

Lo monstruoso como aspiración pictórica

Lillian V. Bullé-Goyri Lasserre

La intención de este ensayo es emprender un análisis sobre la estética que propone Eugenio Trías en su libro *Lógica del límite*, investigar las condiciones de posibilidad para la existencia de la representación pictórica, para así exponer las relaciones entre la pintura y lo monstruoso, y reflexionar acerca de la posibilidad de reconocer en lo monstruoso la aspiración misma de la pintura.

Como inicio, bordaré sobre el contenido de tres cercos expuestos por Trías, definidos como el aparecer, el fronterizo y el hermético; según este autor, el ser se forma de la intersección del cerco del aparecer y del hermético, en la frontera se unen las dos partes y de esa configuración simbólica se compone la naturaleza del hombre. Posteriormente, señalaré por qué para Trías las artes ambientales son las condiciones de posibilidad para que exista el mundo sensible, las artes apofánticas y, por lo tanto, el hombre.

De manera sucinta, haré un recorrido por el sistema de las artes, de las cuales se desprenden las categorías estéticas que permiten ubicar a cada una de ellas. A partir de aquí, detallaré las condiciones de posibilidad que permiten la existencia de la pintura, para poder con ello analizar el ámbito pictórico y, así, comprobar que la expresión pictórica refiere a lo hermético y pretende develar lo monstruoso.

La tradición filosófica ha sostenido una visión “negativa” acerca de lo que es el límite al concebirlo como el lugar que *no es*. El límite ha sido entendido como la referencia que ubica el lado en que se está, siendo un lugar inhabitable. Trías aboga por la existencia del límite como un concepto “positivo” por considerarlo un espacio real, habitable y productivo. Para hallarlo, define la existencia de tres cercos: el del aparecer; el hermético y, de la intersección de ambos, el cerco fronterizo. Así, el despliegue del análisis del ser adquiere en el pensamiento de Trías la forma de tres cercos interrelacionados. Afirma:

Tal despliegue asume la forma de un despliegue lógico, en la medida en que va mostrando el logos que a cada uno de esos cercos corresponde: el logos sensible inmanente al cerco del aparecer, tal como queda formalizado en el universo de las artes; el

logos conceptual inmanente al cerco limítrofe o fronterizo, tal como queda formalizado en una ontología de nuevo cuño (que afirma la naturaleza limítrofe del ser) y, por último, el logos referido a lo “encerrado en sí” (lo inconcebible, el enigma, el cerco hermético), tal como se insinúa en el ámbito del cerco hermético al que dan forma y sentido las religiones positivas.¹

El cerco del aparecer es descrito como la esfera material y sensible, espacio donde se encuentra lo que Kant define como *fenómenos*. Según Trías, éste es un lugar definido por las artes, por lo que es entendido también como el cerco estético. Son las artes las que ponen las condiciones de posibilidad para que se manifieste el mundo sensible.

Kant dice que espacio y tiempo son las condiciones de posibilidad de toda experiencia; Trías interpreta estas condiciones y las expone en las formas de la música y la arquitectura. La música es similar al tiempo kantiano y la arquitectura al espacio. Arquitectura y música se convierten en las condiciones puras a priori de posibilidad de toda experiencia. Son las determinantes más básicas para la existencia de las cosas, de los objetos y del sujeto, y organizan el ambiente para que acontezca el mundo sensible. Música y arquitectura proponen medidas de espacios delimitados que le sirven al sujeto como referencia para desplazarse en el espacio. La música propone ritmos, marca tiempos, lo que permite identificar cualquier medida temporal.

Arquitectura y música son artes ambientales: crean la atmósfera y el hábitat para la existencia de cualquier significación (literatura) o figuración (pintura); por consecuencia, son las manifestaciones artísticas originales que permiten la presencia de las demás artes.

Trías se refiere a estas artes como “fronterizas” porque las entiende situadas entre la materia y la forma, lo que significa que son artes que, por estar en contacto con el cerco fronterizo, se relacionan con lo propiamente sensible y con aquello que es sensible dentro de la conciencia del sujeto. Son artes que, a pesar de no tener significación, elaboran y dan forma al cerco fronterizo, ámbito donde se encuentra el sujeto.

El cerco fronterizo es aquel que entabla la comunicación entre los dos cercos (el hermético y el del aparecer). Es el espacio de las ciencias cognoscitivas, de la filosofía. Su logos es el conceptual.

El mundo sensible que se presenta en el cerco del aparecer es reflexionado por el sujeto fronterizo. Aquello que se presenta de manera sensible se determina y categoriza en el cerco fronterizo. Para Trías, éste es el

¹ Eugenio Trías: *Lógica del límite*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991.

espacio del conocimiento. El sujeto organiza las intuiciones dadas, recorre niveles de experiencia y conceptúa el mundo.

El sujeto fronterizo habita en la intersección de dos cercos, por lo que también está en contacto con todo lo que no puede abarcar a través de la experiencia, percepción esta que representa el cerco hermético. A este último pertenece lo oculto, lo invisible, la realidad que no se puede percibir sensiblemente. En él están incluidas todas las posibilidades matemáticas, lo imperecedero, la realidad entera, lo que sería la cosa en sí kantiana y el mundo de las ideas de Platón. El cerco hermético se le presenta al hombre como enigma. Se manifiesta en el mundo sensible y material, pero la realidad sensible es sólo una parte de la totalidad que se encuentra contenida en dicho cerco.

El sujeto habita un espacio que se le manifiesta y otro que se le oculta. El cerco fronterizo es la consecuencia de la intersección y reflexión de ambos cercos (del hermético y el del aparecer), y a partir de aquí el sujeto puede dar cuenta de la realidad.

Al igual que el sujeto, el arte necesita de la existencia de los cercos ya mencionados para afirmarse en la conciencia del individuo. La estética que propone Trías parte del análisis sobre el sistema de las artes. Éstas existen por sí mismas en el cerco del aparecer, y a partir de su manifestación se concreta el mundo y el individuo como parte de ese mundo; además, es a través de este sistema como surgen las reflexiones estéticas, tales como la belleza, lo sublime, la imitación:

En lugar de abordar “conceptos estéticos” (como por ejemplo mimesis, creación, belleza, expresión, símbolo), se van aquí recorriendo los ámbitos de cada una de las artes, especificando lo que tienen de propio y de común, o generando, a través de esa exploración, un criterio nuevo de distinción, división, definición y clasificación de ellas. De ese modo, quizás se arroje luz a la vez sobre las “cuestiones estéticas” y sobre las prácticas específicas de cada arte.²

El estudio estético de Trías se inicia en donde al parecer terminan las otras estéticas. Filósofos como Platón y Kant, cuya influencia se distingue en la ideología de Trías, empiezan su reflexión estética en torno a las categorías estéticas por ser, a su juicio, las que configuran el sistema de las artes. Trías comienza su esquema estético delimitando el cerco del aparecer, espacio donde se originan las condiciones de posibilidad que permiten la manifestación del mundo sensible. Tal cerco queda delimitado por la configuración del sistema de las artes, y es sólo a partir de aquí como se

² *Op. cit.*, pp. 35-36.

pueden describir las categorías estéticas. Entonces, es posible entender que las categorías estéticas surgen como una reflexión sistemática de las artes, siendo las cualidades que posee cada manifestación artística las que crean las distintas categorías estéticas.

La estética de Trías es una estética trascendental puesto que admite la existencia de un entorno independiente del sujeto. Describe una realidad simbólica y supone que aquello que se materializa en el cerco del aparecer remite a lo que se encuentra en el cerco hermético; es decir, lo que está en el cerco del aparecer es una realidad que trasciende a la experiencia y denota un ámbito más extenso, fuera del alcance de la experiencia del sujeto.

Lo trascendental es lo simbólico. El cerco del aparecer está contenido por las artes. Música y arquitectura crean las condiciones para la existencia del ambiente y se manifiestan como la forma primigenia:

A través de esa forma resuena un universo de símbolos que centellan en el límite y cuyo último núcleo de significación se fuga en lo indeterminado-indefinido, en el Enigma (o cerco hermético). Por eso es tan esencial en estas artes lo convencional (nexo entre la forma y el símbolo), del cual deriva la descarga emocional, unido al sentido, que estas artes producen o provocan.³

Según Trías, las artes fronterizas (arquitectura y música) son artes simbólicas que no poseen significado, pero sí sentido. Podríamos decir que son simbólicas porque expresan de manera sensible lo que está en el cerco hermético; conducen a la matemática abstracta. La arquitectura evoca el sentido del espacio y el estatismo; la música al tiempo y al movimiento, pero no tienen significado porque se presentan de manera abstracta.

Las artes ambientales, al ser indeterminadas, necesitan de la convención para que el sujeto pueda reconocer su componente simbólico. Este autor interpreta a la convención como un instrumento práctico que funciona para comprender los lenguajes de cada época, entender sus cánones y formas, para así acceder al símbolo.

Las artes fronterizas se convierten en manifestaciones estéticas desde el momento en que son formas sensibles. Y pese a que no son artes representacionales, logran una identificación con el sujeto debido a que la oscuridad simbólica que poseen se materializa, adquiriendo forma y significado por convención, lo que despierta emociones.

Trías encuentra que todas las artes son simbólicas e invariablemente se derivan de la música y de la arquitectura: “Ambas preparan un hábi-

³ *Op. cit.*, p. 72.

tat a la figuración icónica o a la significación poética o conceptual. La arquitectura es el a priori fronterizo de toda voluntad configurada icónica, del mismo modo como la música lo es en relación con las artes del lenguaje (y al propio pensar conceptual)”.⁴

La música es la materialización de varias intersecciones que dan sentido pero no significado. Es un lenguaje que de manera pura se queda en la intención de decir, sin decir nada. Se presenta de manera abstracta y propone las bases de las cuales se desprenden las artes del lenguaje y el lenguaje mismo, entendido desde la forma de comunicación más primaria del hombre. Lo que se percibe de ella es el tono, el ritmo, la armonía, el volumen.

Las artes del lenguaje como la literatura, las que se combinan con la imagen (cine y teatro) y las que se unen a la música, (como el canto), son artes que llevan ritmo, armonía y secuencia; únicamente existen en un espacio de tiempo; sólo los signos literarios, para ser comunicables, aparecen de manera sucesiva, uno después de otro.

Las artes del lenguaje son artes con significado. No se quedan en la intención de decir: determinan esa intención con contenidos. Son artes simbólicas que dan cuenta de una realidad más concreta y su referencia es más precisa porque reproducen formas específicas, retomadas del cerco del aparecer.

La arquitectura instauro el espacio indeterminado que permite la existencia de la escultura y de la pintura. Estas últimas proponen el espacio ya representado, que tiene significado para el hombre y donde la representación de él mismo puede ocurrir.

Refiriéndome sólo a la pintura, por ser el motivo de reflexión de este ensayo, la arquitectura es la que diseña el espacio, el territorio del cual se deriva aquélla. La pintura necesita de la arquitectura *para estar*.

Si la música y la arquitectura prepararon el hábitat para la existencia del sujeto, permitiéndole su desplazamiento por el mundo, posibilitaron también la existencia de sus prolongaciones en forma de objetos. Empero, fue la arquitectura la que construyó el escenario para las representaciones pictóricas. En principio, la pintura requiere existir en un espacio; existe como manifestación artística en tanto subsista en la conciencia del individuo, para lo cual requiere un espacio arquitectónico para ser mostrada. El marco que la delimita es un espacio arquitectónico. Según Trías, el acto pictórico se refiere al modelo de ventana, entendida ésta como la forma que muestra otra realidad. El marco cumple la función de encuadrarla como ventana y ese encuadre permite replegar todo el espacio en su interior, lo

⁴ *Op. cit.*, p. 43.

que le proporciona al espectador la posibilidad de involucrarse con una realidad distinta a la suya, expuesta como imaginaria.

La pintura es un juego de la visión:

Allí comparece el rostro estampado en el interior del cuadro, en el que es decisivo el campo magnético que esa honda mirada establece, su trama y relación con otras miradas y con el entorno ambiental en el que se asienta y al que habita; y aquí enfrente, delante de la imagen, esa otra sima visual del desprevenido “mirón”, del que contempla como “testigo oculista”.⁵

La escultura recurre a la forma del cuerpo para manifestar un contenido. Su figura por excelencia es la del héroe, que personaliza belleza, armonía, proporción. En contraste, la pintura contiene su significado en la mirada, ya sea de los personajes que participan en la representación, o, en el caso de la pintura abstracta o de naturaleza muerta, en la mirada que expresó el autor.

La figura perteneciente a la pintura es la del santo o la del mártir. Tales figuras dolientes tratan de exteriorizarse no a través de la armonía y proporción, sino mediante una expresión más contundente; es entonces cuando se exalta la mirada que posee el personaje pictórico. Los mártires, al ser figuras que carecen de proporciones armónicas, son representaciones cuyo atractivo se ve disminuido; su interés se centra en el detalle de los ojos, y de este modo la mirada se vuelve el principal componente pictórico.

La armonía que expresa la pintura no es visible en un primer momento; se requiere mirar la escena y encontrar en las miradas de los personajes la armonía que muestran. Es a través de la forma en que se miran como se descubre la importancia de cada personaje, los que ven y los que quieren ser vistos; muestran el escenario como quieren que sea mirado. La imagen icónica que expone la pintura adquiere expresión y significado cuando se le otorga la mirada, ya que, además de develar la trama, insinúan poseer el secreto del espacio oculto al que aluden. La pintura coloca al espectador como al mirón que mira, pero no de forma aislada; participa con su mirada, como el cómplice que ha descubierto lo que mira y que ha intuido el enigma simbólico que posee.

La pintura es simbólica y es mimética: “... se abreva de esas raíces que comunican con el cerco encerrado en sí a través del simbolismo. Pero lo específico pictórico consiste en clarificar en imágenes ese simbolismo, iluminando en lo posible sus enigmas en forma plástica de naturaleza icónica”.⁶

⁵ *Op. cit.*, p. 137.

⁶ *Op. cit.*, p. 112.

La pintura, a diferencia de las artes fronterizas, se refiere a una realidad específica. Es icónica figurativa porque representa formas miméticas que retoma del cerco del aparecer; incluso, la manifestación más abstracta tiene su origen en las formas de la naturaleza. Imita imágenes a las que dota de significado y contenido.

A las artes derivadas, Trías las llama artes *apofánticas*. Este término aparece por primera vez en Aristóteles como un concepto que afirma, que declara algo determinado: “esto es aquello”; es decir, señala algo y le pone nombre. Entonces, la pintura es un arte que enuncia, que afirma y demuestra la realidad que se muestra de forma indeterminada, a la que distingue creando iconos. Éstos son figurados por medio de la imitación sensible, pero expuestos de manera convencional. La posibilidad de que la pintura le signifique algo al hombre y pueda por ello relacionarse con sus contenidos, la otorga la *convención*. Sin embargo, la pintura transmite emociones, sentimientos, por lo que lo convencional no se reduce a que todos los individuos tengan la misma interpretación sobre lo expuesto; más bien, es el criterio lo que permite acercarnos a su deducción. Según Nelson Goodman, el ponerse de acuerdo respecto de un lenguaje y sus significados, da un sentido inmediato de la forma, pero no de su significado interpretable: “El retrato más literal y el lenguaje más prosaico son símbolos; son altamente simbólicos como lo más imaginativo y figurativo pueda serlo”.⁷

Más allá de lo representado miméticamente, pueden encontrarse en el símbolo pictórico contenidos que sobrepasan su apariencia. A estos contenidos interminables Trías los relaciona con el cerco hermético. La representación pictórica habita en los tres cercos: nace en el del aparecer, de aquí retoma sus formas sensibles y las personaliza; desde el cerco fronterizo, reflexiona sobre los contenidos de su materialización; es decir, si mimesis, expresión y forma existen en el aparecer como acto, es en el fronterizo, donde se conceptualizan, se categorizan y se explican como categorías estéticas. No obstante, el cerco del aparecer es sólo una manifestación sensible del cerco hermético; por tanto, todo lo existente tiene como origen lo contenido en éste.

La pintura es imitación de tres cercos, semejante a lo que propone Platón en el “Libro X” de *La República*. La pintura es imitación de tres realidades: “Hay pues tres especies de hechos: el que se halla en la naturaleza y del cual podemos decir, me parece, que es Dios su autor. El segundo es el que hace el ebanista. Y el tercero, el que es obra del pintor”.⁸

⁷ Nelson Goodman: *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 15.

⁸ Platón: *Diálogos* (Estudio preliminar de Francisco Larrollo). México: Porrúa, 1976, p. 603.

Siguiendo dicho esquema, podríamos relacionar al cerco hermético con el ámbito de la naturaleza, donde se encuentra Dios. Al espacio relacionado con la forma que imita a lo primero lo corresponderíamos con el cerco del aparecer. Y la imitación que hace el pintor de las dos realidades quedaría conjugada con el cerco fronterizo. Sin embargo, para Trías, todas las manifestaciones sensibles tienen lugar en el cerco del aparecer; es justamente su materialización sensible lo que les da el carácter de arte. La pintura tiene conceptos que le agrega el sujeto desde la frontera. Pero la idea que tiene este autor de la pintura como tal parece ser de naturaleza pura, a pesar de atribuirle un carácter más complejo que el propuesto por Platón. Para este último, el pintor sólo copia a la materia y crea fantasmas. Para Trías, la pintura es materia sensible; el pintor o el espectador son quienes unen los contenidos y las formas; conceptualizan, forman y observan los vínculos con los significados ocultos. Y es toda esa integración la que hace que la obra sea compleja, aunque esa complejidad ocurra en el sujeto. Es la pintura, como materia sensible, la que la provoca.

La pintura, como materialización reflexionada, se convierte en una forma integral, capaz de existir en dos cercos y evocar al tercero. Como ya se ha dicho, el cerco hermético es semejante al mundo de las ideas de Platón; podría ser el cerco de las ideas, ya que en él se encuentran contenidas todas las ideas a las que aluden el cerco del aparecer y el fronterizo. El sistema de las artes se encuentra circunscrito en un diagrama dividido por cuatro puntos, lo que permite situar a cada una de las artes. Se distingue a las artes del espacio (reposo) de las artes del tiempo (movimiento), y a las artes ambientales (fronterizas) de las mundanales (apofánticas). Conforme a Trías, en el centro de este diagrama se encuentra el *trascendental estético*, al que todas las artes aspiran a darle forma. En él se encuentra lo bello y lo sublime que emanan del cerco hermético.

Refiriéndonos a este esquema, entendemos que las artes aspiran a la belleza y, aunque Trías no lo expone, la forma bella surgiría de la intersección de todas las artes, por lo que podríamos suponer que el ideal estético sería una forma que contenga a todas las artes y que ambicione a cubrir mayormente la belleza que se muestra en el cerco hermético.

No obstante, la intención de este ensayo es proponer que las artes no aspiran a lo bello, sino a lo monstruoso.

Trías designa tres posibles formas estéticas, a los que podrían dirigirse las manifestaciones artísticas:

En el límite centellan aquellas ideas, *eidos*, formas de lo bello que resplandecen como objetivos de la producción artística desencadenados por la erótica que hacia esa belleza se encamina. Lo sublime designa esa trascendencia hacia la fuga de lo bello “más allá

del universo estrellado”. En cuanto a lo siniestro y lo monstruoso, comparecen en el mundo cuando se quiere o se pretende hacer patente y plenamente revelado cuanto existe más allá del límite o de la frontera.⁹

Bajo este esquema, lo bello se sitúa en el cerco del aparecer; lo sublime se instala entre lo bello y lo monstruoso, por lo que lo podríamos ubicarlo en el cerco fronterizo, y lo monstruoso es lo perteneciente al cerco hermético.

Como ya se ha mencionado, el cerco del aparecer es un espacio simbólico; por ser la contraparte del hermético, se manifiesta de manera medida y en proporción con el cerco del aparecer. Las artes ambientales son las encargadas de organizar lo que emana en forma abstracta del hermético, dotándolo de sentido. A partir de aquí, deduciríamos que, si la pintura aspira a la belleza, las categorías estéticas que la comprenderían serían la armonía, el orden, el ritmo, la proporción y la simetría.

Estas categorías que imponen orden pudieran ser interpretadas de manera similar a lo que Jan Mukarovsky entiende por norma; la propone como una medida regulativa y estabilizadora, pero sostiene que dentro de la gestación artística, al surgir los principios fundamentales de la época, surge también la confrontación ante todo lo dictado: “La obra artística es una aplicación no adecuada de la norma estética, de modo que su estado actual no se altera por una necesidad involuntaria, sino intencionalmente”.¹⁰

La norma estética, al igual que las categorías estéticas representadas por la belleza, puede probar en un tiempo dado una validez invariable; no es perdurable en todas las épocas; el arte medieval, el renacentista y el moderno requieren de normas distintas, pues no recurren a las mismas categorías estéticas. Si el arte estuviera sujeto a una norma objetiva, se reduciría a un limitado grupo de posibilidades. Lo mismo sucede con las cualidades estéticas, ya que si la belleza es una manifestación en lo sensible, remitiría a sólo una parte de lo monstruoso, por lo que el arte se vería restringido a un número circunscrito de dichas posibilidades.

El arte requiere de libertad para que la perfección estética y su contraparte existan con las mismas posibilidades, lo que hace factible su enriquecimiento. Finalmente, el arte es un reflejo del hombre, del cual se desprenden todas las posibilidades de ser.

Lo sublime es el espacio donde se vislumbra lo monstruoso sin que su presencia sea evidente. Según Kant: “Lo sublime presenta a su vez dife-

⁹ Eugenio Trías: *Op. cit.*, p. 102.

¹⁰ Jan Mukarovsky: *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 65.

rentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía; en algunos casos, meramente un asombro tranquilo, y en otros, un sentimiento de belleza extendido sobre una disposición general sublime”.¹¹

Lo sublime sería el área de intersección entre lo sensible y lo hermético. No hay aprehensión de la forma, y la imaginación trata de totalizar la experiencia. En lo sublime se reconocen sentimientos de admiración hacia manifestaciones muy poderosas o de magnitudes tan grandes que tienden a lo infinito. La representación pictórica, si se destinara a lo sublime como su cualidad estética, podría expresar una gran cantidad de emociones y sentimientos, pero éstos aparecerían ante la posibilidad de reconocerla no en su forma, sino en su magnitud, lo que condicionaría a la pintura a una determinada representación.

El cerco hermético se muestra en el mundo cuando se pretende descubrir lo oculto. Las artes que buscan esta pretensión están impulsadas por la desmesura, van en busca de lo monstruoso. Así, lo monstruoso pertenece al cerco hermético y es considerado como tal porque representa la realidad bruta. Ciertamente, el hombre no podría vivir en una realidad tal, la que se le presentaría como atroz; la experiencia y la imaginación no le permitirían abarcar toda su totalidad, por lo que la habitaría, entonces, desde la locura. Necesitaría de las condiciones puras a priori del aparecer para organizar su espacio y tiempo y poder, en consecuencia, habitar en el mundo.

El tratar de develar lo oculto no es una aspiración subjetiva, pero sí artística. La pintura no sólo aspira a la armonía, ni tampoco —al estar condicionada por lo que el hombre ve y reflexiona desde su experiencia— pretende ir más allá.

Al parecer, para Trías penetrar lo hermético es encontrar lo monstruoso y lo demoníaco; es el espacio más oscuro, el cual está delimitado, y su límite es inamovible. Así que de él se tiene referencia, pero nunca se devela. Sin embargo, habría que cuestionar si su límite es inamovible para hacer posible su acceso. Trías señala que el sujeto, a través de la intersección, participa de lo hermético, y lo hace refiriéndose a lo que ya no existe o reflexionando sobre conceptos trascendentales, pero sólo como participación; el cerco hermético mantiene lo más oculto alejado del hombre. Empero, a través del tiempo el hombre ha ido develando lo que en su origen se mantenía oculto; cada época habla de una realidad más compleja, antes impensable; las manifestaciones artísticas, cuando se originan, se califican de monstruosas, pues dan cuenta de una realidad antes

¹¹ Immanuel Kant: *Lo bello y lo sublime*. Madrid: Óptima, 1997, p. 14.

desconocida para el hombre; más tarde son asumidas por convención, hasta que se crea una nueva tendencia que descubre más formas de lo monstruoso y accede a más variantes de la realidad y de lo humano. Esto indica que el hombre y el arte han ido develando lo hermético. Además de que lo monstruoso que representa el cerco hermético ha sido variable, cada época tiene su definición, y el siguiente periodo la supera o la varía.

Podemos intentar aclarar el término *monstruoso*. El cerco hermético es por definición el lugar donde se encuentra lo trascendente, todas las verdades a las que hacen alusión las religiones, la realidad como totalidad. A él pertenece lo monstruoso, como al límite lo sublime y al cerco del aparecer lo bello. Al igual que en éstos, lo monstruoso sería el proceso para develar lo oculto; asoma entonces, se manifiesta, no cuando el sujeto evoca la verdad, sino cuando la devela. Es casi imposible concebir, por ejemplo, que el arte griego tuviera una aspiración a lo monstruoso, pero la tiene en tanto que trata de materializar lo divino en lo humano.

En conclusión, diremos que la pintura tiende a lo monstruoso en respuesta a un ideal. El artista, si bien de manera inconsciente, trata de develar lo hermético. La forma representativa del arte es, según Trías, el mártir, que surge del cerco del aparecer, pero no aspira a la belleza sino a lo hermético, que contiene lo humano y que se manifiesta en su mirada.

La pintura tiende a lo monstruoso, a la realidad que hay detrás de lo humano. Si se piensa en el autorretrato, entendido como la personalización del autor que distingue su representación, suponemos que es más valioso aquél en que el autor no sólo trata de representarse en la forma, sino aquél, más ambicioso, en que logre hacer más mención de sí mismo. Si relacionamos el cerco del aparecer con el consciente; al fronterizo con el preconsciente y al hermético con el inconsciente, sabríamos que el hombre busca, a través de la pintura, revelar lo más oculto de su ser, evocar de alguna manera su monstruosidad, su ser más completo, lo que lo lleva a tener contacto con una versión más ampliada de lo humano mismo.

Si relacionáramos la expresión que contiene la pintura dentro de este sistema de cercos, nos daría como resultado que su expresión va más allá de la belleza, pero que tampoco se centra en lo sublime; podríamos decir que es desmedida. Puede dar cuenta de la gracia y de la belleza, de exponer al hombre como el ser que aspira al ideal, a la perfección total, y también puede manifestar lo más monstruoso de lo humano, como si aquello que consideramos como monstruoso en el ser fuera también la condición de lo humano. Parece ser la esencia de la pintura representar en desmedida todo lo que puede abarcar el ser, exponer la complejidad del hombre, y para ello requiere develar lo hermético, hacer que se establezca un contacto con lo humano en su totalidad.