

## La pesadilla

Manuel Rodríguez Rivero

La imagen ha sido tan difundida y *reciclada* en los últimos dos siglos que se ha asentado en el imaginario colectivo como la visualización por antonomasia de los terrores nocturnos. Incluso el propio Freud, que creía que los sueños eran a la vez los guardianes del dormir y los vehículos de los deseos reprimidos de la vigilia, tenía colgada una reproducción en su consulta vienesa. Por eso es tan difícil hacerse ahora una idea del enorme impacto que produjo *La pesadilla*, el célebre lienzo de John Henry Fuseli (1741-1825), la primera vez que fue exhibido públicamente.

Su presentación tuvo lugar en la Royal Academy durante el *Summer show* de 1782. El suizo Johan Heinrich Füssli, que ya había adaptado convenientemente su nombre, planeó cuidadosamente el tema y la composición de su única aportación a la influyente exposición -donde se exhibían obras de artistas como Reynolds, Gainsborough, Stubbs o Zoffany- con el fin de causar la mayor sensación y afianzar su reputación como pintor de lo sobrenatural y lo perverso. Y vaya si lo logró. Además de conseguir que por el *show* desfilaran miles de londinenses captados por la controversia difundida en la prensa, la morbosa atracción del lienzo provocó su inmediata reproducción en forma de grabado y su posterior difusión masiva en Gran Bretaña, primero, y enseguida en toda Europa y América. Que las copias industriales de *La pesadilla* se adquirieran profusamente durante los años de la Revolución y las guerras napoleónicas (1789-1815) es un dato del todo significativo. En menos de una generación, *La pesadilla* pasó de pintura a icono.

La reciente muestra «Gothic Nightmares, Fuseli, Blake and the Romantic Imagination» (Tate Britain) ha propiciado una completa revisión del cuadro en su contexto artístico, cultural y político. Quede claro que ningún crítico solvente considera hoy a Fuseli -olvidado durante mucho tiempo y rescatado por los surrealistas- un pintor importante. Mucho más preocupado por lo que quiere decir que por cómo lo dice, sus obras se resienten de débil dominio técnico y de sobrecarga literaria e ideológica. Lo que no impide su universal influencia: el poder icónico de *La pesadilla* no emana de sus cualidades artísticas, sino de su habilidad para conectar con una sensibilidad que aún no rechaza del todo las Luces aunque ya vislumbra sus carencias y peligros. Es el *Zeitgeist* de lo gótico, cuyas primeras manifestaciones pueden rastrearse dos décadas antes (*El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, se publicó en 1764).

Observemos la relativamente sencilla composición del cuadro. La parte central muestra a una joven dormida o desvanecida en el lecho con la cabeza y los brazos colgando hacia el suelo; sobre su abdomen, un horroroso íncubo en cuclillas nos mira en actitud pensativa. En el fondo y a la izquierda, una espectral cabeza de caballo cuyos ojos son dos esferas blancas emerge entre unas cortinas rojas. En primer plano, a los pies de la muchacha, una mesa auxiliar sobre la que puede distinguirse una bandeja con dos tarros y un espejo orientado hacia el íncubo, en el que, sin embargo, éste no se refleja. El resto es penumbra.

El asunto y la composición de la pintura responden al concepto burkeano según el cual lo sublime suscita el terror tras confrontar al sujeto con los fenómenos extremos. Y las pesadillas –Borges se preguntaba si no serían grietas del infierno– nos sumergen en lo desconocido, nos devuelven lo que la razón evita. Aunque los médicos ilustrados se empeñen en encontrar razones que los expliquen –desde cenas copiosas a dormir en posturas forzadas–, lo cierto es que los malos sueños nos relacionan con lo abismal, con lo que la vigilia oculta.

Fuseli introduce en su composición motivos extraídos tanto de las ideas ilustradas como de la tradición clásica y el folclore popular. Todo su cuadro es un comentario sobre el sentido de la palabra pesadilla. En inglés, *Nightmare* se compone de los vocablos anglosajones *night* –noche– y *mare* (íncubo o endriago). La superstición popular suponía que el íncubo, sea un espíritu maligno oculto en la vigilia o el producto de una mala digestión, oprimía el pecho del durmiente, algo que también refleja el francés *cauchemar* –el íncubo que aprieta–, e incluso el castellano «pesadilla», que las Autoridades definen como «opresión del corazón por las especies melancólicas del sueño», y el *Tesoro* de Cobarruvias caracteriza (para el lector de hoy de modo tan libre como incorrecto) como «un humor melancólico que aprieta el corazón con algún sueño horrible, como que se carga encima un negro, o caemos en los cuernos de un toro, etc.».

Pero, además, el lienzo de Fuseli, cargado de implicaciones de sexo, escenifica la pesadilla –una pesadilla genérica y ambientada contemporáneamente– como una auténtica violación. No sólo implícita en la presencia del íncubo-gorgona (representado como un predador sexual sobre el abdomen de la mujer desvanecida en lo que podría ser su abandono posorgásmico), sino también en la del caballo (trasunto folclórico de la sexualidad masculina), cuya cabeza, sobresaliendo ciega entre las cortinas rojas, evoca simbólicamente la penetración violenta.

La mezcla de elementos de alta y baja cultura en la composición de *La pesadilla* explica no sólo su inicial fascinación, sino su duradera influencia artística. La pesadilla nos transforma al ofrecernos una mirada sobre nuestro abismo, como le ocurre al Gregorio Samsa kafkiano cuando se despierta «tras un sueño agitado». Los románticos fueron los primeros en darse cuenta de ello. Incluso alguno, como Ann Radcliffe, la autora de *Los misterios de Udolfo* (1794), buscaba provocárselas –con el fin de explorar las imágenes de sus sueños– ingiriendo como cena carne cruda de difícil digestión. Las pesadillas se consideran ventanas a lo sublime, a lo escondido a la razón (aunque para suscitarlas se siguieran a la inversa los consejos de los médicos ilustrados). La imagen creada por Fuseli impregna la literatura gótica desde Mary Shelley y los románticos a Poe, Baudelaire y Lovecraft.

El rastro icónico de *La pesadilla* se encuentra también en el expresionismo cinematográfico alemán: en *El gabinete del doctor Caligari*, el sonámbulo (Conrad Veidt) penetra a través de las cortinas de decorado y se cierne con su cuchillo sobre su víctima dormida, como un íncubo en traje de gala. Y el *Nosferatu* de Murnau también se refiere a la obra de Fuseli (en los exteriores, a la de Caspar David Friedrich) cuando el vampiro conde Orlok observa hipnóticamente a su víctima a través de la ventana antes de clavarle los dientes apoyado en su pecho como el endriago sexual de *La pesadilla*.

En el *Frankenstein* de James Whale (1931), la referencia a la mujer desmayada tras la visión del desgraciado monstruo creado por la ciencia es mucho más explícita: la recién casada desvanecida adopta en su cama la misma postura que la joven de Fuseli. Y la huella llega hasta el *Alien* (1979) de Ridley Scott, cuya criatura, diseñada por el pintor surrealista suizo Hans Rudi Giger, se inspira también en la atmósfera y las referencias icónicas de su compatriota ilustrado. Sin duda, una fecunda progenie artística.