderamente esclarecedor por haber salido de la pluma de un pintor. Solana escribe, dice Gómez de la Serna, «para volver a ver» (2001: 713). Así, el narrador de nuestra feria es y no es el propio Solana, y es y no es al mismo tiempo el maestro de ceremonias del museo de figuras de cera, pues por momentos las personas de sus verbos se confunden y distorsionan. Ese maestro de ceremonias que presenta los sublimes horrores

a sus visitantes, termina su recorrido en la vitrina donde se conserva el último monstruo, el monstruo hecho metáfora: su propia esposa.

El dueño de las figuras dice: «Señores, aquí verán todos los grandes criminales, los presidentes y reyes asesinados; pero ahora les voy a presentar a mi mujer, que está encerrada en esta vitrina, pero ésta no es de cera, aunque se lo han creído, dada su inmovilidad. Esta es de carne y hueso; duerme, come y habla». (Solana, 2000: 69)

Las vidas se reflejan en las vitrinas hasta dar un reflejo siniestro, los monstruos se cambian la careta y ya no se sabe quién es más monstruoso de los dos<sup>2</sup>. Precisamente, esto le ocurriría a otra de las figuras, la recordarán, Julia Pastrana, la mujer mono que casó con su explotador y maestro de ceremonias, y éste aprovechó hasta la gira final de su mujer y su hijo envitrinados. Aquella historia acabaría siendo rodada años después por Marco Ferreri y Rafael Azcona con el terrible título de *Se acabó el negocio* (1963). «La animalidad exterior de la mujer esconde una humanidad que es sólo apariencia en el hombre, portavoz de una sociedad podrida que apesta», sentencia Maite Carpio (2008: 53).

El caso es que, a pesar de las monstruosidades que esconde, la feria de los horrores adivina un placer: aquel que nace del mirar. Un erotismo perverso que algo tiene de clímax sexual, abyecto y sublime. También aquí, Solana se regodea en la descripción de un suplicio chino, aquel que Mirbeau había confesado en su novela *El Jardín de los suplicios* (1899) en la que Clara, la amante del narrador anónimo encuentra

---

2. Sea como sea, nótese que en las figuras de cera de crímenes nunca es el agresor el causante del miedo o la repugnancia, sino la víctima; pero pronto, descubrimos que la monstruosidad está invertida. El ya mencionado Champfleury también alude a la amante monstruosa en el expositor y le otorga un matiz de mutilado erotismo. No en vano, el último «phenomène» de su circo es una mujer sin piernas que mantiene, como en Solana, una relación con el feriante.

el éxtasis erótico ante el espectáculo terrible de los suplicados. Pero es un éxtasis no corpóreo. ¿Por qué? Porque el *voyeur*, al mirar y sentir el ansia a partir de un otro que mira, se desprende de su propio cuerpo, una descorporalización de lo físico en favor de la excitación a través de la mirada de lo ajeno. Y si no, que se lo pregunten al pobre Jimmy Stewart lisiado, en su silla de ruedas, y mirando, sin rubor y con ansia, su vitrina con cortinas.

Así pues, el *voyeur* se busca a sí mismo y trata de resolver sus propias dudas identitarias reflejándose en un *otro*, cambiando el espejo del agua por la ventana indiscreta. Sabemos por tanto que el *voyeur*, al mirar hacia afuera también se mira a sí mismo, y que la ventana es el más desengañado de los espejos, como un Narciso inquieto y desmembrado que busca sus despojos en los cuerpos ajenos. Lo que está claro es que Solana supo mirar detrás de las uñas de la España de su tiempo en «un más allá de la retina» (Gómez de la Serna, 2001: 726). De hecho, el matiz sublime y fascinante está en el *hasta dónde mirar*, y eso, como nos explica Barthes, tan sólo lo marcan las convenciones sociales.

Your favorite hero is the one who gazes (photographer or reported). This is dangerous because gazing at something longer than you were asked to ... upsets the established order in whatever form since the extent or the very duration of the gaze is normally controlled by society. (Chatman, 2004: 100)

Solana se convierte, pues, en el *voyeur* del pasmo de la realidad. «Porque el realismo español es eso. La realidad velada y entrevista a través de un ensueño, quizás a través del ensueño más ensoñador, el ensueño adelantado de la muerte», dijo Gómez de la Serna (2001: 604). Y de algún modo lo real pasa a ser un trasunto sonámbulo entre la

mirada pavorosa que va más allá, y el mundo que se queda en la encrucijada: el mundo decide, en tiempos de fiesta, mostrar al monstruo.

¿Y acaso un voyeur –que es alguien sin cuerpo– no resulta un monstruo? Existen, sea como sea, múltiples formas de monstruos, incluso hay quien sostiene que la monstruidad, en sí, está integrada con naturalidad en el mundo hispánico desde sus hálitos barrocos. Vuélvase a los cuadros de Velázquez: la deformidad convive con la corte porque conforma su espectáculo. Sin embargo, mientras que estos enanos *actúan*, los *freaks* se *exponen*. Han de dejarse mirar para existir, como el enano hidrocéfalo de *Divinas Palabras* que, anulado de su categoría «persona», se convierte en el foco de codicia de los campesinos; o esa Julia Pastrana a través de la cual Ferreri y Azcona se internaron en el lado monstruoso, no de estos fenómenos (simples espejos), sino de su «espectáculo irrepetible». Pues irrepetible es la morfología de su objeto. De ahí que la anormalidad, como diría Foucault, encarne lo imposible y lo prohibido. Hasta tres modalidades de anormales distinguiría el teórico: el deforme, el individuo a corregir y el niño masturbador (2001: 39). Y correlativamente serán *freaks*, criminales y la pulsión erótica que emana de ellos, lo que nos traiga Solana en su feria. Otros como Noël Carroll distinguirían al monstruo como un ente amenazador e impuro (Carroll: 2005: 70). Quizás fuera más ajustado decir que es amenazador por lo impuro, una figura en tránsito, que en la historia ha pasado de lo chamánico a la barraca y que en el siglo XX salpica al descorporeizado *voyeur*; en este caso, a Solana. No en vano –y permítannos el truco– el pintor sería históricamente acusado por su entorno cultural de borracho, de incitador a la violencia y de degenerado en su carnalidad. Las tres furias fucoltianas permiten que Solana convierta la feria en el retruécano clínico y especular de su sociedad. En un ruedo ibérico. Ya cifró la esperpéntica relación el poeta Gerardo Diego (1925):

*Los peles de badana  
el marica, el charlatán  
Lira de José Solana  
Paleta de Valle-Inclán.*

## 5. LAS VITRINAS: DE MOSTRAR AL MONSTRUO

YA el poeta Juan Ramón Jiménez, con malas pulgas había dicho que Solana era un «ente ya de talla, alcanfor, mojama; ahorcado, ahogado, difunto, esmerilado de su vitrina, vitrina él mismo» (González, 2007: 224-225). Solana era vitrina él mismo, pues confundía su rol de narrador con el de voyeur, y entretejía espejos en las vitrinas de sus horrosos museos. El cristal de aquellos monstruos le devolvía una imagen que se parecía demasiado a él mismo, así, tal vez Cortázar sintió algo parecido cuando su narrador-fotógrafo había confesado:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. [...] Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto. (Cortázar, 2004: 124)

Al fin y al cabo, en esto del arte, la cuestión es mostrar o mostrarse, perfilar la frontera entre el artista y aquello que mira; y sacar su dolor. En la narración comentada de los feriantes supliciados, Solana interrumpía su detallada enumeración de sufrimientos para registrar las miradas impasibles de los espectadores, suspende, y reanuda su crónica como si nada hubiera ocurrido. Hay algo perturbador en lo que se mira, pero es aún más perturbador mirar a quien mira lo

perturbador. Sin duda Solana manipula la escena y nos obliga a mirar, pero los espectadores no tienen nombre, son demasiado normales. Solana nombra a quienes nunca han tenido un bautismo social. Como en *Tod Browning*, son ellos y sólo ellos quienes importan. Pero no nos engañemos, como dijo Miranda Gill, un excéntrico nunca mereció una biografía, sino un retrato (2009: 153).

O mejor, una vitrina.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2012): *El factor grotesco*. Málaga: Fundación Museo Picasso Málaga.
- CARPIO, Maite (2008): *Matrimonio a la italiana. Marco Ferreri y Rafael Azcona*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- CARROL, Noël (2005): *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Trad. de Gerard Vilar. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CELA, Camilo José (1957): *La obra literaria del pintor Solana*. Discurso de entrada en la Real Academia Española, 26 de mayo de 1957, en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso\\_04.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_04.htm)
- CHATMAN, Seymour (2004): *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Taschen España.
- CORTÁZAR, Julio (2004): *Las Armas Secretas*. Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo (1925): *Versos humanos*. Madrid: Renacimiento.
- FOUCAULT, Michel (2001): *Los Anormales*. Madrid: Akal.
- GILL, Miranda (2009): *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century in Paris*. Oxford: Oxford University Press.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2001): *Obras completas XVIII. Retratos y biografías. Biografías de pintores (1928-1944)*. Ed. de Ioana Zlotescu. Madrid: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.



- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2007): «José Gutiérrez Solana» en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- , (1998): «Pierrot en los Infiernos» en *Arte y Terror*. Barcelona: Muditó.
- GUTIÉRREZ SOLANA, José (1998): *La España Negra*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- , (2008): *París*. Ed. de Andrés Trapiello. Granada: Comares.
- NIETZSCHE, Friedrich (1997): *Más allá del Bien y del Mal*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001): *Nazarín*. Ed. de Gregorio Torres Nebreira. Madrid: Castalia
- QUIRÓS, Bernaldo de y Llanas Aguilaniedo, José María (1998): *La mala vida de Madrid*. Ed. de Justo Broto Salanova. Zaragoza: Instituto Estudios Altoaragoneses.