

El relato de *Susana y los viejos*. Representación en la pintura y resonancias en Hitchcock

VANESSA BRASIL

UNIFACS. Universidade Salvador-Brasil

The Portrait of *Susanna and the Elders*: Representation in Painting and Resonances in Hitchcock

Abstract

The biblical story of *Susanna and the Elders* has been portrayed by the great masters of painting. However, it was in the XVII century when this story gained greater expressiveness as the artists could give expression in their canvases to Susanna's anxiety and despair when she is caught by the irruption of onlookers and their intention of rape, while having a moment of intimacy. They brilliantly capture that fleeting moment in which she tries to protect herself from their gaze. In the works studied in this text, we are faced with a gaze that crosses the thresholds, that hurts, as well as in return, with a body which is desecrated and raped by that gaze. In the second part of this paper, we will introduce the cinema of Hitchcock, particularly *Psycho*¹, to think about how relevant is the fact that the representation of this story is just what covers the hole through which Norman Bates looks. We will highlight the formal and structural resonances between painting and cinema to establish afterwards the importance of the symbolic story versus the sinister hole of the real.

Key words: Symbolic Story. Scopis Drive. Gaze. Baroque Painting. Hitchcock's Cinema.

Resumen

El relato bíblico de *Susana y los viejos* ha sido representado por grandes maestros de la pintura. Pero fue en el siglo XVII cuando este relato ganó mayor expresividad, pues los artistas pudieron plasmar en sus lienzos la angustia y la desesperación de Susana sorprendida en su momento de intimidad, ante la irrupción de los mirones y su tentativa de violación; ese instante fugaz en el que intenta protegerse. En las obras estudiadas nos deparamos con una mirada que traspasa los umbrales, que hierde, así como, en contrapartida, un cuerpo que es profanado y violado por esta mirada. En un segundo momento del trabajo nos encontramos delante del cine de Hitchcock, más precisamente, de *Psicosis*¹, para hacer una reflexión acerca de la importancia de que justo una representación de este relato sea la que oculta el agujero por el que mira Norman Bates. Señalamos las resonancias formales y estructurales entre pintura y película, para después establecer la importancia de un relato simbólico frente al siniestro agujero de lo real.

Palabras clave: Relato simbólico. Pulsión escópica. Mirada. Pintura barroca. Cine de Hitchcock.

ISSN. 1137-4802. pp. 65-76

El relato de *Susana y los viejos* es uno de los textos más fascinantes del Libro de Daniel, presente en la Biblia. Cuenta la historia de una mujer muy bella, esposa de Joaquín, un rico e influyente judío en el exilio babilónico. Todos los días, alrededor del mediodía, Susana salía para dar un paseo por su jardín. Dos ancianos que habían sido nombrados

¹ *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock) EEUU: Paramount Picture, 1960. (DVD distribuido en España por Universal).



jueces entre los judíos en el exilio iban diariamente a casa de Joaquín para aconsejar a los que lo necesitasen. Y es así que se despierta la codicia (F1).

Los viejos escondidos en el vergel miraban, deseaban, esperando ansiosamente la hora del paseo de Susana. Todos los días observaban a la bella mujer en sus momentos de soledad. Por fin, los dos se pusieron de acuerdo para sorprender a solas a la esposa de Joaquín y abusar de ella. Un día, Susana paseaba por el huerto y pidió a las criadas que cerrasen los portones porque iba a bañarse (F2).

De repente, los viejos jueces la sorprenden, la presionan e intentan violarla. Susana los rechaza, llorando a gritos, solicitando la intervención divina. En otros términos reclama un héroe capaz de liberarla (F3).



Los dos ancianos, al verse repudiados, acusan a Susana de adulterio y la llevan a juicio, donde prestan falso testimonio en su contra. Dijeron haberla visto retozando con cierto joven en algún lugar del vergel. El relato culmina con la intervención de Daniel que detiene al populacho que llevaba a Susana con la intención de lapidarla. Reprendió a la multitud por estar actuando sin conocimiento pleno de causa y solicitó la oportunidad de poder interrogar a ambos acusadores por separado.

Susana, cuyo nombre tiene sus orígenes en el hebreo *shoushannah* y en el griego *sousanna*, hace referencia a la azucena, flor de lirio blanco en forma de cono, que simboliza la integridad y la fidelidad femenina. Susana blanca, alba y casta, posee en el relato no la pureza de las vírgenes, sino la del honor de las esposas. Es portadora de la fidelidad de aquellas que cumplen con la palabra dada. Su belleza deslumbrante e incorrupta atrae las miradas de los sombríos, de los corrompidos, de los falsos representantes de la ley (F4).



Los viejos jueces detrás de los arbustos, ocultos en las sombras, camuflados bajo las ramas miraban día tras día a Susana en sus momentos de contemplación en la naturale-

za. Esa mirada subrepticia (prohibida, oculta) se repite cotidianamente para culminar en la escena del baño de la mujer. Los dos ancianos no resisten más su deseo lúbrico. El placer de espiar, el gusto de vigilar, de atravesar el cuerpo blanco de la mujer con la mirada de rapiña constituirán temas atractivos para el arte (F5).

Nada protege el cuerpo de Susana de la mirada de los jueces, ni los portones cerrados, ni los umbrales o cercas de su jardín, no hay límites que impidan el avance escópico. Los muros se hacen transparentes para permitir la máxima visibilidad. La mirada comparece en este relato como pura violación. Susana es penetrada por los ojos que rozan su piel, la desnudan y pretenden macular a la azucena. El hecho de que sean *dos* los viejos de la historia, multiplica la intensidad de este acto voyerista. Cuatro ojos, un plus escópico. O una mirada más. En ningún otro relato bíblico, el tema de la pulsión escópica ha sido tan bien escenificado como en *Susana y los viejos*. Y nunca ha sido tan dramáticamente representado como en el periodo comprendido entre el manierismo y el barroco, durante todo el siglo XVII. El arte de entonces logra una singular armonía entre movimiento y reposo, entre visible e invisible, entre claro y oscuro entre lo limitado y lo ilimitado. Siguiendo a Trías, el arte de este periodo siempre nos está diciendo que lo presente está invadido y envuelto por lo invisible y lo finito, por un torbellino de infinitud.

«De ahí que este arte haya podido captar o “sorprender” fugaces instantáneas, escenas “realistas”, actos cogidos a contrapié, instantáneas, escenarios *ad hoc* arrancados del curso mismo de la vida, en los que el sujeto espiritual debe añadir el “antes” y el “después” que en la representación se está siempre sugiriendo.»²

Nos atrevemos a decir que estos cuadros escogidos son casi fotogramas, instantáneas filmicas, invocándonos a buscar un diálogo entre la pintura y el cine y, en un segundo momento, entre el cine y la pintura (F6).

La angustia y la desesperación de Susana sorprendida en su momento de intimidad, ante la irrupción de los mirones y su tentativa de violación, han sido representa-



² TRÍAS, Eugenio, (1982): *Lo Bello y lo Siniestro*, De Bolsillo, Barcelona, 2006, p.80.





das con maestría por pintores como Badalocchio, Lastman, Van Dyck, Von Honthorst, Rembrandt, Artemisia Gentileschi y Rubens, entre otros. El tema sin duda es fascinante para los artistas gracias a la tensión que emana del relato bíblico. Bajo la batuta de sus pinceles, el cuerpo de Susana gana voz, se expresa con gestos y reafirma su honor mientras los viejos le piden que se calle, susurran, conspiran. Los gestos de las manos masculinas anuncian la calumnia y se proyectan sobre el cuerpo femenino como garras de ave de rapiña que atacan a su presa (F7).

Retiran los velos que la cubren, tiran del manto que oculta el cuerpo de Susana, quieren verlo todo, ver lo que no se debe. La mujer intenta preservarse y se debate protegiéndose con los paños que le restan, gesticula con sus manos y muestra su rechazo con la inclinación de su cuerpo. Ella reinaba absoluta en su Jardín, espacio que se configuraba como huerto sagrado. Lugar cerrado y en muchos aspectos semejante al lugar de María, entendida como jardín secreto³. Pero el lugar no fue apropiadamente sellado para evitar una mirada que traspasara los límites, pues el peligro ya estaba dentro. Susana representa este punto que es frontera de la mirada, el lugar de la mujer como sagrado e inviolable.

³ La imagen de jardín cerrado simboliza la pureza, pues se trata de un espacio femenino cercado por una muralla inviolable siendo por eso asociada a la figura de la Virgen María. En el Antiguo Testamento, en el Cántico de los Cánticos de Salomón, encontramos: "Mi hermana, querida esposa, tu eres un jardín cerrado...". La azucena, lirio blanco, es uno de los símbolos más utilizados por los pintores para representar la pureza de María.

Es así que Rubens representa a las varias Susanas a lo largo de su vida. Retratan una mujer que intenta protegerse con los paños, después de tener su desnudez descubierta, su privacidad violada. Lucha para taparse de cualquier manera (F8).



Los cuadros describen un combate cuerpo a cuerpo donde los paños se vuelven alas para que la mujer pueda huir de allí, lejos del alcance de las aves de rapiña. Rubens muestra el drama de Susana en atmósferas densas y tormentosas, destaca la lascivia y el deseo masculinos a través de cuerpos voluminosos, gestos y expresiones exacerbadas. Las manos de los tres personajes presentes en la escena se encuentran bajo la forma de un expresivo diálogo, describiendo una lucha de acoso y defensa. Ellas se contraen para tirar del manto femenino, fuerzan y atacan. Las manos femeninas desesperadas, crispadas, se transforman en su última arma para proteger lo que no debe ser visto ni ultrajado por los hombres.

En la obra de Artemisia Gentileschi de 1610, todo el cuerpo de Susana apunta en la dirección contraria a los viejos (F9).

Todo él recusa, es repulsa. La mujer está sentada con un manto entre las piernas, pero se posiciona en una actitud de quien está a punto de levantarse, para huir de ahí. Las manos son puro gesto de negación demostrando su rechazo a las palabras indeseadas.

El mismo movimiento del brazo derecho se intensifica y se repite por la toalla; ambos elementos describen un pliegue como si el inferior reprodujese y subrayase el superior. La negación vehemente de Susana se manifiesta plásticamente en la línea compositiva que se insinúa con el movimiento de sus brazos, una expresiva letra N, la inicial del adverbio de negación en casi todas las lenguas latinas o germánicas (F10).

Los dos hombres parecen formar una única figura, híbrida, casi un amasijo de cabezas y manos. Extraños siameses⁴. Surge una siniestra figura mitológica lista para agarrarla y devorarla. Es que así unidos componen un gran ojo ávido, famélico, una hipérbole de la mirada. Artemisia enfatiza plásticamente a la mujer como elemento generador de vida, a través de una iluminación acentuada en el vientre. Notamos cómo un foco de luz incide especialmente bajo el seno izquierdo inundándole el vientre. El torso femenino está enmarcado dentro de un relieve en el muro, un rectángulo en cuyo interior se distinguen hojas de laurel esculpidas que denotan la importancia de este espacio femenino y que lo sacralizan plásticamente frente a la gran masa oscura do lo masculino amenazador.



⁴ Los romanos aplicaban el adjetivo *geminus*, *geminum* a 'algo doble', 'duplicado', 'en número de dos'. Así, el dios Jano bifronte, que tenía dos caras, era conocido como *Geminus Janus*. A partir de este adjetivo, se formó el sustantivo plural *geminum*, que aludía a dos hermanos gemelos, a dos fetos de un mismo vientre, y **también a los testículos**. Luego surgieron otros significados basados en el primitivo, como el **doble antejo que sirve para mirar a distancia**.

Home page: <http://www.elcastellano.org/palabra.php>. (la letra negrita es nuestra.) Este gran ojo-testículos nos conecta perfectamente con el tema de la violación presente en el cuadro.

⁵ En el "jardín de las delicias" debía haber un naciente (manantial), cuya pureza fuese fuente de placer. Aquí ocurre lo contrario. Lo que emerge de este huerto es fuente de desagrado, de horror. La figura de la esfinge, de la que brota el agua, se asocia a la idea de pesadilla, clima presente en la representación.



En el cuadro de Pieter Lastman, maestro de Rembrandt, la escena tiene por marco un jardín cerrado que aquí nada tiene del aspecto recoleto y familiar de jardín de las delicias (de *hortus conclusus*)⁵. Es un huerto oscuro, un lugar siniestro (F11).



6 "Puede afirmarse, por tanto, que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta con un rostro familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística. Nos comunica algo evidente; algo que está a la vista y a la mano. Pero a la vez que nos revela lo evidente y nos vela el misterio, lo sugiere también, lo muestra ambiguamente." TRÍAS, *op.cit.*, p.80.

7 Esta mirada vertiginosa dirigida al abismo nos conecta con los Dítirambos dionisiacos, único libro de poesía de Nietzsche, que como resalta Prieto Cané en el Prólogo, se trata de un "mirarse al espejo en una dimensión crepuscular", donde el autor ya maduro se ve mirándose:

"Feliz con el escarnio, feliz en el infierno, feliz y sanguinario
Furtivo, ladrón, mentiroso corrias...
O semejante al águila
Que fija su mirada largamente en los abismos,
En sus abismos...
-¡oh, girar como ella hacia abajo,
Hacia el fondo, hacia adentro,
Hacia profundidades más profundas
cada vez!"

NIETZSCHE, F. (1888): *Dítirambos dionisiacos, Los libros de Orfeo*. Buenos Aires, 1994, pp. 11-12.

8 El tema de una mirada desbordada aparece en el film *Vertigo*, (*De entre los muertos*), de Hitchcock. De un lado un cuerpo femenino fascinante en lo imaginario, una mujer prohibida (encarnada por Madeleine), y del otro, una mirada masculina imantada por este abismo (la de Johnny O).

Me gustaría llamar la atención sobre una imagen que puede pasar desapercibida en un primer momento para el espectador. Se trata de un elemento poderoso: la esfinge de piedra que hace el papel de fuente en la representación y sobre la cual está sentada Susana. La siniestra figura, cuyos tonos oscuros se pierden en el paisaje, sirve de apoyo para el cuerpo femenino⁶. De esta manera mujer y esfinge están conectadas. La esfinge está de espaldas a los personajes y de perfil para el espectador. Mira hacia abajo, en dirección a un espacio oscuro y profundo en el que se dirige un chorro de agua que emana de su boca. Mira el abismo (F12).

El tema del vértigo quedará señalado aquí por la presencia de este espacio, del borde del precipicio en el que se encuentra también la mujer. Un vértigo que nos conecta de nuevo con el tema de la mirada que sobrepasa los límites, de una pulsión que nos empuja a mirar más allá, hacia espacios que no pueden y no deben ser vistos. Espacios dominados por la mujer. Vale la pena resaltar la presencia del agua conectada a la esfinge. Es el elemento agua que atrae a la mujer, pues se desnuda para disfrutar de su contacto y que la torna vulnerable frente a la mirada del otro. El enigma propuesto por la esfinge, por lo tanto, tiene relación directa con el elemento agua y con el abismo. La mujer es fuente, manantial, genera vida. ¿Qué es lo que ahí no constituye objeto para la mirada, aquello que conduce a quien lo mira al puro abismo⁷, o a condenarse al vértigo?⁸

Tan clara como el cielo es la piel alba de Susana, que se torna más vulnerable cuando contrasta con el pesado ropaje de los viejos con sus paños de un rojo vibrante. Estos se posicionan en el espacio más sombrío, próximos a dos pavos reales que con ellos sintonizan en orgullo, vanidad y pompa. No en vano, el colorido y diseño de las plumas de la cola de estas aves, cuando está abierta en arco, se asemeja a múltiples ojos, lo que sugiere una mirada amplificadora. Es metáfora de ojos que desean verlo todo. Una mirada oculta, disimulada entre los árboles y matorrales, pero presente en la representación.

En este cuadro que Rembrandt pintó en 1634, la mirada prohibida se sitúa entre los sombríos matorrales oculta de tal manera que mal podemos localizar a sus autores. Se mezcla y se confunde con la vegetación oscura, como un predador observando su presa (F13).

Los jueces se hacen invisibles para que el tema de la mirada se amplifique, se haga más visible. Pero es la figura de Susana la que llama poderosamente la atención del espectador. El pintor se inspiró en la obra de su maestro, Lastman, pero su genialidad enfatiza la representación del relato. Susana apoya su pie derecho sobre la zapatilla cerrada, indicando su castidad, mientras tapa su sexo con un manto blanco y con la mano izquierda protege los senos. He aquí el núcleo mismo del tema: la mujer que se descubre observada en un instante de intimidad y dirige su mirada hacia éste que la viola más intensamente, o sea, el espectador, identificado como el segundo juez, que en este cuadro no tiene una representación plástica. El genio de la luz dota el cuerpo de Susana de un brillo espléndido que resalta su virtud y honestidad. Lo visible y lo invisible son elementos que se contraponen pero se armonizan en la obra, así como la luz y la sombra a través del claroscuro; del mismo modo la figura y el fondo, gracias a la composición del maestro holandés, se resaltan mutuamente, se subrayan. De esta manera el cuadro sugiere un más allá en el que la mirada del espectador debe añadir lo que en el fondo se halla indefinido, indeterminado.



En la *Susana* de 1647, Rembrandt retrata el momento posterior, cuando los viejos salen de su escondrijo para abalanzarse sobre ella. Un juez intenta despojar de los paños a la bella joven que nos observa (F14).

La representación gana un paisaje sombrío, una fuente inmersa en tinieblas y, en esta obra, la mujer está con su pie derecho sumergido en el agua, símbolo de su pureza, fuente de su enigma. La mirada del espectador que en el cuadro anterior era obligada a esforzarse para ver la escena amplificada descubre un fondo aún más ambiguo, aún más siniestro. Es que el huerto, que a Susana le parecía tan familiar, se vuelve inhóspito y en esta segunda obra de Rembrandt se muestra todavía más desasosegante.

Los viejos materializan, en el relato de Susana, esta pulsión que hierde, que no encuentra barreras y representa la violación de la interdicción de "no mirar allí".

No es por casualidad que el cuadro escogido por Hitchcock para tapar el gran agujero que circunda aquel otro menor por el que Norman Bates observa a Marion, en *Psicosis*, sea una representación de *Susana y los Viejos* (F15).





⁹ Véase el tráiler de la película:
<http://www.youtube.com/watch?v=CnlCtISqIjM&feature=related>

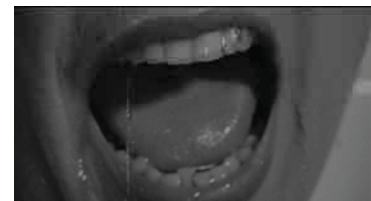
El cineasta lo resalta, el maestro del suspense apunta con el dedo en el tráiler de la película⁹. Lo señala como portador de un “gran significado”, pero no puede hablar de ello. Interrumpe su habla en el “porque...” y se marcha dejando los puntos suspensivos en el aire (F16).

Tal como una esfinge, el cuadro formula un enigma visual. ¿Qué es lo que miras? ¿Qué es lo que deseas? ¿Hacia dónde te conduce tu mirada? Esta mirada de los viejos será amplificada por el gran plano detalle del ojo de Norman observando a la mujer, Marion (Janeth Leigh), que se desnuda para bañarse y es víctima de una violación visual (F17).



Ya había sido profanada en otro ámbito, cuando la voz de la señora Bates entra por la ventana y hiere su honor. En esta secuencia es violada visualmente, por los ojos de Norman, ojos del espectador. Nos juntamos a Norman para profanar a la mujer como los viejos a Susana (F18).

En la escena de la ducha, Marion es cortada ante los ojos ávidos del espectador por la planificación de la secuencia, por los sonidos agudos de los violines, por las diagonales dibujadas por el agua de la ducha y el movimiento en equis de las cuchilladas de la Sra. Bates (F19, F20, F21, F22, F23).



Nada ni nadie protege a Marion, ningún héroe surge para ampararla. A diferencia del relato bíblico que tiene como clímax el juicio de los calumniadores, cuando Daniel incorpora la ley y demuestra la inocencia de Susana, en *Psicosis*¹⁰ la ley no triunfa al final, sólo resta un gran agujero negro.

¹⁰ Véase el análisis de *Psicosis* (1960) en RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil: *Além do espelho, análise de imagens de arte, cinema e publicidade*. Casarão do Verbo, São Paulo, 2011, pp. 67-94.

Susana, como Marion, aparece como un objeto para ser sacrificado. En las pinturas barrocas y manieristas, el cuerpo blanco, erótico, listo para la mirada queda plasmado en este instante en que la mujer se descubre observada, profanada (F24).



He encontrado un número muy pequeño de representaciones en la Historia del Arte del juicio de Susana, o de Susana y Daniel. Sin embargo, no faltan ejemplos de obras que plasman el momento en el que Susana percibe la mirada de deseo de los viejos; ese instante fugaz en el que intenta protegerse. La virtud contra la perfidia. La mujer estaba en su jardín, disfrutando de los placeres de su baño, de las delicias del contacto con el agua y, de repente, el velo cae, la cortina se abre y se siente observada. Es la mirada que hierde, que desgarrar como el cuchillo de la señora Bates en la cena de *Psicosis*.



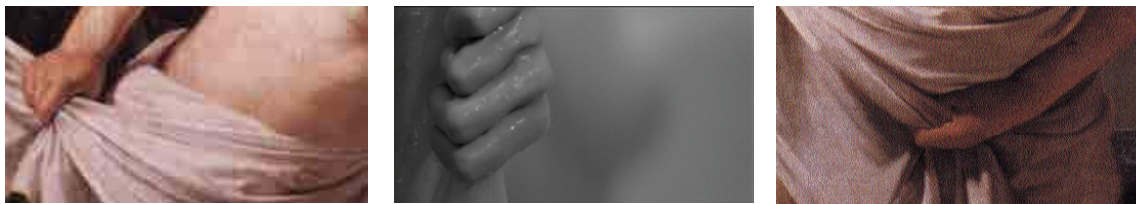
La boca se entreabre en un grito de rechazo o, como en el lienzo de Van Honthorst, en la Galería Borghese, se muestra como un puro alarido (F25).

Ella se retuerce, intenta huir, pero no lo consigue. El instante de terror se materializa. Los viejos negaron la ley que deberían representar. La boca abierta resalta el momento que transita entre choque y el horror. Este grito que resuena en lo más íntimo del espectador de la pintura encuentra otra rima plástica en los gritos de Marion Crane en la escena de la ducha (F26 y F27).



Los acordes agudos de los violines que se confunden con los gritos de Marion casi podríamos oírlos en el cuadro de Honthorst. Tonalidades visuales y sonoras son parte de una misma unidad en esta representación

del relato bíblico que nos ocupa. Es interesante resaltar que el rostro de Susana está también en contacto con los hilos del agua de la cascada de la fuente, como el de Marion en su instante final. De la misma manera, la mujer del cuadro intenta desesperadamente agarrarse a las sábanas para protegerse como lo hará Marion, en *Psicosis*, con la cortina del baño (F28, F29, F30).



Este gesto de manos crispadas intentando con angustia agarrarse a algo frente a lo real que le asalta es una constante en la mayoría de los cuadros presentados. En la Susana de Rubens de la Academia San Fernando (F31); en la del Hermitage (F32); en la de la Galería Borghese, de Roma (F33); así como la Susana de Van Dyck que se agarra desesperadamente a los paños (F34):



Otro gesto que se repite es el de cubrirse los senos, una referencia a la castidad contra la violación de los viejos: en la Susana de Badalocchio (F35); la de Van Dick (F36); la de Rembrandt (F37); y en la de Artemisia Gentileschi (F38):

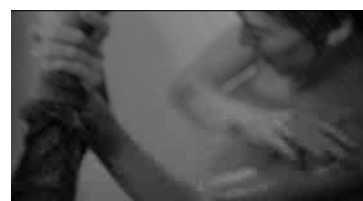


Siguiendo las huellas de este gesto encontramos también en la escena de la ducha una postura similar de las manos de Marion frente al ataque de la Sra. Bates (F39, F40, F41, F42).



En el relato de Susana el peso de la mirada de los viejos tiene valor de cuchillada, pues hiere, penetra la carne, desflora.

Pero, más allá de las referencias que he apuntado a los múltiples gestos o encuadres casi idénticos en la escena de la ducha de *Psicosis* y las representaciones de Susana, las aproximaciones entre la película y las pinturas estudiadas son principalmente estructurales. El vértigo, una mirada atraída por el cuerpo femenino, el vórtice que describe el camino recorrido por la mirada, los juegos de clarooscuro, los juegos de oposiciones del violador y la violada, entre lo limitado y lo ilimitado, entre el borde y lo desbordado, en suma, lo fílmico absorbe el universo pictórico y este, a su vez, se nos revela como una instantánea fílmica (F43).



El relato de Susana y los viejos habla de la dialéctica de mirar y ser mirado, del voyerismo. Se trata de un drama que refleja al espectador, al que mira y al que se sorprende mirado. El relato y sus representaciones en el arte pictórico o fílmico hablan de una pulsión escópica descontrolada, sin límites o frenos, desbordada, que irrumpe en los lienzos o en las películas. Plantea el tema de un objeto de deseo que, por un lado encanta por su esplendor en lo imaginario y por otro, por su belleza sin máculas en el campo de lo simbólico. Habla del cuerpo femenino, lugar sagrado que no debe ser profanado. Muestra cómo una ley corrupta empieza en la codicia y termina en la calumnia pública. Y, nos apunta, finalmente, a un sentido: que aún existe un lugar para la ley que puede ser deseada.



Es curioso que Hitchcock haya elegido y señalado una representación de *Susana y los viejos* para tapar el agujero, este lugar arrancado a picotazos o a zarpazos por donde un sujeto que otea su presa. El relato bíblico de Susana culmina con la victoria de la ley y la absolución de la mujer que se libra de una muerte por lapidación gracias a la intervención de Daniel, representante de una ley mayor, incorrupta, de una palabra



verdadera. Un cuadro de Valentin de Boulogne (1620) en el Museo del Louvre representa este momento preciso (F44).

Susana y los viejos es, pues, un relato donde prevalece la ley y donde el sujeto se ancla. Todo lo contrario sucede en el filme *Psicosis*, de Hitchcock. La película apunta a una quiebra del relato, a un lugar vacío, a la emergencia de lo siniestro en la posmodernidad, como lo afirma González Requena. Pero, la presencia señalada de este cuadro parece indicarnos que sólo hay una manera posible de afrontar el terrible agujero de lo real y es a través de lo simbólico. Sólo un relato hace posible que el sujeto no se pierda en el abismo, ni en las trampas de lo imaginario, hay algo que va más allá de la mirada y es la visión.



En este detalle del Juicio de Daniel, de Valentin de Boulogne, la mano derecha del profeta tapa los ojos de lo que parece ser la representación de una esfinge¹¹, impidiendo su mirada (F45).

El pequeño fragmento de la obra nos señala la victoria del héroe sobre la esfinge, y muestra la ley que impide la mirada e introduce el terreno de la visión. Para acceder a este espacio, no hacen falta los ojos, es mejor prescindir de ellos. La visión, siguiendo la teoría desarrollada por González Requena, se opone al terreno de la mirada, pues apunta al sentido. Así, el sentido de este relato que nos ha tocado, cuestionado, interrogado es justo el que señala los límites de la mirada, prohíbe ciertos espacios sagrados, y hace posible la pervivencia de una ley justa, es decir, de la verdad.

11 Como lo hacía Susana en la obra de Lastman, Daniel en este cuadro también se asienta sobre un trono en forma de esfinge, indicándonos que el tema del enigma que el relato propone tiene relación directa con la mirada y la visión.

* * *

Relación de los pintores por orden de presentación en el artículo con los respectivos museos donde se ubican las obras:

Jan BOTH, cerca de 1642, colección particular (F1), GUERCINO, 1617, Museo del Prado, Madrid (F2), RUBENS, 1607-08, Galería Borghese, Roma (F3), BADALOCCHIO, 1609, Museo de Arte Ringling, Sarasota, EUA (F4), REMBRANDT, 1634, Museo Mauritshuis, La Haya (F5, F13, F37), Salomon KONINCK, 1649, Colección particular (F6), RUBENS, 1609-10, Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid (F7, F31), RUBENS, 1611, Hermitage, San Petersburgo (F8, F32), Artemisia GENTILESCHI, 1610, Palacio de Weissenstein, Baviera (F9, F10, F38), Pieter LASTMAN, 1614, Museo Staatliche, Berlín (F11, F12), REMBRANDT, 1647, Museo Staatliche, Berlín (F14), Guido RENZI, 1620, Auckland, City Art Gallery (F24), Gerrit VAN HONTHORST, 1655, Galería Borghese, Roma (F25, F27, F28, F30), Anthony VAN DYCK, 1621-22, Alte Pinakothek, Múnich (F34, F35, F43).