



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Melecio Galván y la metáfora del monstruo desde el arte y la
psicología: Dibujos 1979-1980.

TESIS

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Jorge Rodríguez Vázquez

Directora de la tesis:

DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS.

(FAD)

Ciudad Universitaria CD. MX

Octubre 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Melecio Galván y la metáfora del monstruo
desde el arte y la psicología: Dibujos 1979-1980.**

Jorge Rodríguez Vázquez.

Directora de la tesis:

DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS.

A mi directora de tesis la
Dra. Elizabeth Fuentes Rojas
por su paciencia y guía

Al Mtro. Jorge Chuey Salazar
(El viejo loco por el dibujo)

Al Dr. Gabriel Salazar Contreras

A la **Dra. María del Carmen López Rodríguez**

Al Mtro. Sergio Koleff Osorio

A la **Mtra. Gloria Hernández García**

A quienes expreso mi más profundo agradecimiento por todos sus consejos,
conocimientos, humildad, tiempo, dedicación y gran calidad humana
misma que expresan todos los días al realizar su trabajo.

También quiero agradecer

A Jaqueline González Cruz por acompañarme en esta aventura.

A mi familia por apoyarme siempre.

A Amaranta Galván por todo su apoyo y calidad humana.

Al profesor Heraclio Ramírez por su tiempo.

A Melecio Galván por legarnos su obra.

INDICE

Introducción:	11
I. El monstruo.	19
I.1. ¿Qué es el monstruo?	20
I.2. La metáfora del monstruo.....	27
I.3. La representación de la forma humana y el cuerpo como fenómenos del dibujo. Mapas rumbo hacia el monstruo (o lo distinto).	36
I.4. El monstruo dentro de la cultura: La figura antropomorfa, la función apotropaica y la violencia.....	51
I.5. El monstruo como representación estética: Lo grotesco, lo feo y lo sublime.	64
I.6. El monstruo como objeto arquetípico en la psicología: su relación con el monomito y el arquetipo de la sombra, como objeto sublime y parte del proceso de resiliencia.	74
II. Análisis de la obra de Melecio Galván: Apuntes para militarismo, dibujos 1979-1980.	101
II.1. Melecio Galván y el movimiento del 68 como contexto que marca su obra.....	103
II.2. La metáfora del monstruo y la figura humana en su obra, dibujo 1979-1980.	125
II.3. Lo antropomorfo, lo apotropaico y lo violento en su obra, dibujos 1979-1980.	136
II.4. El monstruo como representación estética de: lo grotesco, lo feo y lo sublime en su obra,	147
dibujos 1979-1980.....	147
II.5. El monstruo en la psicología como: monomito, arquetipo, objeto sublime y proceso de resiliencia en su obra, dibujos 1979-1980.....	153
III. Desarrollo de un discurso del dibujo propio, a partir del análisis de la metáfora del monstruo en la obra de Melecio Galván: Dibujos 1979-1980.	163
III.1. El dibujo y el monstruo como representaciones del cuerpo.....	164
III.2. El monstruo en México (antecedentes).	170
III.3. Reflexiones sobre la obra de Melecio Galván, dibujos 1979-1980. Su vigencia como representación de la metáfora del monstruo en la actualidad.....	178
III.4. Desarrollo de conceptos y metáforas visuales, para la creación de un discurso plástico propio, en la búsqueda de la representación del monstruo como metáfora de una parte de la naturaleza humana.....	198

III.5. Desarrollo teórico de la obra plástica: “El monstruo como espejo del ser”. Documentación de un proceso de obra.	206
III.6. Contrastación de hipótesis y resultados.	214
Conclusión final	221
Apéndices	229
1. Reflexiones individuales sobre el monstruo.....	230
2. Carta descriptiva, taller: “Dibujo desde el cuerpo” impartido en Madrid.	232
3. Glosario.....	250
4. Imágenes de obra: “El monstruo como espejo del ser”.....	259
4. Estudios geométricos de la obra analizada de Melecio Galván: Dibujos 1979-1980.....	282
6. Dibujos no catalogados de Melecio Galván.	304
Fuentes de consulta	328
Canogar, Daniel. 2008. Fantasmagorías contemporáneas. Ponencia presentada en Medialab-Prado, Madrid, 3 abril.	337
Marín, Marta. 2014. Analizar tendencias: a la caza del futuro. Ponencia presentada en el Ciclo Transmedia y nuevos contenidos, Fundación, telefónica, Madrid, 16 octubre.	337

Introducción:

El dibujo me ha inspirado desde la infancia como mi razón de ser profesional y vocacional¹, ya que para mí representa un puente entre el universo interior y exterior por lo que la presente investigación para optar al grado de, Maestro en Artes Visuales, pretende hacer una reflexión sobre parte de la obra y trayectoria de Melecio Galván² (dibujos 1979-1980), con respecto a la metáfora del monstruo y el posible origen de ésta en su obra; así como un breve análisis del símbolo del monstruo dentro del contexto histórico, para tratar de encontrar el porqué de su representación en la actualidad y su uso como metáfora de la violencia, y en cuanto a la psicología como este representa la transformación de la psique, y la posible similitud de la figura del monstruo entre la estética de lo sublime y el proceso de resiliencia³, que tuvieron cabida dentro del espíritu de Melecio, quien participa en favor de sus ideales, a pesar de lidiar todo el tiempo con la cicatriz que lo mantenía en contacto con su parte oscura.

¹ Jorge Rodríguez Vázquez: Nací el 29 de Marzo de 1982, en el pueblo de Cuetzala del Progreso, ubicado a la orilla de tierra caliente en el estado de Guerrero, desde pequeño me inicié en el dibujo, recuerdo que mientras mi papá estudiaba la secundaria abierta por las madrugadas yo dibujaba acabándome muchas hojas y también ilustraba sus libros. Es por eso que mis padres pegaban papel de estraza en las paredes para que no continuara rayándolas-. Mi primer acercamiento al dibujo artístico se da a los 8 años cuando adquiero dos fascículos sobre técnicas de dibujo de la revista "Saber ver", y a partir de aquí que decido, que lo que quiero es dibujar y dedicarme a ello durante mi vida. Ya en la secundaria y en la vocacional, estudie dibujo técnico y arquitectónico. Después de un año en ingeniería en computación decido abandonarlo, y es de esta forma que ingreso a la UAM Xochimilco, dentro de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica y termino la licenciatura en el área de ilustración. Después de graduarme realizo proyectos de escenografía para la secretaria de cultura, e ilustración para revistas de la UAM y Paso de gato, doy talleres de artes plásticas para el DIF-DF y la UAM Xochimilco, además de trabajar como diseñador para el área de actividades culturales en la misma universidad. Participo como coordinador y arte-terapeuta dentro de talleres de la Secretaria de Cultura D.F. y posteriormente ingreso a la FAD para realizar el Posgrado en Artes Visuales, dentro del área de Dibujo, por lo cual me siento agradecido.

² Melecio Galván (su nombre se escribe: Melesio, sin embargo él lo escribe Melecio, como una forma de conservar su individualidad). Nace el día 4 de diciembre de 1945, en San Rafael Estado de México, perteneciente al municipio de Tlalmanalco. Situado en un valle a las faldas del volcán Iztaccihualt, vive su infancia en el barrio obrero, frente a la fábrica de papel del mismo nombre. Hijo de Doña Felipa y Don Francisco, ella campesina y el obrero, se inicia en el arte por influencia de su padre, ya como estudiante de secundaria, copia la obra de grandes artistas a los cuales tiene acceso gracias a las impresiones del reverso de las cajas de cerillos, observa y trata de comprender el estilo de grandes maestros, los cuales le ayudan a entender el lenguaje del dibujo.

³Resiliencia: f. Capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos. 2. f. Capacidad de un material, mecanismo o sistema para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido. Consulta real diccionario de la lengua española, 5 junio del 2016: <http://dle.rae.es/?id=WA5onlw>

La investigación está organizada en tres capítulos, los cuales tratan de hacer un análisis de lo descrito anteriormente y parten desde lo general hacia lo particular:

1. El monstruo, 2. Análisis de la obra de Melecio Galván: Dibujos 1979-1980 y 3. Desarrollo de un discurso del dibujo propio, a partir del análisis de la metáfora del monstruo en la obra de Melecio Galván: Dibujos 1979-1980.

En el capítulo: “El monstruo”, se indagará sus posibles orígenes, como fenómeno de representación del universo, y ente que simboliza lo enigmático desde las raíces de la humanidad, así como su participación dentro del desarrollo social del hombre.

Además de intentar definirlo como una construcción dentro del pensamiento que dio pie al entendimiento del universo, como acotación y dialogo del ser humano con la realidad, desde el rito como influencia de orden social, y la aparición del monstruo-humano, dentro de la medicina y la psicología.

De tal modo que en este apartado se explora la capacidad del cuerpo como constructor de realidades dentro del cual habitan: el rito, el mito y el arquetipo del monstruo como constructores de realidad y crimen ante las normas sociales, que le dan forma desde lo abstracto, para crear una nueva realidad a partir de las edificaciones mentales, y es en esta aparente realidad donde se halla el hábitat del monstruo, como una negación del orden social, aceptado a partir de lo concreto.

Continúa con la identificación del ser humano con el monstruo desde lo antropomorfo a partir de las transformaciones de los chamanes como principio del entendimiento del mundo, y el cómo esta característica les dota a estos primeros monstruos de capacidades de representación sobrenaturales heredadas de su origen mágico-arcaico, hacia la actualidad.

Para ello se toma en cuenta el lento desarrollo evolutivo del sistema nervioso, y su parecido casi idéntico al del paleolítico superior, por lo que puede resaltarse un parecido formal con respecto a las primeras creaciones de los infantes de la actualidad debido a su espontaneidad, dentro de su desarrollo cognoscitivo, aunque a diferencia de las creaciones del infante, las manifestaciones del paleolítico resultan mágicas debido a sus funciones y formas específicas, por medio de las cuales se capturaba el universo. Al realizar su cometido partir del cuerpo que proyecta lo sagrado, dentro de la filosofía perenne desde su propia condición de monstruo como trasgresor, ligado a la agresión, al contradecir el orden de la humanidad, incluso el de la propia naturaleza.

También se examina la representación estética del monstruo con respecto a lo feo, lo grotesco y lo sublime, como contraposición y transformación con respecto a los

procesos dentro de la psique humana, como efecto de la figura del monstruo ligado a lo sublime. Para tratar de describir los procesos psicológicos de la figura del monstruo y su proyección, en el arte y la psicología desde el monomito, el arquetipo y su posible relación entre lo sublime y la resiliencia.

Posteriormente en, “Análisis de la obra de Melecio Galván: apuntes para militarismo, dibujos 1979-1980”, se realiza una breve descripción de la participación del artista dentro del movimiento estudiantil del 68 y cómo esta experiencia influyó en el desarrollo de su obra, vida e ideales, además de la transformación de estos últimos durante la década de los ochenta.

Se hace una breve revisión de la metáfora del monstruo y su representación por medio del cuerpo humano dentro de los dibujos del autor, desde un análisis de tres de sus primeras obras realizadas, esto para enfatizar la transformación de su dibujo a partir de las experiencias del 2 de octubre en Tlatelolco, marcadas como cicatrices en su arte y psique, que conducen como un posible mapa, rumbo al interior tanto de la obra como de su creador.

Esta representación de las cicatrices -de la mente- refirieren al cuerpo humano como cosmogonía y proyección, desde la relación del monstruo y antecedentes históricos relacionados a la exhibición que el autor hace de sus monstruos, que probablemente se relacionan con las cryllas o gryllas, antiguas representaciones de la glíptica greco-romana, que se designaran al animal-espíritu o mixtura del cuerpo humano, y que pudieran tener como antecedente las representaciones del paleolítico superior, de las cuales podemos vislumbrar atisbos de su posible origen aún en la actualidad, dentro del dibujo infantil, como origen de su grafismo.

En este apartado también se analiza la representación estética de lo grotesco, lo feo y lo sublime en los apuntes del creador y su relación con el Neoexpresionismo, a su vez de su carácter como doble o el *doppelgänger* como lo describiera Freud. A partir del cual, se relaciona a la obra con el microcosmos propuesto dentro del mito, y la relación del monstruo dentro de este como *axis mundis* (o eje del mundo), así como la capacidad para representar el “Selft” (“Si mismo”) término acuñado por Jung para describir la esencia primaria del ser humano, al proponer esto como una conexión no consciente con el mundo del imaginario inconsciente. Por medio de la técnica descrita por Jung como imaginación activa, que puede al mismo tiempo resolver problemas dentro de la mente profunda, como causar brotes psicóticos. Es así como se puede tomar en cuenta la obra de Melecio como parte de un proceso psicológico de resiliencia individual y social, aunque este se produjera de manera inconclusa para su ejecutante.

Finalmente en “Desarrollo de un discurso por medio del dibujo, a partir del análisis de la metáfora del monstruo en la obra de Melecio Galván: Bocetos para militarismo, Dibujos 1979-1980.”, se describe a la figura del monstruo como puente entre, arte y psique, por ser una representación del cuerpo, que es la vez gesto y tabú. Al explorar los antecedentes del monstruo en México antes de la llegada de los españoles, su carácter dual como creador y destructor, así como la importancia del caos como ente constructor.

Continúa con una reflexión sobre la actualidad de la obra de Melecio, conectada al arquetipo de la muerte como símbolo de transformación, desde el antecedente de la cultura Mexica y su relación con el salvaje europeo. Además de su vínculo al movimiento expresionista por medio del neoexpresionismo manifestado por el artífice, con sus respectivas diferencias en cuanto a los contextos y momentos históricos, además de la doble visión que su obra hace de lo contemporáneo, al mostrar la transgresión que personifica la sociedad posmoderna como un monstruo.

Se desarrollan conceptos y metáforas visuales, en la creación de un discurso plástico, propuesto en la obra creada a partir del proceso de investigación, en un posible retrato de la naturaleza violenta y ambivalente del ser humano por medio de la metáfora del monstruo, ya que su esencia es propiamente indeterminada, citando como ejemplos la obra artística de Daniel Canogar, Orlan y Ai Weiwei.

El desarrollo de la obra interpreta las indeterminaciones del dibujo y el monstruo para relacionarlas entre sí, dentro del cuerpo humano como arquetipo. Sustancia misma que se muestra como *wunderkammer* o cámara de maravillas, creadora y destructora de sí misma, portadora de todos los arquetipos y los distintos mundos de la imaginación y la mente.

Esta sección finaliza, al realizar una contrastación de hipótesis y descripción de los resultados de la investigación, al presentar el dibujo como una indeterminación, que muestra los contenidos del inconsciente y su manifestación dentro de la sociedad contemporánea, para designar como lo hace el monstruo, una proyección de la sociedad, desde sus contenidos inconscientes.

Al final podemos encontrar como apéndices algunas reflexiones individuales sobre la figura del monstruo, en forma de anécdotas que explican el porqué de esta investigación, de forma más personal, la carta descriptiva del taller que se realizó en España en colaboración con la compañía de teatro Residui, sobre el dibujo a partir de los impulsos naturales del cuerpo, por medio del cual se intentó poner a prueba la hipótesis sobre el uso del dibujo como puente entre consciente e inconsciente, desde la proyección de los mundos imaginarios, dentro de la

expresión misma, ya que se dibujó al cuerpo en movimiento, desde el movimiento natural del mismo, como medio que lo lleve a su encuentro propio como origen, además de un glosario de términos utilizados durante la investigación.

También en esta sección se incluye una selección de Imágenes de la investigación visual (obra realizada junto al proceso de investigación teórica) “El monstruo como espejo del ser”. Los Estudios geométricos de la obra analizada de Melecio Galván y una selección de sus dibujos inéditos y aún sin catalogar de éste autor.

Una última nota respecto a número de citas que puede ser considerable, sin embargo, estas son parte del sustento de la investigación debido a su extensión y complejidad, por lo cual se consideran necesarias y se solicita al lector comprenda a este motivo al estudiar la tesis.

EL OJO SOLO FRMA
UN IMAGN DL
XTRIOR, L Q
VMS RLMNT
DPDND D
NSTRS

I. El monstruo.

El monstruo como representante del caos, misterio y mixtura es el guardián de todo lo sagrado, es una figura enigmática, que se transforma en metáfora, principalmente antropomorfa. El monstruo como forma, aleja a la humanidad de la ambigüedad y libera a la psique de la abstracción apartando lo incierto, que es aquello que provoca terror en el ser humano. Pero a su vez es una figura que representa dicotomías, transformadas en contenidos tanto en la psique, como en lo simbólico, inscritos dentro de su hermenéutica.

Ya que en un principio el monstruo representó a las fuerzas vivas de la naturaleza, ante las que perecía el ser humano. Es así como fue representado como una fuerza primordial que gobernaba el universo, frente al cual lucharon dioses y héroes para restablecer el orden, aunque en sí mismo el monstruo representa un orden caótico y primigenio dentro de las cosmogonías, que provienen a su vez de las narraciones de los mitos y estas a su vez del rito, que es lo más cercano a la representación de la naturaleza como fuerza creadora y destructora. Es por ello que el monstruo a su vez pudiera ser un contacto directo con aquellas fuerzas estéticas que lo identifican con lo sublime o fuente misma del fenómeno, que conduce al ser humano rumbo al paroxismo.

El monstruo se revela como una fuerza externa que a su vez actúa dentro de la psique, que en la actualidad es marcada principalmente por las instituciones sociales y culturales de cada contexto donde este exista como fenómeno, su forma depende principalmente, de las representaciones del universo de cada cultura y de cada tiempo. Es una metáfora que manifiesta el hecho de que el hombre por naturaleza alberga dentro de sí el deseo de regresar a ella, ya que lo agresivo del salvaje es aquello que le permite sobrevivir.

La condición del hombre salvaje le permitió sobrevivir a las inclemencias de su mundo, a diferencia del hombre social quien transforma esta agresividad en violencia, la diferencia radica en que la violencia es dirigida específicamente para hacer daño con un fin específico planeado con antelación. Así pues surgen dos preguntas: ¿Qué es el monstruo, aquel que genera la violencia o el que es considerado como uno por el hecho de ser diferente? ¿Es la figura del monstruo capaz de conducir hacia procesos resilientes en relación con lo sublime?

I.1. ¿Qué es el monstruo?

La palabra monstruo, en el idioma español, tiene su origen en dos voces latinas: la primera *monstrum*, con un claro sentido religioso que denota un prodigio o suceso sobrenatural, lo refiere como un testimonio vivo o señal de los dioses, la segunda es el verbo latín *monere*, que significa enseñar, mostrar, avisar o advertir, en este caso

sobre un acontecimiento o prodigio futuro, convirtiéndolo en signo de desastre o mensaje divino. El origen grecolatino de la palabra nos permite indagar el significado simbólico del monstruo, y de esta forma entenderlo como una metáfora que describe el comportamiento violento del ser humano.

El mito de la caverna escrito dentro de la obra “La republica” de Platón (427-437 a.C.) quien fuera filósofo griego seguidor de Sócrates y maestro de Aristóteles, describe el mundo elevado de las ideas al que aspira al hombre occidental, y de esta forma compara la realidad visible con las sombras proyectadas en la caverna, mientras que en el mundo elevado de las Ideas hallado en la cumbre se encuentra el bien, identificado con el exterior de la caverna en donde se encuentra la belleza como lo inmutable y eterno, como arquetipo y enigma.

Tal vez pudiéramos contrastar la idea de Platón de lo inmutable con la sacralidad definida posteriormente por Mircea Eliade (1907-1986) en su obra “Lo sagrado y lo profano” (2012) quien fuera filósofo, historiador de las religiones y novelista rumano, que define lo sacro como fuente real de la experiencia humana y fuerza que subsiste y da consistencia al todo. De esta forma podemos creer que tanto la esencia eterna e inmutable de la belleza definida por Platón, y lo sagrado descrito por Eliade, como aquello que da sustento al mundo humano, y es con ambos mundos, tanto el eterno como el mortal, con los cuales el monstruo tiene contacto en su calidad de axis (o eje) del mundo.

Esta idea de lo bello y elevado trasciende de Grecia a la Edad Media europea, donde el arte por su carácter apotropaico se aleja de la mimesis, ya que en esta época el arte sólo debe representar a lo divino y deformar aquello que se considera alejado de lo sacro, ejemplo de ello es la “Ilíada” y la “Odisea” de Homero (VIII a.C.) poeta griego antiguo autor de las principales poesías épicas griegas, donde lo feo puede compararse con las sombras descritas en el mito platónico.

Desde este punto de vista entendemos el carácter de feo, con el que se identificó a la serie de grabados de Hans Holbein (1497-1543) artista e impresor alemán que se enmarca en el estilo llamado Renacimiento nórdico: “La Danza de la Muerte”, era un tema recurrente dentro de la cultura religiosa, literaria e iconográfica europea desde dos siglos antes, enfatizado en el contexto de las grandes epidemias, la peste negra y las crisis generalizadas que caracterizaron el siglo XV, para insertarse durante el siglo XVI en la obra de Holbein.

De esta misma forma se proyecta la obra del pintor neerlandés Jeroen van Aeken (1450-1516) mejor conocido como el Bosco, en la que advierte sobre los peligros a los cuales se enfrenta el alma en escenas como las del tríptico “El jardín de las delicias”, Claude-Claire Kappler medievalista y orientalista francesa, oficial de

investigación en el Centro Nacional de Investigación Científica (CNRS) de la literatura medieval, dice con respecto:

Esa profusión vegetal y animal, esa simplicidad de la desnudez humana, se halla en el trípico del Jardín de las Delicias del Bosco. Aves, animales variadísimos, enormes frutos, seres humanos que viven en ampollas de vidrio así como la presencia del agua, de fuentes...⁴

Es de esta forma que el Bosco muestra escenas desde los mitos creados a partir de los viajes de exploradores europeos, pues estos esperaban de cierta forma lo inesperado.

Dentro de su obra el Bosco estas formas inverosímiles muestran al mismo tiempo los pecados del mundo y advierte sobre los falsos paraísos, con un propósito evangelizador, retrata los peligros y recompensas del mundo y brinda una visión del horror inmenso al cual será sometida la parte eterna (el alma) del ser humano en caso de corromperse ante los placeres del mundo, que seducen a la efímera carne de la humanidad.

También podemos referir dentro de la Edad Media, a Dante Alighieri (1265-1321) influyente poeta italiano fundamental en la transición del pensamiento medieval al renacentista, quien colocó a varios de los grandes maestros de la antigüedad no en un noble lugar, sino camino a la entrada del infierno, específicamente dentro del limbo, donde se encuentran por el hecho de no haber conocido a dios, entiéndase que se refiere al dios europeo, después de haber absorbido el cristianismo católico al ortodoxo.

Por ello encontramos a Platón junto con otros grandes pensadores de la antigüedad, mostrándonos como en aquella época la religión permeaba de un carácter monstruoso a todo lo que se hallaba fuera de ella, podemos citar esto dentro del célebre poema "La Divina Comedia": "Mira aquel que tiene una espada en la mano. Ese es Homero poeta soberano... vi además a Sócrates y Platón..."⁵. Esto sucede debido a que las obras de esta época están recubiertas de un matiz religioso que caracterizó al arte a finales de la Edad Media.

Ya desde este punto podemos suponer el mensaje divino que trae el monstruo para la cultura occidental, e intuimos la transformación de su significado. Sin embargo este mensaje es esquivo debido a la propia naturaleza del monstruo, que se mezcla dentro del entretrejo cultural, es por ello que la manera más directa en la que se presenta, es como una idea preestablecida trastocada para el orden social y cultural, imperante en cuanto a instituciones o convenciones sociales preestablecidas, que

⁴ Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media* (Mósteles, Akal, 2004), 97.

⁵ Dante Alighieri, *La divina comedia* (España-México, Alba, 2003), 22-23.

rigen el comportamiento social y provienen de un imaginario colectivo, al actuar con mayor fuerza que un juicio o percepción individual.

Esta idea de lo monstruoso como aquello trastocado y fuera de la construcción de un orden erigido desde lo cultural, perduro después de la Edad Media y aparece con respecto a la descripción que se hiciera de los habitantes de América. Podemos citar a Francisco López de Gómara (1511-1566) quien fuera eclesiástico e historiador español que destacó como cronista de la conquista española de México, a pesar de nunca haber cruzado el atlántico, y que dentro de sus crónicas cita lo siguiente:

Hay hombres, mujeres y niños blancos de nacimiento, y pelo por todo su cuerpo... También enanos, corcovados, contrahechos y monstruos en gran cantidad... que los tenían por pasatiempo.⁶

Es así como Gómara nos muestra desde su visión ligada al imaginario más cercano, que en este caso fuera el medieval, identificándolo con los habitantes del nuevo continente, como herramienta preconstruida dentro un contexto específico y por medio del cual podía entenderse al nuevo mundo.

Algo parecido sucedió a los mexicanos a la llegada de los españoles, quienes solo podían comprenderlos por medio del velo de su cosmogonía, con la que percibían y describían su universo, Miguel León Portilla (1956) filósofo e historiador mexicano, principal experto en materia del pensamiento y la literatura náhuatl, describe este suceso:

Pero, en cambio, por ese tiempo apareció un pobre macehual [u hombre del pueblo], venía de las costas del golfo con las primeras noticias de la llegada de unas como “torres o cerros pequeños que venían flotando por encima del mar. En ellos venían gentes extrañas “de carnes muy blancas, más que nuestras carnes todos los más tienen barba larga y el cabello hasta la oreja les da...” tal noticia” despertó la angustia de Motecuhzoma [quien] movido [por el] temor envió mensajeros y dones a quienes creyó que eran posiblemente Quetzalcóatl y otros dioses que volvían, según lo anunciado en sus códices y tradiciones...⁷

A partir de lo enunciado por León Portilla, podemos entender la interpretación que tanto españoles como mexicanos hicieran respecto a lo desconocido, ya que ambos lo interpretándolo desde la interpretación de su civilización.

⁶ Fernando López de Gómara, *Historia general de las Indias*, Fundación biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_delibes/obra-visor-din/historia-general-de-las-indias--0/html/

⁷ Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos* (México, Coordinación de humanidades Programa Editorial, 2010), 15-16.

De este modo se transforma, en monstruos contrahechos o deidades a todo aquello que no se comprendía, provocando un choque entre lo real y lo cultural, ya que las formas culturales permean la realidad, y crean una estructura que la sustenta, ofreciendo una comprensión metafórica de la misma.

Tal vez esto ayude a entender como la cultura y la realidad, se entrecruzan y mezclan sus principios, a partir de disposiciones que se convierten en herramientas o instituciones socio-culturales, que niegan una percepción completamente real del universo.

Así pues podemos intuir que la cultura llega a un punto donde gana grandes espacios en detrimento de lo real, y por consecuencia genera la construcción de una realidad desde el imaginario, cada vez más variada, que se transforma en un gran abanico de normas socio-culturales, las cuales son heredadas como realidades legítimas a ojos de las nuevas generaciones, que muchas veces la absorben y perciben como una realidad concreta al construirla y reconstruirla, como estratos unas sobre de otras.

Es así como la cultura forma un paisaje ficticio donde se haya el hábitat del monstruo. Sin embargo, hace falta ir un poco más atrás, para entender sobre los orígenes de la construcción cultural del monstruo, ya que todo esto no es más que una de las tantas vertientes que hay que encontrar, debiendo sumergirnos más para poder siquiera encontrar el cauce de un río subterráneo.

A partir de aquí podemos entender que el monstruo como construcción simbólica, ha influido en la cultura desde el imaginario, encarnando metafóricamente a lo extraño, al extranjero, a lo diferente, lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal, lo desordenado, lo desmedido, y a todo aquello que cause, permita o sea una transformación abrupta, de las normas establecidas por un contexto determinado, para sembrar el terror donde aparece, y es por ello que el hombre lo percibe y afronta a cada instante. Jean Chevalier (1906-1993), escritor francés, filósofo y teólogo, nos describe la figura del monstruo:

Los monstruos simbolizan una función psíquica, la imaginación exaltada y errónea, fuente de los desórdenes y las desgracias;... representan una amenaza exterior,... también un peligro interior... Proceden de una cierta angustia... un estado convulsivo, compuesto de dos actitudes diametralmente opuestas: la exaltación deseosa y la inhibición temerosa. Generalmente surgen de la región subterránea, de las cavidades, de los antros sombríos... [y de] otras tantas imágenes de lo subconsciente⁸.

⁸ Jean Chavalier, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Herder, 2000), 722.

El monstruo se encuentra inmerso en diversos medios culturales y sociales, donde su figura influye de manera directa, desde el orden cultural, Friedrich Engels (1820-1895) filósofo y revolucionario alemán, coautor de obras fundamentales para los movimientos socialista, comunista y sindical; describe las etapas por las que cruza la sociedad desde el salvajismo donde el ser humano se apropia de la naturaleza para domesticarla, esta barbarie donde aparece la ganadería, la agricultura, la producción y por último la civilización, donde continua elaborando productos a partir de la naturaleza pero además aparece el arte, Engels cita respecto de las artes y las ciencias:

El trabajo mismo se diversificaba de generación en generación... Al lado del comercio y los oficios aparecieron finalmente las artes y las ciencias; de las tribus salieron las naciones y los Estados. Se desarrollaron el derecho y la política, y con ellos el reflejo fantástico de las cosas humanas en el cerebro del hombre: la religión. Frente a todas las creaciones que se manifestaban en primer término como productos del cerebro y parecían dominar las sociedades humanas, las producciones más modestas fruto del trabajo de la mano, quedaron relegadas a segundo plano... Los hombres se acostumbraron a explicar sus actos por sus pensamientos, en lugar de buscar esta explicación en sus necesidades (reflejadas, de ellas). Así fue cómo con el trascurso del tiempo surgió esa concepción idealista del mundo que ha dominado el cerebro de los hombres, sobre todo desde la desaparición del mundo antiguo, y que todavía lo sigue dominando...⁹

Esta idea de la creación mental de Engels, explica el desarrollo de la magia durante el paleolítico superior como describe David L. Williams (1934) en su obra "Los Chamanes de la prehistoria" (2010), donde la mitología fue parte importante de las diferentes cosmogonías, que ayudaron a explicar el mundo para el hombre de la prehistoria, así como su desarrollo posterior hacia las religiones, y las construcciones culturales que dominaron sobre la forma de la realidad.

Es por ello que desde este contexto el carácter mágico-apotropaico de estas configuraciones de orden socio-cultural adquiere gran importancia, y permea a una gran cantidad de conceptos y objetos tanto de la naturaleza como creados por el hombre desde el pensamiento, su trascendencia puede constatarse ya que muchas de estas creaciones funcionan como protección, común dentro de la arquitectura en la antigüedad, tal es el caso de los *lamassu*, representaciones de enormes leones o toros alados que fueran labrados en los muros de los templos en Mesopotamia.

El monstruo encarna poco a poco al protector o devorador, que muestra los aspectos negativos de la humanidad, como lo hace la figura del diablo en la religión

⁹ Marx y Engels, *Obras escogidas: El manifiesto del partido comunista, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (Moscú, Editorial progreso, 1982), 377-378.

cristiana y católica; es así como el monstruo puede tener en su carácter estos dos aspectos, y ser a su vez símil en la actualidad desde formas más reducidas, pero que sin duda mantienen presente su esencia.

Podemos observar esto hoy en día, en la colocación de figuras dentro de nichos en el interior de las casas a las que se les atribuyen propiedades protectoras, sin importar su apariencia, tal el caso de los santos mutilados del catolicismo o anteriormente las gryllas -seres compuestos de la proliferación excesiva e indiscriminada de sus miembros- de los griegos y romanos, al igual que los nahuales -brujos que se transforman en seres híbridos mezcla de humano y animal-, estos últimos pueden transformarse en animales para dañar a la gente o proteger a los pueblos donde habitan.

Podemos entender esta comparación si observamos al carácter simbólico y apotropaico del monstruo, como aquel que resguarda lo sagrado y que al mismo tiempo es terrible, y que es una característica importante de algunas representaciones de deidades que interceden por el ser humano ante lo sacro.

Es de esta forma que lo monstruoso tiene una naturaleza ambivalente, James George Frazer (1854-1941) influyente antropólogo escocés de las primeras etapas de los estudios modernos sobre magia, mitología y religión comparada, relata diversas costumbres, reglas y ritos alrededor del mundo, en torno a la idea del extraño como portador del mal dentro de su obra “La rama dorada” (1890), es decir entorno a la figura del monstruo y estos varían dependiendo del origen de sus ritos y mitos, que encarnan a esta metáfora.

El monstruo surge del temor al extraño, y es similar en culturas antiguas aisladas en diversas partes del mundo, aunque este miedo también se encarna hoy en día dentro de las grandes urbes actuales, donde también pueden encontrarse inmersos los brujos y sus rituales, que brindan solución a los males causados por la influencia de aquellos extraños o monstruos, que son los portadores de las artes negras.

Se tiene registro, documentado del monstruo, anterior a los griegos, y nos hace retroceder a las cuevas de *Laxcaus* (sistema de cuevas en Dordoña, Francia) como antecedente de la gran biblioteca de Constantinopla –donde también se hallan registros de monstruos-, las gestas heroicas pintadas en las ánforas griegas, los bestiarios medievales, los gabinetes de maravillas del renacimiento, el desarrollo de la teratología en Francia, el desarrollo del psicoanálisis, los monstruos exhibidos en ferias y un sinnúmero de lugares donde la presencia del monstruo asalta la cotidianidad y lo traen hasta la época contemporánea, donde esta metáfora todavía encuentra un campo fértil, en una gran variedad de contextos que van desde lo corporal, psicológico, espiritual, religioso, cultural, político, económico, social, etc.

Pero el monstruo siempre actúa desde el imaginario, por medio de sus construcciones, José Ortega y Gasset (1883-1955) filósofo y ensayista español, exponente principal de la teoría del perspectivismo y de la razón vital e histórica, nos dice al respecto:

El diagnóstico de una existencia humana –de un hombre, de un pueblo, de una época- tiene que comenzar el repertorio de sus convicciones. Son estas el suelo de nuestra vida. Por eso se dice que en ellas el hombre está. Las creencias son lo que verdaderamente constituye el estado del hombre.¹⁰

Estas creencias o imaginario como lo describe Ortega, tiene una importante repercusión dentro de la construcción de la realidad, por el hecho de llegar a crear instituciones o normas sociales, muchas veces arraigadas profundamente sin entender completamente su origen, provenientes principalmente de los ritos originarios de las antiguas sociedades, estrechas profundamente en los usos y costumbres sociales de la actualidad.

Es así como la imagen del monstruo muta al mismo ritmo que lo hace la sociedad, aunque representa básicamente los mismos miedos de antaño, pero desde los valores y preceptos socio-culturales actuales.

I.2. La metáfora del monstruo.

Podemos definir al monstruo como un constructo dentro del pensamiento proveniente de una estructura social y cultural, ya que es la sociedad la que influye recíprocamente en la construcción del universo, el monstruo como creación del hombre expresa parte de su naturaleza intrínseca a la sociedad.

A su vez el orden, contrario a lo monstruoso, como acotación de la realidad, también es una estructura del universo, es decir un engrane de la sociedad que funciona como una analogía mental del universo social, en el que se halla inmersa la humanidad. Emmánuel Lizcano Fernández (1950) doctor en filosofía de la ciencia, investigador en el centro de cálculo de la Universidad Complutense de Madrid y profesor de matemáticas y filosofía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, escribe con respecto a las metáforas:

“Una de las funciones principales de la analogía, y de esa contracción suya que es la metáfora, es la función cognitiva. Mediante ella, lo que es problemático o desconocido se asimila a algo próximo o familiar para mejor poder manejarlo o

¹⁰ José Ortega y Gasset, *Historia como sistema* (España, Espasa- Calpe, 1971), 10.

modelarlo. Así ocurre, por ejemplo con las metáforas antropomórficas, dado que, como humanos, es el mundo humano el que mejor conocemos...”¹¹

Las metáforas antropomorfas a las que hace mención Lizcano, podemos verlas directamente en las cosmogonías de distintas épocas, en los inicios de lo que conocemos hoy como sociedad y antes de ocultarse el monstruo, tras las representaciones culturales.

Durante el paleolítico superior, el monstruo resalta como una figura importante dentro de las nacientes cosmogonías, ya que el hombre primero debió transformarse en un monstruo para poder dialogar y entender a su universo inmediato.

Tanto David Lewis Williams (1934) antropólogo y reconocido investigador sudafricano, como Jean Clottes (1933) destacado prehistoriador francés narran en la obra “Los chamanes de la prehistoria” (2010), como sucedía esta transformación a través de los estados de conciencia alterada al que se sometían los chamanes por medio del trance.

El ser humano registró su encuentro directo con la naturaleza (o universo), en diversas manifestaciones artísticas derivadas del rito, de donde proviene el grafismo como instrumento generador del proceso sígnico y simbólico, Juan José Gómez Molina (1943-2007) catedrático e investigador de dibujo de las Facultades de Bellas Artes de Barcelona, Salamanca, Cuenca y la Universidad Complutense de Madrid, dice al respecto:

Las formas de este primer dibujar son la fuente del lenguaje, la religión, la matemática, la estética, y en fin, de lo real en cuanto de lo real en cuanto acciones de la percepción y el concepto...¹²

A partir de Molina, se puede inferir que la memoria del gesto se conjunta a los procesos mentales, transforma la propia naturaleza del hombre, ya que contiene al mismo tiempo propiedades apotropaicas dentro de estos primeros gestos y aún hoy en día.

¹¹ Emmánuel Lizcano Fernández, *Metáforas que nos piensan* (Traficantes de sueños, 2006), 159. versión consultada: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Metaforas%20que%20nos%20piensan-TdS.pdf>

¹² Juan José Gómez Molina, *La representación de la representación, danza teatro, cine, música* (Madrid, Catedra, 2007), 8.

En muchos de estos símbolos se manifiesta la mixtura del hombre y la naturaleza, dentro de los estados alterados de conciencia, que le permitían transformarse en un animal o híbrido entre ambos reinos, de esta forma podía comunicarse y entender al monstruo que en este caso era la naturaleza, Frazer (1854-1941) nos comenta al respecto:

...al realizar estos rituales adquiriría el poder suficiente para interceder ante tales fuerzas naturales. Poco a poco al ir explorando su mundo comprendió su verdadero tamaño con respecto a estas intempestivas fuerzas que azotaban su entorno, entregándole el poder a deidades que en sus primeras formas eran monstruosas debido al impredecible carácter de sus acciones, siendo de naturaleza ambivalente al igual que su carácter dando pauta a sus representaciones muchas veces monstruosas.¹³

Es así como Frazer describe a estas imágenes, que pueden ser las primeras metáforas usadas por el hombre para representar su universo desde una visión primigenia, donde la figura del monstruo juega un papel importante al tratar de dar forma al universo.

Tales imágenes encierran, procesos de pensamiento complejos, ya que dentro de ellos se hallan las claves para proteger e invocar fuerzas tan reales como la naturaleza, al tener estas imágenes fines mágicos para el hombre de aquella época le permitían de alguna forma intervenir su universo.

Antes de continuar indagando en los orígenes de esos procesos e imágenes, debemos preguntarnos ¿Qué parte de este pensamiento sigue vigente en la actualidad?, Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001) historiador de arte británico, dice al respecto:

...todos tenemos creencias que presuponemos, tanto como los primitivos las tuyas...De alguna manera sigue existiendo en mí el absurdo sentimiento de que lo que se hace en un retrato se hace también a la persona que representa...¹⁴

De esta forma Gombrich nos recuerda que muchas de estas creencias mágicas antiguas aún están arraigadas en la naturaleza del hombre contemporáneo, debido tanto a sus representaciones, como al carácter mágico-simbólico que éstas portan.

Es por esto que muchas veces lo que se considera arcaico o caduco pervive en lo contemporáneo desde su aspecto simbólico, como representación metafórica

¹³ James George Frazer, *La rama dorada* (México, Fondo de cultura Económica, 2011), 49-61.

¹⁴ E.H Gombrich, *La historia del Arte* (China, Phaidon, 2012), 39-53.

dentro de nuestro inconsciente a pesar de hallarnos en un contexto completamente distinto, sin embargo la diferencia de época es la razón del porqué los pueblos primigenios consideraban completamente real y funcional a la magia de estas representaciones.

Es por este antecedente el que las metáforas impregnen la vida cotidiana, no solamente en el lenguaje, sino también en el pensamiento y la acción. Son ocupadas aún sin darnos cuenta, aunque normalmente creemos que solo son parte de un lenguaje poético. George Lakoff (1941) y Mark L. Johnson (1949), investigadores norteamericanos de la teoría neuronal del lenguaje, ejemplifican esta función de las metáforas:

Las metáforas espacializadoras tienen sus raíces en la experiencia física y cultural; no son asignadas de manera arbitraria. Una metáfora puede servir como vehículo para entender un concepto solamente en virtud de sus bases experienciales.¹⁵

Es así como la representación física es alterada por la representación simbólica de la cultura. Al colocar en un orden jerárquico a los símbolos estos condicionan la estructura de las metáforas que han de representar a la realidad.

Generalmente en la cultura occidental cuando se le determina un espacio al monstruo, se le ubica abajo o debajo de, refiriéndonos con ello a su naturaleza intrínseca, dándole un sinónimo de menor valor o negatividad.

Esta metáfora se basa en el hecho de que tenemos una forma determinada de cuerpo y funciona igual que la percepción que tenemos de nuestro medio físico. Es decir más es arriba, menos es abajo, y de esta forma podemos entender: dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico, derecho-chueco, todos estos valores determinados por una construcción cultural, antes que por una experiencia física.

Este modo de construcción cultural-sígnica-simbólica-metafórica, podemos encontrarlo en la imagen del monstruo, dando un ejemplo muy superficial, dentro de la representación gráfica más popular que el catolicismo hace del arcángel Miguel derrotando al diablo, donde la representación positiva se encuentra arriba y la negativa abajo.

Este ejemplo, tal vez muy genérico, nos habla de representaciones sociales y valores culturales de una sociedad, manifestados por medio de sus metáforas.

¹⁵ George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid, Colección teorema, 2001), 55.

Estas describen órdenes sociales preestablecidos, trasladados a la figura del monstruo como transgresor.

Respecto a este orden podemos referir a la figura del bufón como metáfora representante de este orden social. Durante la Edad Media su figura actuó como un personaje transgresor, que nos ayuda a entender el papel del monstruo dentro de lo social, esta figura descrita por Darío Fo (1926) actor y escritor de teatro italiano ganador del Premio Nobel de Literatura 1997:

Quando cuento de qué manera el juglar medieval enseñaba a interpretar la Biblia y el Evangelio, repito la operación del antiguo juglar, que encontraba en ciertos textos de la Biblia y el Evangelio las claves para sus parábolas de los comportamientos eternos del poder y de quien está sometido al poder.¹⁶

Así a partir de Fo entendemos que por medio de su cuerpo grotesco y la sátira, el bufón, lograba elevarse sobre la banalidad, la brutalidad y la vulgaridad de su entorno, que es representado por su figura y le traslada a un nicho estético distinto al que lo contenía.

La figura del bufón encarna metafóricamente al monstruo como transgresor, tanto físicamente como socialmente, al tomar en cuenta que cada época modela en sí una representación de su mundo tanto política como social y cultural, que funciona como una imagen ausente y presente, de lo sistemático y sacralizado. Mircea Eliade (190-1986) filósofo, historiador de las religiones, dice al respecto de la transgresión de lo sagrado:

El hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad...¹⁷

Por medio de Eliade entendemos la dualidad del bufón, que también forja al monstruo entre lo sacro y lo profano, al hallarse entre ambas navega los dos reinos para crearse siempre desde un tropos (lugar) distinto, al jugar con la metáfora que lo encasilla, sin embargo el monstruo es difícil de capturar por la noción meramente humana del orden.

Podemos decir que las representaciones dogmáticas de orden favorecen de cierta forma la alienación del individuo al reproducir su yo–hecho por medio de representaciones preconcebidas, realizando la misma operación en su noción del -

¹⁶ Darío Fo, *Misterio Bufo* (España, Siruela, 2004), 10-11.

¹⁷ Mircea Eliade, *Lo sacro y lo profano* (España, Paidós, 2012), 148.

otro-. Como parte de los procesos de conservación social que se interponen contra el devenir y los cambios.

Ya que trata de poseer la realidad basándose en representaciones que actúan como obstáculo de la condición real-individual, Henri Lefebvre (1901-1991) filósofo marxista, dice al respecto de las representaciones que condicionan al ser humano como sujeto-objeto:

El cuerpo se representa a través de sus inversiones abstractas: “los signos del cuerpo”, el alma, el espíritu, el sujeto, el ego. A la inversa, el espíritu, las ideas y lo ideal solo se representan a través del cuerpo, como no cuerpo.¹⁸

En este caso el monstruo representa al “Yo”, desde un no cuerpo o idea, un “Yo” distinto a la representación del ideal, pero se halla más ligado a lo real al encontrarse fuera de los paradigmas, hecho que lo convierte en un transgresor ante las representaciones condicionadas de la naturaleza (a los ojos del orden humano), por su tendencia a transgredir los límites, es por ello que el monstruo actúa en los mismos bordes que lo limitan jugando con ellos y escapando cada vez que se le intenta encerrar.

Durante el siglo XVI, aparece la noción del cuerpo como deseo y placer, es decir que la dirección espiritual responde ante el trastorno carnal como dominio o campo discursivo, el cuerpo teológico y el cuerpo penitenciario, refieren solamente al pecado como medio correctivo del ser humano, este cuerpo se convierte en campo de batalla y control de la carne y el deseo, un cuerpo hecho de carne es fuente de la culpa, el cual debe mantenerse en orden, ya sea por lo penitenciario o lo teológico.

De esta forma, la posesión y la brujería de los siglos XV y XVII aparecieron en Europa como un enfrentamiento directo con el cuerpo al ser este mismo una identidad poco controlable a las normas de orden cristiano, Paul-Michel Foucault (1926-1984) historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo, dice al respecto:

La bruja es mala cristiana... [ya que] La brujería aparece en los límites exteriores del cristianismo. La posesión en el núcleo de lo interno, donde el cristianismo se esfuerza por instalar sus obligaciones discursivas, en el cuerpo mismo de los individuos. Es ahí en ese momento en que trata de

¹⁸ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia* (México, Fondo de cultura económica, 2006), 186.

poner en funcionamiento unos mecanismos de control y discurso individualizadores y obligatorios, cuando aparece la posesión...¹⁹

De esta forma Foucault hace constar el parecido entre las nociones de control entre la ley del rey y la del cielo a partir del siglo XV, periodo histórico donde aparece al margen de la decadencia de Europa un nuevo mundo: América.

Esta lucha por el control del cuerpo, lleva implícita la lucha por el control social, político y económico entre la monarquía y la iglesia durante el siglo XV, donde textos como el *Malleus malificarum* o “Martillo de las brujas”, fueron creados dentro de un ambiente bélico, Miguel Jiménez Monteserín (1951) historiador español director de la Real Academia Conquense de Artes y Letras, exdirector del Instituto Juan de Valdés de Estudios Locales de Cuenca y profesor de la Universidad de Castilla la Mancha y profesor invitado en la *École de Hautes Études de Sciences Sociales* de París, dice al respecto de la aparición del libro:

En Alemania, los príncipes y el alto clero pugnan por aumentar su independencia y dominios territoriales a costa del imperio...no tardará en surgir la chispa que provoque las guerras campesinas, a cuyo final los señores obtendrán la victoria, y con ella el poder...los hombres de negocio reclaman una nueva concepción de la vida...propugnado en una expresión religiosa distinta... Es en este momento de profundo cambio y ardua crisis agrícola y sanitaria. [Donde] Los hombres se sienten aterrorizados y el miedo les anima a buscar explicaciones de orden sobrenatural... causa de manifestaciones religiosas, heréticas y no de repulsa, frente a las nuevas clases movidas por los pobres de siempre, alzando contra ellas la bandera de la pobreza como ideal de lucha. Resulta, por tanto, conveniente hacer distinción entre herejías de pobres y herejías de ricos en estos albores de la modernidad.²⁰

Este polvorín originado en Alemania, se extiende como repuesta a la decadencia europea, que a su vez provoca la separación de la monarquía y la iglesia, avanzando poco a poco rumbo al siglo XVII, época en que sigue vigente el “Martillo de las brujas”, José Luis Palomares Arribas Doctor en Filología, investigador y profesor de Filología Inglesa en la Universidad Complutense, nos describe la opinión de los intelectuales de esta época, con respecto a las desigualdades económicas:

...era Samuel Johnson (importante figura literaria inglesa entre 1709-1784) quien tras declarar que un hombre acaudalado “nunca puede hacer un mal uso de su dinero con relación a la sociedad”, sostenía sin embargo una opinión bien distinta en cuanto a los menesterosos: “No es conveniente subirles el jornal a los obreros, pues esto no les haría vivir mejor sino ser más holgazanes y la holgazanería no es buena para la naturaleza humana”. El cinismo aterrador de sentencias de este calibre proliferaba en las altas esferas sin que enturbiase en absoluto la atmosfera

¹⁹ Michael Foucault, *Los anormales* (México, Fondo de cultura económica, 2014), 190-191.

²⁰ Jacobo Sprenger y Enrique Institoris, *El martillo de las brujas* (Valladolid, Maxtor, 2004), 14-15.

de optimismo general que la nueva fe en el liberalismo económico había conseguido inculcar en la mayoría.²¹

De esta modo entendemos de forma general por qué la sociedad europea se refugiaba en crear monstruos debido a una situación por sí misma caótica e incontrolable, es en este punto donde la figura del monstruo se vuelve más humana, al ser retratado por William Blake dentro de su obra “El matrimonio del cielo y del infierno”, donde por medio de su figura hace una crítica a los poderes facticos de la iglesia, la política y el capital, acorde a las ideas revolucionarias de su época.

Es por esto que podemos entender que el monstruo se transforma fuera de la representación que le asigna el imaginario colectivo, a partir de una condición social alienante producto del sometimiento; transformando y utilizando la imagen estereotipada que se le ha asignado, para transmutarla una vez más, al conectarse nuevamente con lo real desde su propia naturaleza; es decir, muestra lo que existe detrás de su propia representación, como parte del proceso social del cual es partícipe.

Hasta aquí hemos descrito al monstruo como una metáfora o imagen común en la cultura, utilizada para nombrar aquello que es diferente y adverso a las reglas sociales y culturales, precisamente porque encarna un problema de identificación con el orden preestablecido, y por lo tanto es blanco común del tabú, que transforma a un individuo sin importar la clase social, edad o condición, pero que a su vez lo condiciona o lo describe de acuerdo a un orden social de la representación del no cuerpo, es decir, desde el imaginario que describe metafóricamente el orden humano del universo.

Es necesario describir al tabú, como costumbres y rituales de las culturas originarias, siguiendo las ideas de Frazer se puede explicar el cometido de los tabúes como una manera de aislar al rey de toda clase de peligros, y de forma general llevarlo hacia un estado de reclusión, podemos referir también a la protección (o encierro) de la irrupción de cualquier mal en el alma salvaguardándola de la presencia del extraño.

Que por su propia condición porta una amenaza, hecho que lo convierte en un monstruo, no para el colectivo si no hacia lo individual que representa el rey como portador de los aspectos negativos y positivos del estado, es decir ambos son espejos de sí mismos que representan la decadencia tanto del uno como del otro, por lo cual es una figura cultural latente hoy en día.

²¹ William Blake, *El matrimonio del cielo y del infierno* (España, Hiperión, 2001), 36.

Este monstruo provoca ansiedad y angustia, dentro de la psique social tras su aparición, ya que es él quien representa aquello que no puede ser medido u controlado, así como también se convierte en la materia desbordada de la realidad, acompañado de la imaginación que se superpone a lo verdadero, Ortega y Gasset (1883-1955), Nos dice sobre la imaginación y la facultad que ostenta esta lo nóumeno o intelectual sobre lo real:

La ciencia matemática es pura fantasía, una fantasía exacta. Y es exacta precisamente porque es fantasía. Ningún dato sensible nos da el punto, la línea, etc. En las ciencias de la realidad, como la física o la historia, la fantasía está condicionada, limitada, fecundada por los datos, pero el cuerpo doctrinal en qué consisten, no puede menos que ser una creación fantástica...²²

A partir de esto podemos mencionar que Ortega no trata de descalificar las construcciones de la ciencia, sino hacernos reflexionar sobre el importante papel del imaginario social dentro de la construcción del universo.

Debemos tomar en consideración el traslado del territorio físico al terreno psicológico, el monstruo nuevamente se trasfigura a la llegada del estudio de la mente por parte de la ciencia, Roy Sydney Porter (1946-2002) historiador destacado por su trabajo sobre la historia de la medicina, nos dice al respecto:

En el seno del cristianismo la anormalidad... se diagnosticó comúnmente como algo sobrenatural fuera diabólico o divino. El humanismo renacentista y el racionalismo, por el contrario desarrollaron conceptos médicos y naturalistas en relación con la locura. El universo ordenado y regido por leyes que caracterizó a la filosofía mecanicista rechazó la idea de la posesión satánica...²³

Al tomar en cuenta a Sydney, debemos entender que dentro de las prácticas científicas, se rechazó la idea del monstruo demoniaco dentro del ser humano, aunque solamente se cambió su clasificación o espacio, ya que estas características se transformaron en síntomas y enfermedades al realizarse estudios médicos durante el renacimiento (siglo XVII), pero sin perder su carácter.

Este carácter como una fuerza externa, se transformó durante el siglo XVII al terreno de lo individual, como una fuerza latente dentro de cada ser humano que afecta a lo externo o social, Lelia Driben (1944), Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, nos dice sobre el monstruo: "...los sentimientos, impulsos y acciones inconfesables se canalizan oscuramente en esa suerte de exabruptos espejeantes que son los monstruos...".²⁴ Driben de esta forma describe aquello

²² José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya* (Madrid, Alianza editorial, 2005), 283-284.

²³ Roy Sydney Porter, *Breve historia de la locura* (México, Fondo de cultura económica, 2002), 123-124.

²⁴ Lelia Driben, *Melecio Galván el artista secreto* (México, UNAM, 1992), 23-24.

latente que se puede transformar al ser humano en monstruo, recordándonos que este se alberga en nosotros.

Así el monstruo es tan ancestral como el hombre mismo, ya que se alberga es parte de la cultura y cosmologías mítico-religiosas que ha creado la humanidad, y probablemente sea más viejo, pues surge desde las sensaciones, emociones y paroxismos más profundos del ser humano, que en su necesidad de entender y controlar a las fuerzas que lo abaten y lo controlan, lo nombra como tal, al tratar de darle una explicación a tales fenómenos.

A lo largo de la historia de la humanidad, los diversos pueblos de todo el planeta han depositado este carácter mítico en sus deidades, demonios y diversos entes espirituales identificados con gran variedad de animales, plantas u objetos, otorgándoles una corporeidad mixta, generalmente monstruosa, ya que les ayuda a comprender, colocar un nombre y forma a aquellos fenómenos inexplicables, tanto de la naturaleza donde habitan, como de la naturaleza intrínseca del ser humano.

Es por esto que al monstruo no se le representa como un hombre o animal normal, por la sencilla razón de que un hombre representado de tal forma es un simple mortal, y si lo que se busca es simbolizar a un ser sobrenatural lo lógico será que se represente al mismo ser humano de una forma híbrida o poliforme, para que logre mostrar aquello que está más allá de la naturaleza y por lo tanto incomprendible para el ser humano.

I.3. La representación de la forma humana y el cuerpo como fenómenos del dibujo. Mapas rumbo hacia el monstruo (o lo distinto).

El monstruo ha sido muchas veces representado a partir del cuerpo humano, dotado de capacidades similares o superiores al hombre, como una forma de proyección por medio de la cual se identifica a sí mismo. Al tomar en cuenta que el cuerpo va más allá de órganos y extremidades, y que dentro del mismo hay distintas formas de experimentarlo como distintos cuerpos: psico-físico, físico-químico, socio-lingüístico, etc. todas estas distintas maneras generan una gran variedad de representaciones para proyectar la realidad por medio del cuerpo.

Así pues el cuerpo se transforma mientras explora por medio de lo fenoménico (lo sensitivo) y lo nouménico (lo intelectual) cualquier realidad intrínseca y extrínseca a su anatomía y fisiología. Tracey Warr escritora y catedrática en lenguaje y literatura de la universidad de Oxford dice al respecto:

La completa implicación del sujeto encarnado en la sociedad... las manifestaciones corporales en todo su contexto histórico y social; en su capacidad para vincular los sujetos (y, por lo tanto, cuerpos) a través de la densidad temporal... está relacionada con los problemas de subjetividad y socialización endémicos del capitalismo...²⁵

Warr nos habla sobre el cuerpo como proceso, hecho que nos hace recordar su relación biológica y social, su función creadora de realidades, así como al mismo tiempo la determinación de la realidad natural y cultural implícita dentro del cuerpo mismo podemos decir entonces que dentro del cuerpo todo ciclo biológico tiene una relación a un proceso social, debido a lo social económico, cultural, etc. implícito dentro del mismo.

De ahí que debemos entender al cuerpo como receptáculo contenedor de lo vivo e intérprete de la realidad, mediante el cual el ser humano aprende, transforma y transgrede al mismo tiempo, Ortega y Gasset (1183-1955) escribe sobre esto: “Estamos atentos a la materia que es nuestra vida para entender las demás. Solo nuestra vida tiene sentido y por lo tanto es inteligible... Nuestra vida es el intérprete universal”²⁶, Ortega entiende al cuerpo mismo, como inteligible por ser fuente misma de su entendimiento, sin embargo el cuerpo como proceso es al mismo tiempo ininteligible para sí mismo.

Tal como sucede con el inconsciente, es decir sólo puede ser inteligible dentro de algunos de esos otros cuerpos que como capas lo envuelven y lo desnudan, lo protegen y lo vulneran, lo forman y lo deforman, lo unen y lo desmenuzan, y que transforman la realidad social, que de otro modo no se hubiera transformado por sí sola.

Es por ello que el cuerpo humano en el arte, es uno de los temas más importantes y la vez más complejos a través de todos los tiempos, tanto a nivel cognoscitivo como expresivo, así como temática trascendente al ser como y cuestión principal e inevitable para el arte, es por ello que la figura humana ha sido una de las inspiraciones más sólidas e inagotables. Juan José Gómez Molina (1943- 2007) catedrático de dibujo en Facultades de Bellas Artes en Barcelona, Salamanca y Madrid, habla sobre el cuerpo en el dibujo:

Nuestra fascinación es consecuencia del hecho de que cuando observamos y dibujamos a otra persona ayudamos a nuestro propio conocimiento y conciencia....²⁷

²⁵ Tracey Warr, *El cuerpo del artista* (España, Phaidon, 2000), 21.

²⁶ José Ortega y Gasset, *Historia como sistema* (España, Espasa, 1971), 87.

²⁷ Juan José Gómez Molina, Lino Cabezas y Juan Bordes, *El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX* (Madrid, Catedra, 2008), 248.

De esta manera a través de Molina, podemos entender al cuerpo como *significante* y *significado*, desde un sentido tautológico (o una misma expresión visualizada de distintas maneras). El hecho de que el cuerpo se explica a sí mismo y se responde a sí mismo de forma ontológica, a su vez se también se transforma en un *dédalo* complejo para sí mismo, todo esto va desde el comprender sus funciones básicas hasta sus elaborados procesos mentales.

El cuerpo logra moldear el entorno en el que vive, de la misma manera que las ciencias y humanidades giran en torno a esta premisa desde sus inicios, a partir de las ideas de Gómez Molina (1943- 2007) podemos decir que el dibujo esta siempre relacionado con movimientos, conductas y comportamientos, los cuales actúan como soporte de una estructura mayor.

Podríamos describir al cuerpo como organizador de los sistemas cuerpo y mente, orden y desorden, fenoménico (sensible) y nouménico (intelectual), pero el hecho de separarlo en partes nos remite al problema de sesgar al propio cuerpo como un mero síntoma, esto se puede ejemplificar a través de la observación del cuerpo sobre sí mismo que conocemos por el nombre de *propiopercepción* o *percepción interna* del cuerpo que, sin embargo, no explica concretamente los mecanismos del mismo, entendiendo el cuerpo que se conoce a través del otro y el que se conoce también mediante la exploración científica.

Sin embargo esto suscitaría el problema de diseccionar al cuerpo sin entenderlo completamente, dando lugar a la polémica y legitimando proyectos de dominio, que pudieran privilegiar supuestos conceptos relacionados con lo divino o lo científico, podríamos citar por ejemplo la *teratología* traída de Francia durante el porfiriato mediante la cual médicos adeptos al régimen determinaron que los pueblos indígenas no eran seres humano sino animales.

Es de esta forma que el cuerpo al dividirse para el estudio de sus partes, en cuanto a su registro uso y especificación, se transforma en un cuerpo que debe tener una función para la sociedad, transformado al mismo tiempo en un cuerpo vacío, que a finales del siglo XIX y principios del XX transmuto en un monstruo moral, una manifestación de la *contranaturalidad*, que lo conduce socialmente hacia un indicio de la criminalidad, al referir a la naturaleza por medio de reglas y a la transgresión de estas como el monstruo, Michel Foucault (1926-1984) historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo, dice al respecto:

El crimen era crimen en la medida en que, además y por el hecho de serlo, afecta al soberano; afectaba los derechos, la voluntad del soberano, presentes en la ley; atacaba, por consiguiente, la fuerza, el cuerpo, el cuerpo físico del soberano.²⁸

Es de esta manera como el cuerpo se transforma, en aquel que se gobierna por norma de la naturaleza y por lo tanto la ley social, como el caso del soberano que adquiere la cualidad de representar al cuerpo de todo bajo su gobierno por derecho divino.

Y pierde la sustancia del cuerpo físico e individual, de lo que es en sí mismo la identidad, transformando en monstruo a todo aquello que atacaba el cuerpo gobernante o cuerpo social, recordándonos al mismo tiempo el surgimiento del tabú descrito por Frazer, que instaba a resguardar el cuerpo del rey de los peligros de los extraños que portar las artes negras.

Es de esta manera que el dibujo del cuerpo representado, deformado, manipulado, mutilado, transformado, transgredido por el cuerpo mismo, narra una transformación del cuerpo dentro de sus distintos espacios históricos, incluyendo el espacio que ocupa dentro de sí mismo, tanto como espacio físico, social y simbólico, Luis Argudín (1955), catedrático de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, nos dice al respecto de la representación del cuerpo:

Desde la prehistoria el cuerpo ha sido territorio de la atención simbólica, decorativa ritual y estética y solo una cultura culpable de su centro físico pudo olvidarlo... El cuerpo humano se convirtió en el camino real de la manifestación pictórica [y dibujística]... nos vemos como cuerpo y como espíritu, como seres humanos totales. Si bien desde la tradición griega cuerpo y cosmos se espejean... el *corpus* de la pintura y la pintura del cuerpo explora más allá del arquetipo del hombre total... [y es partir de esto que] El hombre se construye como ser físico y espiritual...²⁹

Es decir que cualquier acción humana deja huella por ella misma, un gesto como un signo representan conceptos, reintegran la individualidad y retoman el valor animista de la interrelación, entre el signo y quien lo representa. Debemos entender el propio cuerpo como transformador de sí mismo, ya que sus acciones también llegan a abarcar un espacio simbólico desde el ritual, que es aquello que genera un contacto con el cuerpo como símbolo y metáfora del universo. Podemos entender de esta forma al cuerpo como exterior e interior.

²⁸ Michel Foucault, *Los anormales* (Argentina, Fondo de cultura económica, 2000), 84.

²⁹ Luis Argudín, *El teatro del conocimiento* (México, Espiral, 2013), 64-65.

De ahí, la idea del cuerpo como construcción y la edificación de la forma como extensión del cuerpo, tal es el caso de la arquitectura que se traza tomando en cuenta el espacio que abarca el cuerpo, Lino Cabezas Gelabert profesor investigador del departamento de dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña, nos dice al respecto de la arquitectura:

Ichniographia es un término latino recogido en el tratado romano *De Architectura libri decem*, escrito por Marco Vitruvio Polión en el siglo I a.C... es literalmente [la] representación de la huella, ya que *ichno* significa huella y *graphos* representación. La traducción académica tradujo casi siempre esta palabra antigua por dibujo de planta de un edificio... la gestación de este concepto ha de tenerse en cuenta que, desde tiempos más remotos, el dominio del territorio, su acotación y utilización para la vida cotidiana y otros usos rituales más trascendentes...³⁰

Desde lo escrito por Cabezas entendemos la construcción y representación del cuerpo desde lo ritual y simbólico a partir de la huella del cuerpo, que a su vez provienen de la relación del cuerpo con su entorno, como aprehensión del universo por medio del dibujo y la representación corporal hacia la construcción exterior del mismo. Al entender la arquitectura del hábitat del hombre como una acotación y proyección simbólica, hacia el universo mismo y viceversa, desde un cuerpo simbólico social, fenoménico (sensible) y noúmeno (intelectual), ya que la arquitectura está hecha en base a la medida del cuerpo y de ahí parte su forma simbólica y proyección a través del dibujo.

Ahora bien desde aquí conjugamos el fenómeno de la representación y de la figura humana por medio del dibujo como descripción del cuerpo, a través de la descripción del espacio arquitectónico como extensión y representación del espacio corporal, como medio del lenguaje o la representación, al igual que la escritura que funge como una descripción realizada por medio de la abstracción. De esta forma la descripción del espacio se encuentra transformada hacia la representación a través del dibujo hacia el espacio corporal interno y externo, que representa al cuerpo como descripción de sí mismo y su universo, desde lo ritual, simbólico, espacial y temporal.

De cierta forma esta abstracción genera un fenómeno de apropiación e interiorización del espacio habitado, llámese cuerpo, hábitat, etc. Es decir, el mundo sustituido por sus representaciones y no sólo por la información obtenida por los sentidos, hecho que trasciende tiempos, culturas y fronteras alrededor del mundo. *Lu-Chi* (261 a 303 d.C.) erudito cuyo nombre de cortesano fue *Shiheng* (士衡), quien

³⁰ Lino Cabezas Gelabert, *El dibujo como invención, idear, construir, dibujar* (Madrid, Catedra, 2008), 15.

fuera escritor y crítico literario del período de los Tres Reinos y la dinastía *Jin* Occidental de china, narra lo siguiente en su manual de caligrafía:

El alma se ha interiorizado en busca del laberinto oculto, tras el velo tembloroso parece reducir la verdad, más evasiva que nunca.³¹

A partir de *Lu-Chi*, debemos recordar que el pensamiento chino, se aparta completamente del occidental que describe las causas, este se halla basado en la creencia de un “Uno” como formador primigenio del universo, y la creación se produce por la mediación de este “Uno” en el caos del cual parte toda la materia posterior, obteniendo el “Dos”: *Ying* y *Yang*, es así como de la interrelación y conjunción de estos se obtienen los diez mil seres, o todo aquello que habita el mundo, podemos decir que de esta forma se establece un dialogo entre el hombre y la naturaleza.

Esta particularidad se refleja tanto en la caligrafía china como en su pintura (y el dibujo) que forma palabras por medio de ideogramas, que muestran una interiorización del mundo, es decir una transformación del entorno, retrayendo las formas del ser humano hacia “sí mismo”, Gómez Molina (1943-2007), dice al respecto de la pintura China:

...entre sus tres grandes creencias: taoísmo, confucionismo y budismo, es obvio que la pintura ocupa una catedra primordial en el pensamiento de esta parte del mundo. La pintura [y el dibujo], no es mero ejercicio estético en el cual sea la apariencia formal la que dicta sus directrices, será que el cuadro ha de ser un lugar mediúmnico, donde la verdadera vida sea posible... Un espacio más allá del tiempo en el que cada una de sus partes esta en absoluta armonía con el resto.³²

Desde este punto podemos entender la función del dibujo como *axis mundis* (eje del mundo), o puente comunicante entre los planos del mundo humano y espiritual, algo parecido a la función del monstruo que traspasa las barreras entre estos mundos, ya sean religiosos, inconscientes o físicos.

Hasta aquí podríamos suponer al dibujo como una de las tantas formas en que el hombre trata de lograr la aprehensión de su mundo, al tratar de vencer el devenir de los acontecimientos.

La representación de la naturaleza se vuelve insuficiente en sí misma al ser comparada con lo representado, pero esta pobreza es aceptable en comparación con la trascendencia de la huella o gesto, indeleble tal vez por la naturaleza perenne de la materia que lo estructura y sostiene, dentro de la arquitectura, el dibujo es igualmente ocupado como una proyección, al seguir las ideas de Lino Cabezas se debe recordar que en la planeación de los templos cristianos con frecuencia se tenía

³¹ Lu-Chi, *El arte de la escritura* (España, Mandala, 2010), 16.

³² Juan José Gómez Molina, Coord., *Las lecciones del dibujo* (España, Cátedra, 2003), 465.

la creencia de que sus orígenes se situaban a partir de un diseño directo de la divinidad.

Es de esta forma cómo el trazo o la creación del mundo, se realizará a partir de la conceptualización del mundo mismo, patente aún en la arquitectura, que traza los espacios donde habita el hombre, tanto individuales (casas) como colectivos (templos, etc.), hecho que recuerda que lo divino designaba el lugar y la forma donde habría de situarse el templo, pero a su vez esta divinidad también habría de entender al monstruo como parte del orden divino, a lo que también le designa su lugar, espacio, tiempo y forma.

La construcción del monstruo como forma conceptual y arquetípica, al entenderse como una cimentación dentro de la psique social y proyección del cuerpo desde todos sus sentidos, nos hace entender su naturaleza como material que sostiene la realidad ontológica-filosófica en sí misma, y tal vez desde este lugar es donde pueda entenderse el porqué de su naturaleza y trascendencia.

La forma de esta representación varía de acuerdo a la ganancia que haya tenido el objeto percibido de la realidad, dentro del proceso de interiorización y creación mental, Gombrich (1909-2001) dice sobre las primeras representaciones artísticas de las culturas antiguas:

No es su criterio de ejecución artística el que se aparta de los nuestros, si no la suma de sus ideas. Es importante advertir esto desde el principio, porque toda la historia del arte no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias.³³

Con respecto a lo citado por Gombrich debemos recordar que las representaciones mentales son una abstracción, es decir, provienen de un espacio mental que podríamos llamar por así decirlo *Topús Uranus* (o el mundo de las ideas Platónico), donde todo se separa en: líneas, colores, formas y espacios, que finalmente se reorganizan a través de conceptos estructurados, ya sean sociales, culturales, estructurales, emocionales, etc. dando lugar a una forma reestructurada de la realidad.

Estos conceptos actúan como una forma de proyección de la realidad dentro de la mente del ser humano y hacia el producto o la representación que nuevamente recurre a lo fenoménico (sensible), para poder ganar un espacio físico dentro de la construcción de realidad, o como cita Argudín (1955):

³³ Gombrich, *La historia del Arte*, 22.

De la tela al pelo, del pelo al palo, del palo a la mano, de la mano al ojo y del ojo a la mente.³⁴

Esto en el entendido de que las primeras representaciones artísticas tuvieron que pasar por un proceso como este, entre lo fenoménico y noúmeno (es decir entre lo sensible e intelectual), se puede entender que se recurre a la mano como contacto en el proceso representación, y la mente para establecer juicios, comparaciones, similitudes, etc. dentro de las propias acotaciones, con respecto al orden paradigmático donde aparecen.

Esta unión entre lo sensible y lo intelectual, puede ser la manera en que el dibujo se puede determinar como un proceso biológico y social, y puede funcionar como desarrollo constructor de la realidad social, cultural, etc. Cristina Lucas artista española nos habla sobre su obra "*Light Years*", donde involucra a los mapas, como un ejemplo entre la representación de lo real por medio de lo abstracto:

Lo importante de la cartografía es que siempre es falsa, una representación que te ayuda a comprender algo que era desconocido, y por lo tanto, destapa cosas. Una vez destapada, la cosa ya queda a la vista para siempre. Las primeras cartografías son extremadamente imprecisas, pero servían para navegar por los interminables océanos [del imaginario]. Yo uso el mismo concepto.³⁵

Podemos referir por medio de Lucas aquello desconocido como algo terrible y maravilloso proyectado dentro de las cartografías europeas de la Edad Media, al mismo tiempo que podemos entender estos atlas como proyecciones del cuerpo que produce representaciones, y a las que también está sometido desde sus propias indeterminaciones, por lo que recurre a las formas inconscientes del imaginario para poblar el nuevo cuerpo colectivo dibujando en él nuevo espacio cartográfico.

Recordemos los antiguos mapas del viejo continente, donde se ilustra la representación que se tenía del mundo en occidente, plagado de monstruos que partían generalmente de los constructos imaginarios e imprecisos que plagaban aquellos relatos de los antiguos viajeros.

Estos mapas advertían sobre un mundo plagado de monstruos y peligros, imágenes heredadas en el imaginario medieval, por medio de los bestiarios, que a su vez se nutrieron de la época helenística, al usar muchas de las descripciones de maravillas encontradas a lo largo de diversas travesías, ejemplo de ello es la "Historia de

³⁴ Luis Argudín, *El teatro del conocimiento* (México, Espiral, 2013), 221-222.

³⁵ Cristina Lucas, *Light Years, Cristina Lucas [catalogo]* (México, Museo de Arte Carrillo Gil, 2010), 3.

Alejandro” que narra de manera fantasiosa los viajes de Alejandro magno, la cual fue muy difundida durante el siglo X.

Ya en el siglo XIII, el monstruo aparece junto con otros animales desde su significado moral, además de representar lo maravilloso y enigmático en los bestiarios medievales, por el sentido de armonía que se les confería a los monstruos, Umberto Eco (1932-2016) escritor y filósofo, experto en semiótica comenta al respecto:

Será misión de muchos místicos, teólogos y filósofos medievales demostrar que, en el gran concierto sinfónico de la armonía cósmica, los propios monstruos contribuyen, aunque sea por contraste (como lo hacen las sombras y los claro oscuros en un cuadro), a la belleza del conjunto...³⁶

Estos rasgos del monstruo descritos por Ecco, se hallan ligados al cuerpo desde la posición de diversos teólogos, entre ellos Rabano Mauro (780-856) escritor, filósofo y teólogo alemán, llamado *primus praeceptor Germaniae*, para quien el monstruo como portento no representa lo contranatural, sino a seres humanos que nacen con malformaciones en el cuerpo, es decir que sólo son parte de la naturaleza.

Sin embargo el monstruo como maravilla, permaneció como idea dentro del colonialismo europeo, vigente debido a su carácter enigmático y fascinante, aún entre las cortes del viejo continente, Frida Gorbach Rudoy doctora en historia del arte de la UNAM, posdoctorada en School of Art History and Archaeology University of Manchester y catedrática de la UAM Xochimilco describe esto:

...así Américo Vespucio hablaba sobre gigantes, sin que hubiera siquiera cruzado el atlántico y Hanibal Jannarius hubiera querido que Cristóbal Colón a su regreso hubiera traído hombres con cola, en lugar de indios caribes... pues la expedición pasaba cerca de donde habitaban.³⁷

Es de esta forma como los colonizadores europeos vuelcan todo su cuerpo imaginario y cultural hacia territorios extraños, poblándolos de habitantes fantásticos descritos por los viajeros, y que aparecieron con anterioridad dentro de los bestiarios medievales.

Es de esta forma como toda la concepción de lo extraño por parte de los europeos fue volcándose hacia América, como herramienta de reconocimiento hacia aquellos extraños, Roger Bartra Murià (1942) antropólogo, sociólogo, investigador y

³⁶ Umberto Eco, *Historia de la belleza* (China, De bolsillo, 2013), 147.

³⁷ Frida Gorbach, *El monstruo objeto imposible* (México, Itaca, 2008), 10.

catedrático de la UNAM, escribe al respecto: "...trayendo consigo su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo"³⁸, es de esta forma que los conquistadores tomaron para sí mismos el papel de hombres civilizados para protegerse utilizando el calificativo de salvaje, monstruo o diabólico en todo aquello distinto a sus representaciones.

Así fue como estas imágenes importadas de Europa fueron poblando ese nuevo mundo para transformar a sus habitantes con base a ellas obligándoles a tomar el papel de salvajes o monstruos híbridos entre lo animal y lo humano.

Al terminar el periodo de colonización del mundo y llegar el avance de la ciencia el universo conocido se transformó poco a poco, aunque la figura del monstruo sigue presente, entre los siglos XVI y XVII médicos y naturalistas cambian su postura frente al monstruo descrito a través de la larga tradición heredada de la Edad Media que los incluye en bestiarios como malformaciones perturbadoras, junto a dragones y sirenas.

Estos tratados tras el avance continuo de la ciencia dieron preámbulo al nacimiento de la teratología alrededor el siglo XVII, que clasifico desde un plano científico biológico a los monstruos y propone su primera clasificación científica en tres clases posibles: por exceso, por defecto y por la equivocada posición de sus partes.

La teratología término que por primera vez fue usado por el medico *Geoffroy St. Hilaire* en su libro "*Histoire générale et particulière des Anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*", fue ocupada para definir las malformaciones, el desequilibrio o la contaminación por parte de extravagancias anatómicas, así como la violación de las fronteras entre el cuerpo y el mundo, esta ciencia con el paso del tiempo fue rechazada por los escasos resultados de sus teorías, ya que por medio de las anomalías corporales trata de definir la normalidad del binomio cultura-naturaleza, hombre-bestia.

Esta dicotomía muestra como poco a poco se prepondera al intelecto sobre el mundo de lo sensible, por lo cual el monstruo poco a poco es degradado de su valor como portento Vilém Flusser (1920-1991) filósofo y escritor, nos habla desde la actualidad sobre el apegó a lo noúmeno frente a lo fenoménico:

La separación del mundo de lo vivo entre objeto y sujeto debió de haber ocurrido hace unos dos millones de años... el sujeto se retrajo hacia su subjetividad, a fin de abarcar las circunstancias objetivas del entorno que se hallaba frente a él. Mas con

³⁸ Roger Bartra, *El mito del Salvaje* (México, Fondo de cultura económica, 2011), 16.

tal distanciamiento, las circunstancias del entorno dejaron de ser aprehensibles y manifiestas, pues las manos ya no pueden alcanzarlas... [Ya que] las imágenes no muestran cosas sino estados de cosas...³⁹

Podemos describir a partir de Flusser, que sometiendo nuevamente al cuerpo frente a nuevas representaciones de los objetos, de imágenes, símbolos y metáforas que se manifestaban como reales, se transforma el entorno desde lo no objetual, esto cambia el carácter y lugar del monstruo desde lo físico hacia lo mental.

Regresando a esta época (siglo XVII), todo lo que no podía ser comprobado o repetido fue olvidado, así el monstruo perdió valor al ser sumergido dentro de su carácter fantástico.

Sin embargo, entra poco a poco dentro del carácter legal con respecto a lo pecaminoso, ya que el cambio de visión que proporciona la ciencia frente al mundo, transforma por consecuencia lo social-cultural y por lo tanto también a lo religioso, esto transforma a su vez la visualización del monstruo en cuanto a representación, ya que la ciencia y la sociedad basada en los principios de Aristóteles y Ptolomeo, se transforma nuevamente adquiriendo nuevos principios durante el siglo XVI y XVII con las hipótesis de Descartes y la física de Newton.

Estas transformaciones dirigidas hacia lo tangible como real, no terminaron con el significado profundo de la figura del monstruo, ya que el avance de la ciencia durante siglo XVIII, genera una transformación con respecto a la creación de un nuevo régimen económico, que tiene como consecuencia un impacto hacia lo jurídico. Michel Foucault (1926-1984) historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo, dice al respecto:

El primer monstruo jurídico que vemos aparecer... en la nueva economía del poder y castigar... identificado y calificado... es el rey. El rey, creo, el gran modelo general a partir del cual se derivan históricamente por medio de toda una serie de desplazamientos y transformaciones sucesivas, [y derivados de él nacen] los innumerables pequeños monstruos que van a poblar la psiquiatría y la psicología legal del siglo XIX...⁴⁰

De lo descrito por Foucault, podemos decir que el carácter del monstruo al modificarse la colectividad, de una sociedad de la culpa a una sociedad del prejuicio, en donde la humanidad (occidental) ya no tiene control de la propia exoneración de sus pecados por medio de la expiación, ya que es otro quien tiene este poder (esto

³⁹ Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (México, Espiral, 2011), 17.

⁴⁰ Michel Foucault, *Los anormales* (México, Fondo de cultura económica, 2014), 96-97.

es lo que refiere Nietzsche posteriormente cuando habla de la muerte de Dios), el que estudia y ofrece juicios sobre las conductas, que en este caso es el especialista (ya sea médico, científico, político, etc.), y es en quien recae la culpa de los actos y por lo tanto el perdón.

Es de este modo como por medio de la figura del otro como un agente exterior controlador y juez, que se transforman las representaciones del mundo percibido de lo sensible, fenoménico y monstruoso que fueron marginadas al territorio del cuerpo, siendo en la actualidad uno de sus últimos refugios el inconsciente, Fernando Zamora Águila (1957) Doctor en Filosofía e Investigador y catedrático de la Facultad de Artes y Diseño UNAM nos dice sobre esto:

Las imágenes son irreducibles a las palabras, sobre todo cuando son imágenes provenientes del inconsciente. Y nos dice que definir la imaginación como una serie de proyecciones del inconsciente que antaño formaron parte del entendimiento, es definirla a los procesos primarios freudianos, que fueron quedando relegados a los abismos de la razón. Y esos abismos son los arcaísmos que sobreviven en nosotros (individual o colectivamente), sedimentados, reprimidos, negados... pero realmente existente[s].⁴¹

Junto con el avance de lo tangible como lo comprobable y lo científico, lo Intelectual adquiere mayor valor con respecto a lo sensible, creando un modelo que de cierta forma lo sustituye, es decir que con estos modelos se pretende entender exactamente como es el comportamiento de lo representado, F. David Peat (1938) profesor en el California Institute of Integral Studies y Schumacher College, miembro de la Academia Mundial de Arte y Ciencia, nos habla sobre las limitaciones de los modelos matemáticos en los cuales se basa el conocimiento noumérico:

Sin embargo matemáticamente estos modelos solo existen para determinar sistemas lineales [sin cambios], en los que su comportamiento siempre es normal y previsible. Cuando aumenta el poder o violencia de un sistema se convierten en sistemas no lineales, se vuelven más complejos y hasta pueden llegar a ser destructivos, sin embargo propician formas originales de comportamiento y el surgimiento de nuevas formas de estructuras, estos sistemas son más acordes con la naturaleza y no pueden ser estudiados por la ciencia.⁴²

A partir de Peat, podemos entender que lo noumérico o intelectual, no puede por sí solo crear representaciones de la realidad, concretamente de lo vivo, solamente puede separarla y analizarla, apartándola de las causas originarias de su origen dentro de la naturaleza.

⁴¹ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen* (México, Espiral, 2008), 221.

⁴² F. David Peat, *Sincronicidad puente entre mente y materia* (Barcelona, Kairós, 2009), 80-90.

Uno de los bastiones de la modernidad es la razón, que rechazó durante mucho tiempo lo sensible, al considerar la naturaleza como objeto de dominio técnico-científico, tras separarla de las causas por medio de las cuales actúa como fenómeno. Marina Nuñez (1966) Doctorada en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha, escribe sobre la toma de posiciones con respecto a cualquiera de estas formas de conocimiento:

...estos dualismos no solo implican querencias espirituales. Han legitimado proyectos de domino (...) Disimulan su violencia sobre sus subordinados disfrazándose de lo lógico o natural.⁴³

Podemos entender a partir de lo descrito por Nuñez, que ambos tanto lo noúmeno como lo fenoménico deben complementarse fuera de toda dicotomía, como cimentación holística del conocimiento, para transformar las representaciones de la realidad, es decir las artes unidas a la ciencia, en este caso particularmente al dibujo, como herramienta de reflexión y contemplación crítica para mostrar la naturaleza de las propias representaciones poder reflexionar sobre ellas y transformarlas.

Tal es el caso de la nueva investigación científica de los sentidos, que al respecto comenta Eliezer Braun (1949) Doctor en Matemáticas y Ciencias Naturales, por el Instituto Lorentz de la Universidad de Leiden, y profesor distinguido por la Universidad Autónoma Metropolitana:

Hemos hablado de los tradicionales cinco sentidos. Sin embargo esta clasificación es muy estrecha y no corresponde rigurosamente a la realidad... nuestros órganos son sensibles a una serie adicional de sensaciones tanto de origen externo... como de origen interno... el cuerpo humano está armado de un conjunto de órganos que nos permiten hacer frente a un número muy distinto de sensaciones que va más allá del cinco tradicional...⁴⁴

Con esta afirmación Braun, desarrolla una explicación de los sentidos adicionales como percepción espacial, percepción de movimiento, persistencia de la visión, sensaciones cinéticas, estáticas y dinámicas, que se basan en las interpretaciones del cuerpo hacia sí mismo.

Todos estos llamados nuevos sentidos se han comenzado a estudiar por la ciencia, al manifestar la importancia de los sentidos como una de las formas más íntimas de contacto con la naturaleza y construcción del universo que percibimos y creamos.

⁴³ Juan José Gómez Molina, Coord., *Las lecciones del dibujo* (Madrid, Catedra, 2003), 366.

⁴⁴ Eliezer Braun, *El saber y los sentidos* (México, Fondo de cultura económica, 2014), 127.

De esta nueva visión han partido otros avances científicos, ya que inclusive la ciencia de la robótica se basa en la exploración del cuerpo sensible, que por otra parte representa un antiguo tabú sobre la conciencia artificial y el alma humana, ejemplo de ello es lo expuesto, en la novela gótica “Frankenstein o el moderno Prometeo”, de Mary Wollstonecraft Godwin mejor conocida como Mary Shelley (1797-1851), narradora, dramaturga, ensayista, filósofa y biógrafa, donde narra lo siguiente:

Me acerqué a esta extraña criatura; no me atrevía a mirarlo, pues había algo demasiado pavoroso e inhumano en su fealdad... El monstruo seguía profiriendo exaltadas y confusas recriminaciones... El –continuó, señalando el cadáver–, él no ha sufrido nada con la consumación del hecho; no ha sufrido ni la milésima parte de angustia que yo durante el distendido proceso. Me impulsaba un terrible egoísmo, a la par que el remordimiento me torturaba el corazón... Tenía el corazón sensible al amor y la ternura; y cuando mis desgracias me empujaron hacia el odio y la maldad, no soporté la violencia del cambio sin sufrir lo que usted jamás podrá imaginar.⁴⁵

Así, Shelley plantea la transformación del ser humano en una maquina por parte de la ciencia, ante el temor de la pérdida de sensibilidad como orden antinatural, contra la humanidad propia, es decir, al colocar el alma dentro de la máquina, tal vez recordando las manifestaciones del ludismo o el temor ante las máquinas, mostrando el odio ante lo incomprensible, y exaltando al monstruo como esencia y no como apariencia, a diferencia de la “Ilíada de Homero”.

Los mapas medievales mostraban lo desconocido valiéndose de la forma, al igual que la ciencia, que contiene una serie de infinitos monstruos construidos a partir de paradigmas o prejuicios creados desde la tergiversación de diversas ideas, entre ellas las de Descartes (1596-1650) quien escribiera su obra durante el renacimiento, por lo cual se entiende su marcada su influencia escolástica, sin embargo eso no le impidió dudar incluso de su propia existencia y la de dios para posteriormente probarla por medio de su obra “Discurso del método”.

Obra que naciera como tal la noche del 10 de noviembre de 1619, mientras acampaba en *Neuburg*, junto al Danubio, y es durante un sueño que descubre el método que ha de permitir el descubrimiento de la verdad, en cada una de las ciencias, y por haber ideado lo que será su plan científico-filosófico, da gracias a la virgen y se compromete a hacer una peregrinación a Loreto.

Una de sus principales ideas es “Pienso luego existo”, que es el corazón de la filosofía cartesiana, que revela la propia duda e intuición como concepción de la

⁴⁵Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein or the modern Prometheus* (Londres, Whitefriars, 1823), 275-276.

razón pura, donde para Descartes la figura de dios se haya innata dentro del ser humano adjunta a su facultad de pensar, existir y hacer.

Es así como para Descartes dios (o lo sagrado) representa el puente entre las ideas y la existencia misma y del alma, lo cual describe dentro de su ensayo “Concepción mecanicista de la vida”, los animales-maquina:

... el imaginar que el alma de las bestias es de la misma naturaleza que la nuestra, y que, por lo tanto no hemos de temer ni esperar nada después de esta vida, de la misma manera que las moscas o las hormigas; mientras que, si sabemos cómo son diferentes, se comprenden mucho mejor las razones que prueban que la nuestra es de una naturaleza enteramente independiente del cuerpo, y por lo tanto, que no está sujeta a morir con él; y, puesto que no vemos otras causas que la destruyan, nos inclinaremos a juzgar que es inmortal”⁴⁶

Desde aquí podemos entender, la clara influencia de Descartes con respecto a las ideas de su época, pero también la nueva afluyente de pensamiento que propone una visión distinta a la teológica que imperaba en el renacimiento.

Tal vez es por ello que en un primer momento sus ideas fueron rechazadas por el pensamiento de su periodo, aunque posteriormente se toman y tergiversan para justificar ideologías absolutas, donde aquello que se toma como verdad se vuelve inamovible, como en el caso de la teratología (que es el estudio de las anomalías médicas) nacida en Francia y posteriormente introducida a México durante el porfirismo, lo cual permitió, bajo el amparado de esta pseudociencia, la discriminación y exterminio de muchos indígenas mexicanos.

Debemos entender que la percepción de la realidad descrita por la ciencia, como base de la intuición que dicta Descartes en su método es gracias a la imaginación, y que ésta a su vez se basa en criterios de construcción social y del inconsciente, lo que la hace vulnerable, y por lo tanto también a la construcción de los paradigmas científicos que se transforman en entes absolutos pero a su vez mutables.

Estos entes absolutos forman modelos de representación de la realidad, que trata de encontrar la ciencia para homogeneizar el universo, es decir transformarlo en una metáfora antropomorfa para entenderlo en términos humanos, lo cual crea dentro del laboratorio entes discordantes a la naturaleza, que inclusive han permeado en el arte, Thomas Samuel Kuhn (1922-1996) historiador y filósofo de la ciencia conocido por su contribución al cambio de orientación de la filosofía y la sociología científica en la década de 1960, comenta al respecto:

⁴⁶ René Descartes, *Discurso del método* (España, Sarpe, 1984), 139-140.

... posiblemente la noción de paradigma como un logro concreto, como un ejemplar, sea una segunda contribución. Sospecho por ejemplo, que algunas de las notorias dificultades que rodean a la noción de estilo en las artes podrían disiparse si pudiera considerarse que los cuadros se toman unos a otros como modelo en lugar de reproducirse conforme a unos cánones estilísticos abstractos...⁴⁷

A partir de lo descrito por Kuhn podemos entender la noción del modernismo utópico con respecto al posmodernismo distópico, que retrata la figura del monstruo como metáfora frente al hedonismo contemporáneo que da la espalda al desastre político, social, ecológico, económico, etc., y lo muestra nuevamente en el mundo como lo hacían aquellos antiguos mapas europeos, es decir nombra un respuesta en un conjunto de formas provenientes del imaginario, ya que como hemos descrito la ciencia también se vale de este, por lo que podría decirse que cada modelo debería partir de la esencia misma de ambas partes.

I.4. El monstruo dentro de la cultura: La figura antropomorfa, la función apotropaica y la violencia.

Tres características, lo antropomorfo, lo apotropaico y lo violento, aparecen como parte de la construcción metafórica del monstruo, desde sus primeras figuraciones, han sido constantes a lo largo de su historia, y dependen del uso que se le dé a la representación del monstruo o deidad, ya que estas fueron las primeras representaciones humanas de las fuerzas naturales, al ser estas tan avasallantes para el hombre que fueron representadas como manifestaciones divinas con formas monstruosas, las cuales controlaban el mundo.

Es así como el chamán se transforma en un ser antropomorfo para obtener las habilidades mágicas necesarias y poder controlar las enormes fuerzas de la naturaleza. Posteriormente, al ir evolucionando el pensamiento del hombre se abandonó esta creencia y otorgó este poder a seres invisibles, a quienes ofrece rituales, que muchas veces contenían diversas manifestaciones violentas como la occisión.

Las expresiones artísticas del paleolítico superior pueden ser intuidas desde un origen común, al observar como un niño pequeño realiza el dibujo de cualquier persona, a partir de unas cuantas figuras esenciales, podemos suponer de donde vienen muchas de las imágenes de ídolos representados por las culturas antiguas,

⁴⁷ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (México, Fondo de cultura económica, 2007), 351.

ya que el hombre del paleolítico superior era como el ser humano moderno, un homo sapiens sapiens y tenía un cerebro parecido al nuestro.

El antropólogo David L. Williams (1934) fundador y anterior director del Instituto de Investigación de Arte Rupestre, actualmente profesor emérito de arqueología cognitiva en la Universidad de Witwatersrand, reconocido por la Fundación de Investigación Nacional de Sudáfrica como investigador líder internacional, con una calificación A1, nos describe esto:

...desde una perspectiva neuropsicológica. Las recientes investigaciones sobre esta materia proporcionan un mejor acceso posible a la vida mental y religiosa de los pueblos que vivían en Europa occidental durante el Paleolítico superior, pues ellos también, como nosotros, eran Homo sapiens sapiens. Por este motivo tenemos que suponer que tenían el mismo sistema nervioso que nosotros hoy.⁴⁸

Según lo descrito por Williams, el cerebro del hombre del paleolítico superior era similar al del hombre actual, por lo que se debe entender en parecido entre sus primeros grafismos a edades tempranas, por medio de los cuales se basaban al realizaban una representación de la realidad, iniciaban de manera muy parecida a la de los infantes actuales.

Sin embargo los antiguos humanos del paleolítico superior, al hallarse en un contexto totalmente diferente, ofrecían en su arte una posibilidad distinta a la del hombre de hoy en día, cargada con elementos simbólicos parecidos a los nuestros, Jean William Fritz Piaget (1896-1980) epistemólogo, psicólogo y biólogo, creador de la epistemología genética, famoso por sus aportes al estudio de la infancia y por su teoría constructivista del desarrollo de la inteligencia, nos habla sobre el origen común con respecto al desarrollo de los mitos en la infancia:

En efecto es notable, comprobar, antes de la edad en que se puede interrogar últimamente al niño (cuatro años, es decir, la edad más joven enfocada en las obras mencionadas), la aparición de numerosos mitos espontáneos intermediarios entre el simbolismo lúdico o imaginario y la búsqueda característica de la inteligencia... En los mismos niveles que el artificialismo y en estrecha correlación con él, se observan las reacciones... relacionadas a las ideas de nacimiento y desarrollo vivo... un animismo nacido de la asimilación de movimientos físicos... una concepción de movimiento que recuerda los dos movimientos aristotélicos, por asimilación de la acción de un cuerpo físico sobre otro a la de un ser vivo sobre otro...⁴⁹

⁴⁸ David L. Williams y Jean Clottes, *Los chamanes de la prehistoria* (España, Ariel, España, 2010), 16.

⁴⁹ Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño* (México, fondo de cultura económica, 1982), 336-346.

Las interrelaciones de las que habla Piaget con respecto al artificialismo y animismo, son nociones parecidas a las que tuvieron los chamanes descritos por L. Williams dentro paleolítico superior, lo cual puede ayudarnos a entender la forma en la que nacen los ritos y mitos dentro de la humanidad.

En el caso del dibujo infantil, que fue estudiado por Rhonda Kellogg (1966) psicóloga y pedagoga, quien después de analizar medio millón de dibujos infantiles de diversas partes del mundo, determino una serie de 20 dibujos básicos de los cuales evolucionan en estructuras más complejas.

Lo cual nos habla posiblemente sobre los orígenes de estas primeras imágenes observadas en las expresiones de culturas antiguas como las pinturas rupestres, claro está que en el caso de las pinturas paleolíticas se explora más allá de las primeras figuraciones (al igual que un artista actual lo hiciera), alcanzando la simbiosis o la abstracción, partiendo desde un mismo origen común.

Aunque a diferencia del niño inmerso en nuestro medio, estos primeros artistas estaban ubicados en un contexto completamente distinto, sin embargo esto puede darnos una idea en nuestros días sobre cómo surgieron esas primeras imágenes, en las expresiones artísticas paleolíticas, donde estas expresiones no eran reconocidas como objetos de la estética, sino por su función mágica.

Por ejemplo un trozo de madera o el muro de una cueva, llegaban a transformarse en objetos dignos de diferenciarse de sus comunes, ya que por el hecho de portar estas figuraciones, se convertían en objetos de poder mágico. Esto también sucedía al ser marcados por medio de un ritual, lo cual les transformaba en objetos de poder, estas marcas deberían tener también características especiales dictadas por las imágenes que observaba el chamán dentro de estados alterados de conciencia. Gómez Molina (1943-2007) nos habla sobre la característica apotropaica de estos objetos y grafismos:

Un ídolo, en consecuencia, no solo es una imagen de dios, sino que asume o encarna el lugar del dios en la creencia y veneración de sus fieles, al haberse apropiado -de un modo mágico- de los atributos de la deidad que representada. Esta función originaria de la imagen suele denominarse como función apotropaica, y pone en evidencia –una vez más- que el aspecto más relevante de las representaciones reside, en la forma, [y] en las disposiciones psicológicas del observador.⁵⁰

Cierto es que muchas de estas culturas lograron un avance significativo en cuanto a la representación figurativa, en muchas había artistas capaces de representar un rostro humano con aspecto natural, Gombrich (1909-2001) comenta al respecto:

⁵⁰ Juan José Gómez Molina, Coord., *Las lesiones del dibujo*, 497.

Existe una evidencia cada vez mayor de que, bajo ciertas condiciones, los artistas primitivos pueden producir obras tan correctas en su interpretación de la naturaleza como las mejor ejecutadas por un maestro occidental...⁵¹

A partir de lo descrito por Gombrich debemos entender que lo que deseaban representar no era natural, sino algo sobrenatural que muestra al mismo ser humano desde una manera sobrenatural.

Es así como la representación cultural de las deidades toma como estructura originaria, el cuerpo del ser humano como atributo formal, Carlos Montes Serrano (1952) arquitecto, describe la construcción del universo sobrenatural tomando como guía al cuerpo mezclado con la naturaleza:

Existe un paralelismo entre esta función apotropaica – en lo que la imagen se apropia de algo representado- y otras manifestaciones culturales primitivas. Por ejemplo en las danzas rituales, el hombre ataviado con algunos atributos de un animal, no solo actúa, sino que se identifica con ese animal.⁵²

Marco Polo y muchos otros viajeros de Europa occidental, fueron testigos de ceremonias especiales, donde los protagonistas vestían con ornamentos elaborados a base de cornamentas, pieles o distintas partes de animales, al usar estas prendas especiales realizaban danzas y rituales hasta caer en trance, esto para transformarse en medios de conexión entre las deidades y el ser humano.

Al estar los chamanes en este nuevo estado, los extranjeros observaron como aquellos individuos adquirirían capacidades sobrenaturales como predecir el futuro, conversar con los espíritus o animales-espíritu y también creían que abandonaban su cuerpo para viajar hacia mundos sobrenaturales donde desafiaban a espíritus y monstruos espantosos.

Estos personajes solo podían realizar estas proezas al ser inducidos hacia diversos estados de conciencia interiores o de reflexión, ya sea por distintos medios como los sueños, enfermedades que se caracterizan por tener alucinaciones, como la epilepsia del lóbulo temporal, la migraña, la esquizofrenia, privación sensorial como ausencia prolongada de luz ruido o de estimulación física, largos lapsos de aislamiento social, dolor intenso, danzas extenuantes, sonidos intensos y rítmicos como los del tambor, cantos salmodiados, el consumo de drogas psicotrópicas o enteógenos.

Estos estados de conciencia se dividen tres diferentes etapas descritas por el antropólogo David L. Williams (1934), el primer estadio de trance es el más ligero y

⁵¹ E.H Gombrich, *La historia del Arte* (China, Phaidon, 2012), 22.

⁵² Gómez Molina, Coord., *Las lecciones del dibujo*, 497.

se ven formas geométricas como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre si y de meandros (o líneas sinuosas). Estas formas tienen colores vivos que centellean, se mueven, se alargan, se contraen y se entremezclan. Con los ojos abiertos adquieren un aspecto luminoso y se proyectan sobre cualquier superficie, las paredes o el techo.

En el segundo estadio el chamán se esfuerza por racionalizar sus percepciones geométricas, las transforman dentro de sus ilusiones, en objetos cargados de significado emocional o religioso, a veces en elementos acordes al estado de ánimo del participante.

Al alcanzar el tercer estadio por medio de un torbellino o túnel formado por las imágenes geométricas del primer estadio donde se observan las primeras verdaderas alucinaciones en forma de personas animales u otros elementos, el conducto observado termina con una luz intensa y al cruzarlo el chamán se encuentra en el extraño mundo del trance, donde los monstruos, los humanos y el entorno son intensamente reales, durante este estadio el individuo puede volar y transformarse en cualquier animal, esto último es una de las experiencias más recurrentes.

Estos estadios son universales, ya que son parte integrante del sistema nervioso humano, mientras que los significados atribuidos a las imágenes proyectadas en las alucinaciones están condicionadas por el cuerpo cultural del individuo.

Los estados de frenesí, donde el practicante puede transformarse en animal o en un híbrido hombre-animal, podría describirse como el inicio de la noción religiosa-cultural actual, que se desarrolla desde el paleolítico superior y el neolítico, al transformar estas alucinaciones como epifanías (o manifestaciones), hoy en día se preservan aún estos rituales en diversas culturas aunque se les haya transformado en su forma.

Es importante resaltar antes de continuar la similitud entre Grecia y México con respecto a que en ambos contextos fueron utilizados los alcaloides como catalizadores para inducir estos estados alterados de conciencia, dentro de los cuales el ser humano interactuó con la naturaleza, Albert Hofmann (1906-2008) químico e intelectual, quien sintetizara por primera vez los psicotrópicos, describe la relación entre Grecia y México, que aparece dentro de su obra "El Camino a Eleusis, una solución al enigma de los misterios":

Hasta donde podemos saberlo, en cada aspecto lo que sucedía en Eleusis coincide con la experiencia Enteogénica de México, aunque en un punto importante va mucho más lejos que el de Eleusis. Ambos participan de la gran Visión (una "Visión"

que abarca todos los sentidos y las emociones), pero en México los hongos sagrados, y los demás enteógenos superiores, sirven también como oráculos...⁵³

A partir de Hofmann, se puede entender la forma que tienen los dioses mexicanos, representados desde las imágenes que identifican las fuerzas naturales que representan, al igual que lo hiciera el hombre del medievo europeo heredero de la imaginería griega, aunque en México la representación de esta metáfora se transformó de manera simbólica-cultural y hermenéutica, abarcando más aspectos de la vida cotidiana.

Es por ello que a los chamanes se les consideraba dotados, debido a sus capacidades de interferir ante las enormes fuerzas forjadoras del mundo, ya sea por medio de enteógenos, por enfermedades o rituales exhaustivos, esto provocó una división mayor entre hombres y dioses, que fuera borrosa en un principio, ya que ambos eran considerados seres casi parecidos.

Esta noción pertenece a un periodo primario de la historia religiosa, José Miguel G. Cortés (1955) Doctor en Filosofía y profesor de Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Valencia dice al respecto: "...la figura del brujo... [Es] el símbolo que más se ha utilizado históricamente para mostrar lo que sería la antítesis del hombre normal."⁵⁴ Este hombre distinto o monstruoso, intenta explicar con gran ahínco el mundo en que vive, hasta llegar a representarlo como la manifestación de entidades separadas a él, las cuales tienen una voluntad consciente.

De esta forma, el ser humano al sentirse como un ser pequeño ante las fuerzas naturales comienza a reflexionar cuan fuertes deben ser estas entidades que controlan a la desmesurada naturaleza y por lo tanto a los monstruos que liga a estos conceptos se les considera como portentos.

Con el paso del tiempo el ser humano rompe este primitivo sentimiento de igualdad y desvanece la creencia de controlar la naturaleza con sus propios recursos, al considerar a estas entidades mayores que él y únicos depositarios de aquellos poderes sobrenaturales. Es así como el chamán se transforma en sacerdote y toma el progreso de su conocimiento hacia el ritual religioso de oraciones y sacrificios.

Dotando a estas entidades abstractas de formas y características específicas, según su naturaleza, aunque siempre asumiendo apariencia humana, semejanza con el hombre o antropomorfismo, ésta es una característica que el hombre le da a sus deidades para identificarse con ellas, transformándolas en metáforas

⁵³ R. Gordon Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck, *El Camino a Eleusis, una solución al enigma de los misterios* (México, Fondo de cultura económica, 2013), 101.

⁵⁴ José Miguel G. Cortés, *Orden y caos* (España, Anagrama, 1997), 17.

antropomorfas que justifica su origen divino, y por lo tanto una identificación con su propio universo.

Este ente vestido de dios o monstruo, tiene forma parecida al humano, pero no es el ser regular; es algo anormal y sobrenatural, su representación varía dependiendo de la cultura, asumiendo que tiene capacidades sobrehumanas, es por ello que muchas personas con defectos físicos o enfermedades mentales, en los inicios espirituales y científicos de la sociedad eran considerados vínculos entre los dioses y los seres humanos.

En este momento el ser humano ya no podía controlar la naturaleza, pero si era capaz, por medio de la inspiración divina hallada en el trance, de comunicarse con los dioses e incluso llegar a encarnar a uno dentro de sí y comunicar su voluntad.

Por ello era recurrente que la entidad o deidad entrase en el sacerdote, que poseído cesaba de actuar y hablar como un agente voluntario, para moverse y hablar cual si estuviera enteramente bajo la influencia divina, transformado violentamente su conducta y agitándose enérgicamente al encontrarse en un frenesí total, todo esto provocado por el dios que se hallaba dentro del ser humano, Frazer (1854-1941), comenta al respecto:

La noción de un dios-hombre... pertenece al periodo más primitivo de la historia de la religión, en la que los dioses y los hombres eran considerados seres casi de la misma clase.⁵⁵

Es por ello que el hombre al avanzar la historia de la religión retira tales poderes a estos hombres monstruosos, sin embargo, nunca deja de dudar respecto a su magia aunque solo sea como un simple mito o tabú.

De esta forma; los hombres al tratar de comunicarse con los dioses, cada vez más lejanos, crearon a su vez objetos dentro de las religiones. Es importante mencionar que la palabra religión, en su etimología refiere a ligarse a dios, por lo tanto estos objetos estaban ligados a las deidades, es así como los artistas de estas primeras culturas posiblemente creaban partiendo de formas que provenían desde las visiones chamanicas y de sacerdotes, lo cual era parte importante de la representación, dentro de un complejo sistema de creencias, Gombrich (1909-2001) nos dice al respecto:

Una estatua mexicana que se cree data del periodo azteca... representa al dios Tláloc. Recordemos que en las zonas tropicales, la lluvia es con frecuencia cuestión de vida o muerte... Se comprende, pues, que el dios de la lluvia y las tormentas se asuma en el espíritu de un demonio o monstruo de terrible poder. El rayo en el cielo,

⁵⁵ Frazer, *La rama dorada*, 49-61.

aparece en la imaginación como una gran serpiente, y, por ello, muchos pueblos americanos han considerado a la serpiente de cascabel como un ser sagrado y poderoso. Si observamos más detenidamente la figura de Tláloc vemos, en efecto, que su cabeza está formado por dos cabezas de esa clase de ofidios, frente a frente, con sus grandes colmillos venenosos sobresaliendo de sus mandíbulas, y que su nariz, así mismo parece haberse plasmado con el cuerpo de una serpiente. Tal vez hasta sus ojos puedan verse como serpientes enroscadas. Ciertamente, era adecuado formar la imagen del dios de la lluvia con cuerpos de serpientes sagradas que corporizaban la fuerza del rayo.⁵⁶

Gombrich nos describe la forma y el simbolismo, y es de notar que el resto de la figura: tronco y extremidades siguen siendo humanos, como un ejemplo de la representación de los dioses, imágenes entre lo animal y lo humano para mostrar lo sobrenatural.

El Tláloc es una imagen monstruosa y agresiva para representar al agua dentro del contexto actual -occidentalizado-, sin embargo, dentro de su o cosmogonía original es una deidad, que muestra la conexión entre lo humano y lo divino, y es al mismo tiempo antropomorfo, apotropaico y violento, por lo cual se debe recordar que estas representaciones solo dependen de su origen y uso simbólico-metafórico.

Debemos recordar que la representación de estos seres sobrenaturales se realizó por medio de manifestaciones artísticas, si tomamos la palabra arte para significar actividades como la danza, el teatro, la música, la construcción de templos o casas, la realización de pinturas, esculturas o trazar esquemas, y al seguir las ideas de Gombrich (1909-2001) puede decirse que no existe pueblo alguno en el globo (terráqueo) que carezca de arte, ya que el éxito de estas representaciones radica en su capacidad para transmitir contenidos conceptuales y metafóricos, es decir nos convence de que aquello que se representa es real.

Este arte sirve para usos específicos, como la protección e invocación de deidades reales dentro de las creencias culturales. Refiriendo también al presente, ya que algunas de estas formas artísticas y culturales, han trascendido como costumbres en nuestros días, un ejemplo de ello es la costumbre en México de atar de la muñeca de los niños e inclusive de adultos, amuletos hechos de una semilla llamada ojo de venado, con el fin de protegerlos contra el mal de ojo, esto refiere al mal transmitido por la presencia de los extraños, es decir este amuleto es una figura de protección referente a los tabúes.

Estas creencias son costumbres ancestrales, que habitan en las sociedades contemporáneas, un ejemplo de lo podemos ver en la creencia de que cuando una

⁵⁶ Gombrich, *La historia del arte*, 52-53.

foto es perforada, cortada o mutilada de cualquier forma, se le adjudica un daño no solo al objeto sino también a la persona representada en la foto. Así pues se crea en la mente la idea de que aquello se hace a la representación causa un perjuicio al sujeto representado.

En la era del Internet es sorprendente que estas nociones heredadas de los pueblos antiguos sigan existiendo, y que a diversos objetos e imágenes se le otorguen atributos mágicos, sin importar la belleza con que se ha creada esa pieza artística, sino en realidad si este cumple o no con la magia requerida.

Ya que estos objetos artísticos son diseñados bajo reglas específicas, para que puedan llevar a cabo su función correctamente. El propósito y origen de este arte se basa en la identidad entre la representación y lo representado, Gómez Molina (1943-2007) dice al respecto:

...la imagen no solo es un sustitutivo de otra realidad –un hombre un monarca, un dios, un monstruo, etc.- y de cierta forma, difícil de precisar, es un puente entre las dos realidades. Tomando esta imagen todos los atributos e incluso ser completamente aquello que representa, a esta función originaria de la imagen se le conoce como *función apotropaica* y pone en evidencia, que el aspecto más relevante en la eficacia de las representaciones reside, más que en la forma, en las disposiciones psicológicas del observador.⁵⁷

Es de esta forma como lo monstruoso también ha de contener esta cualidad dentro de sí, ya que es al mismo tiempo representante y representado, desde algo o alguien que rompa con el contexto, desde la transgresión, es decir, dentro de las mismas reglas que lo construyen y mientras no violente las reglas será percibido como algo normal, pero será construido desde el tabú, como se ha apuntado anteriormente.

Es así como la función apotropaica y el antropomorfismo han sido utilizadas desde las culturas primigenias hasta nuestro presente dentro de la figura del monstruo; otra de las características ligadas al símbolo y a la metáfora del monstruo, y que le da su carácter terrenal es lo agresivo que desde el contacto entre hombre y hombre poco a poco se convirtió en lo violento, o la agresión que el monstruo representó como la naturaleza se transformó en agresión específica o violencia, al adquirir el monstruo capacidades humanas.

La violencia es ejercida desde la antigüedad y una de sus formas eran los sacrificios humanos que pretendían servir culturalmente para interceder ante las deidades o para realizar sacrificios expiatorios que requerían un sacrificio para limpiar las culpas individuales o colectivas, éstos existieron por toda la historia, y fueron

⁵⁷ Gómez Molina, Coord., *Las lecciones del dibujo*, 497.

utilizados en Grecia, Roma, India, Birmania, Austria, Salzburgo, Targelia, Marsella, México etc., Frazer (1854-21941) nos cuenta al respecto:

“[En] Marsella [cuando] era asolada por una plaga, un hombre de la clase más pobre se ofrecía como víctima expiatoria, durante un año era mantenido a expensas públicas y alimentado con selectos y puros alimentos. Al expirar le ponían vestiduras sagradas decoradas con ramas sagradas y lo conducían por toda la ciudad mientras se elevaban preces, para que todos los males del pueblo recayesen sobre su cabeza. Después era expulsado de la ciudad o muerto a pedradas fuera las murallas.⁵⁸

Estos rituales de occisión sagrada nos muestran el deseo de preservar el orden y evitar el caos, al transformar en un monstruo al “otro” por medio del ritual y sacrificio, sin embargo, este se encuentra dentro de las leyes que lo transforman.

Aunque en su origen el sacrificio transforma al otro en monstruo o deidad, no siempre los sacrificados eran voluntarios, en algunas ocasiones eran esclavos sometidos al sacrificio y su cuerpo ocupado en actividades ceremoniales después de la muerte, nuevamente recordamos que en estos rituales el hombre llega a transformarse completamente en un monstruo (más adelante nos detendremos en este punto).

El sacrificio incluye a los verdugos y víctimas, donde el sacrificado a su vez puente entre el pensamiento y la realidad, lo sagrado y el mundo, y por lo tanto en una figura temible hacia los otros, tomando en cuenta el papel ambivalente de víctima y victimario del monstruo.

Estas manifestaciones se encuentran alojadas de distintas formas en diversas culturas, aún en la actualidad, dentro de la tradición católica, mucha gente reza frente a representaciones de santos y vírgenes con mutilaciones o heridas profundas y abiertas, que muestran al sacrificio expiatorio como una virtud, proveniente de la corriente estoica del cristianismo.

Estas formas culturales, evolucionan de la culpa dentro de las cuales el sufrimiento adquiriría un significado de pecado y redención, el propio castigo contenía en sí mismo una contra-acción o ritual expiatorio. Posteriormente junto con el avance técnico, que trae consigo la especialización de las ciencias y las humanidades, las cuales transforman la capacidad de expiar a manos del experto (como ya hemos comentado).

⁵⁸ Frazer, *La rama dorada*, 458.

Este experto es aquel que indica cómo actuar, es aquel que es culpable de la forma de actuar, y por lo tanto este “otro” es quien debe reparar aquellos pecados o faltas, lo que obedece culturalmente a la transformación de la culpa en prejuicio.

En las sociedades contemporáneas existen varios mecanismos para resguardar el orden social, por un sentido común de conservación, los primeros son: la reconvencción moral, la censura social o la reprobación religiosa, que tienen la característica de llamar a la conciencia de forma voluntaria.

Los mecanismos de segundo orden son aquellos que recurren a la violencia, dentro del prejuicio, llegando a la paradoja, de que si bien la violencia es negativa y representa una amenaza al tejido social, el estado la legitima como necesaria para proteger a la sociedad misma, tal vez sea el motivo por el que Foucault (1926-1984) mencione a la figura del rey como el primer monstruo dentro del orden jurídico, para repercutir posteriormente dentro de la medicina y la psiquiatría.

Esto tal vez repercute en el hecho de que la sociedad contemporánea genera una especie de culto a la violencia, no porque exista una mayor cantidad con respecto al pasado, sino porque es magnificada gracias a los medios de comunicación, mostrando, en este caso, la instrumentación de la violencia utilizada como medio para obtener fines específicos.

Tal es el caso de las guerras o colonialismos, que según el contexto, permiten su uso al ratificar hechos violentos, desde la visión del poder mismo. La violencia es un peligro, al estar dirigida contra quien mantiene un mayor control sobre otros, y se califica de ilegal contra el propio orden, por lo que el monstruo es visto en sí mismo como un hecho violento, desde su existir al encontrarse contrario a cualquier orden.

Asimismo la violencia también puede ser ejercida de forma psíquica, al someter o doblegar la voluntad del otro sin dañarlo físicamente, al hacer uso de medios que desatan los temores del ser humano, alteran su personalidad o lo engañan para transformar su percepción del mundo material y social.

En la misma construcción y percepción del universo que causan alienación, al imponer mandatos en contra de la voluntad individual mediante la violencia, Roberto García Jurado, Doctor del Área de Relaciones de Poder y Cultura Política, y catedrático del área de Ciencias Sociales de la UAM Xochimilco nos dice al respecto:

Una gran cantidad de estados modernos... son el producto de una herencia patrimonial de una dinastía, de una empresa de anexión territorial; de un proceso de conquista y dominación colonial...⁵⁹

Podemos entender a partir de Jurado que estos intereses particulares son los que generan violencia, al chocar con otros intereses individuales o generales, legitimándola al tratar de mantener un supuesto orden estructural y social que beneficia a unos cuantos.

Sin embargo, al multiplicarse la violencia y transformarse en un acto de la normalidad, es cuando actúa desde los intereses individuales y el poder se transforma en un hecho violento, como ejemplos tenemos varios sin ir más allá del siglo XIX y XX: Leopoldo II de Bélgica (Congo), İsmail Enver, llamado Enver Pachá o Enver Bey (Turquía), Adolf Hitler (Alemania), Hideki Tōjō (Japón), Iósif Vissariónovich Stalin (Rusia), Mao Zedong (China), Saloth Sar, conocido como Pol Pot (Camboya), Radovan Karadžić (Yugoslavia), Jean Kambanda (Ruanda).

Es así como los actos violentos son legitimados por medio de la violencia física y posteriormente psíquica, que como en el caso de Leopoldo II de Bélgica (1835-1909), a quien se le conocía como el propietario del estado libre del Congo, y quien llegó a ser uno de los hombres más ricos del mundo, diezmando durante veintiún años a la mitad de la población del Congo, Mario Vargas Llosa (1936) escritor peruano novelista, ensayista y Premio Nobel de Literatura 2010, dentro de su prólogo para “El corazón de las tinieblas” (de Joseph Conrad), nos relata al respecto:

Leopoldo II –quien debería figurar, junto a Hitler y Stalin, como uno de los criminales políticos más sanguinarios del siglo XX-... Invirtió importantes sumas sobornando periodistas, políticos, funcionarios, militares, cabilderos, religiosos de tres continentes, para edificar una gigantesca cortina de humo encaminada a hacer creer al mundo que su aventura congoleza tenía una finalidad humanitaria y cristiana: salvar a los congolese de los traficantes árabes de esclavos que saqueaban sus aldeas... Detrás de esa impostura... [Quedaron] aldeas aniquiladas y quemadas... [Mientras que] sus ganancias resultaron fabulosas...⁶⁰

Vargas Llosa (1936) relata sobre Leopoldo II (1835-1909), quien fuera uno de los tantos artífices de la violencia, física y psíquica, al engañar y matar con el mismo desenfado. Este es un ejemplo claro de la transformación de la figura del monstruo desde el terreno de sobrenatural hacia lo humano y mundano, al representar de

⁵⁹ Roberto García Jurado “El monopolio legítimo de la violencia”, Estudios políticos, revista de las especialidades de ciencia política y administración pública [Núm. 16, Septiembre-Diciembre] 1997, 52.

⁶⁰ Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas* (México, Gandhi, 2012), 9-11.

forma directa la crisis de la sociedad contemporánea -a pesar de haber existido en otro momento histórico- regida por intereses individuales.

De ahí que la metáfora del monstruo sea una de las principales representaciones de estos seres, ya sea como víctima deforme o victimario que se deforma así mismo dentro de su propia violencia, en una especie de tradición o memoria colectiva que retrocede desde una evocación primigenia, una proyección deformada de los impulsos agresivos que ayudaron a supervivir al ser humano, y con el tiempo transformados en actos violentos, para obtener beneficios individuales. José Miguel G. Cortés (1955) dice al respecto:

Los conceptos de peligro contaminación y/o pureza son definidos como bien común. Una idea que pugna por consolidar y perpetuar la anulación de las diferencias y la homogenización de lo jerárquicamente diverso, producto del profundo temor hacia las apetencias de los sentidos.⁶¹

Hasta aquí podemos entender la forma en que la violencia utiliza el miedo, representada por medio del monstruo para controlar, al usarlo de manera dirigida e intencional, es característica principal del poder usado con el fin de controlar al “otro”, que representa aquello que se teme, es decir, el temor a “sí mismo”, ya que representa un espejo que muestra el verdadero “yo”, proyectado en el monstruo que se intenta controlar.

Este “otro”, que hace peligrar al “yo”, debe ser vigilado y controlado desde lo panóptico para poder evitar que escape, ya que el monstruo representa al miedo, que en sus orígenes es una emoción religiosa, usado para proteger y al mismo tiempo controlar, ejemplo de este mecanismo se encuentra en el manual de instrucciones que proporcionaría Maquiavelo al príncipe, donde el miedo era el principal recurso de control y al mismo tiempo fungía como protección.

Es por esto que el monstruo al tener rasgos humanos, poderes mágicos y ser violento, es una figura ideal para encarnar al miedo y todo aquello que rechaza la sociedad. Fernando Savater (1947) filósofo e intelectual, novelista y autor dramático, escribe respecto al monstruo:

El monstruo no es más que la monstruosidad del orden que segrega, pero debe ser representado por este como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el orden, alarmándole desde dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia afuera y condena lo diferente⁶².

⁶¹ G. Cortés, *Orden y caos*, 18.

⁶² Fernando Savater, *Instrucciones para olvidar el quijote* (Madrid, Taurus, 1985), 106.

A partir de lo descrito por Savater, nuevamente se nos presentan aspectos que completan la descripción del monstruo y su función dentro del recorrido realizado sobre su figura, para entender como él mismo se alberga incluso en los textos de Franz Kafka (1883-1924), escritor de origen judío, considerado uno de los más influyentes escritores de la literatura universal, su obra se encuentra llena arquetipos, donde se nos muestra un espejo de lo social, cultural, emocional, etc., como ejemplo citemos un fragmento de su obra “Metamorfosis”:

Cuando Gregor Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.⁶³

De esta manera Kafka transforma a su personaje en un monstruo expiatorio, un espejo que retrata la fragilidad del mundo, al usar la naturaleza ambivalente del monstruo, ya que él puede disfrazar ambas caras, al igual que lo hace una máscara, porque el monstruo es aquel “otro” oculto dentro del “sí mismo”, que es enviado como mensaje divino para mostrar algo, que en este caso podría ser el preguntarse: ¿Qué hay detrás de la máscara del monstruo?

I.5. El monstruo como representación estética: Lo grotesco, lo feo y lo sublime.

Antes de tratar de entender al monstruo dentro de la estética, primero trataremos de entender a la estética, en general es una rama de la filosofía, que en sus inicios se ocupaba del estudio de la belleza y demás categorías estéticas de la naturaleza y la realidad cultural, exceptuando a las obras de arte.

Esto tal vez en mayor medida porque el ser humano tiene en sí mismo ideales y sentimientos sobre la belleza, sin tener contacto con el arte (desde la visión occidental de éste), Juan Acha (1916-1995), teórico del arte latinoamericano peruano, Investigador y profesor de la academia de San Carlos, nos dice respecto a la estética:

...fue Baumgarten quien [en 1750] introdujo el nombre de Estética e hizo de esta una disciplina dedicada a la belleza y también a las artes (recordemos que el concepto de arte como lo conocemos hoy en día surge alrededor del año 1300 en Italia), entonces consideradas bellas para distinguirlas de la útiles...⁶⁴

⁶³ Franz Kafka, *La metamorfosis* (México, Tomo, 2013), 11.

⁶⁴ Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños* (México, Trillas, 2015), 19.

Desde lo expuesto por Juan Acha, podemos entender, que la estética veía el arte como un ente alejado de la belleza natural, con la utilidad de imitar su belleza, por lo que estas consideraciones lo dejaron fuera de la estética durante mucho tiempo.

Si bien el arte y la naturaleza como mimesis, no generaban una explicación más allá de lo que encerraba el arte, es hasta el siglo XIX que se da importancia a la necesidad de diferenciar a la estética como disciplina filosófica, que tiene como objeto de estudio la naturaleza además de las categorías estéticas dentro de ésta y la filosofía o teoría del arte.

Para establecer la diferencia entre una actividad estética y una artística, países socialistas comenzaron a redefinir el estudio de la cultura estética o sensitiva de una sociedad, y las partes que corporizan el arte, explicado como una necesidad social para crear una estética, acorde a la sociedad industrial, desde donde se liga las ideas socialistas con respecto al trabajo.

Es por ello que el trabajo es considerado por Marx como aquello que se encuentra dentro de cada objeto, y donde se deposita un trabajo social, que tiene un valor de intercambio igual al trabajo cristalizado dentro del objeto, ya que satisface una necesidad social.

Sin embargo, dentro de la era industrial, este objeto depositario del trabajo social se transforma en mercancía, ya que el artesano deja de realizar tareas complejas de manufactura, porque su trabajo es realizado en su mayoría por la máquina, lo cual lo obliga a venderse (o vender su fuerza de trabajo ahora minimizada), tal como si fueran una mercancía, en palabras de Karl Marx (1818-1883) filósofo, intelectual y militante comunista:

El creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo del proletariado todo carácter propio... [Este] se convierte en un simple apéndice de la máquina... [Por lo tanto este se transforma en] el precio del trabajo como el de toda mercancía [y es] es igual a los gastos de producción...⁶⁵

Podemos entender por Marx, que es así como el trabajo mismo se transforma en mercancía como elemento básico de la economía capitalista, diferenciándose del producto artesanal, ya que su valor no depende del trabajo social invertido en el objeto, si no en el valor que le asigne el mercado dependiendo de la oferta y demanda.

⁶⁵ Marx y Engels, *Obras escogidas: El manifiesto del partido comunista, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* (Moscú, Editorial progreso, 1982), 38.

Para Marx el arte no era específicamente un objeto que albergara el trabajo social, su naturaleza era ideología, remitiéndolo específicamente al arte griego y su perdurabilidad, Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) Doctor en filosofía, escritor y profesor, comenta respecto a las ideas del marxismo contemporáneo respecto al arte:

La obra de arte rebasa así el humus histórico-social que la hizo nacer. Por su origen de clase, por su carácter ideológico, al arte es la expresión de desgarramiento o división social de la humanidad; pero, por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y la sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad y prefigura, en cierto modo, el destino universal humano...⁶⁶

De esta forma entendemos a partir de Vázquez, el carácter del arte dentro de la estética, y la diferenciación de lo estético y lo artístico, la diferencia entre el trabajo y el arte, además de los valores depositados por el Marxismo dentro de él.

Esta diferenciación del trabajo, como base de una nueva estética de la realidad y el arte, en un nivel general describe al trabajo como la producción de algo material, con una función específica dentro de la sociedad, en este aspecto comenta Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) describe:

Cualquier intento de explicación [de la estética] que no parta de... una atención primordial a lo real (a lo "concreto real", como decía Marx)... invalidará el saber estético como teoría general de una realidad específica, concreta. Esta realidad se compone de un conjunto abierto e interminable de objetos, actos, procesos y experiencias singulares. No existe real, efectivamente, el arte, sino obras de arte y vivencias individuales ante ellas. Pero la posibilidad de explicar lo empírico, lo concreto individual... se necesita desplegar una actividad teórica que consiste en la construcción del aparato conceptual correspondiente.⁶⁷

A partir de lo descrito por Vázquez, podemos entender a la estética como teoría de la realidad concreta, experiencia o comportamiento humano, ante los fenómenos de la realidad que se percibe, así como la importancia del ejercicio artístico como puente histórico y forma de conocimiento.

Esto puede ser el estudio de las manifestaciones de los objetos y el correspondiente comportamiento hacia esos objetos específicos, ya sean naturales o artificiales (artísticos), en el caso de los segundos se entiende que fueron creados específicamente para cumplir con una función estética.

⁶⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México, Siglo XXI editores, 2010), 70.

⁶⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética* (México, Grijalbo, 2005), 15.

Lo estético puede darse en cualquier tiempo y lugar. Al ser conscientes de que es una dimensión universal, en virtud de la cual admitimos esta función en objetos de distintos tiempos, dadas sus funciones primordiales y los lugares en que las ejercían, se aclara que entendemos que no suscitaban ese comportamiento que corresponde a la sensibilidad moderna, y sobre todo a la contemporánea.

Estos objetos artísticos durante la modernidad basada en la máquina y sus requerimientos de la oferta y demanda, como una forma de progreso, tiene como norma la exigencia de crear un arte puramente mecánico, es decir una mercancía, o una ilusión de lo bello.

Esto nos hace recordar los *ready made* que Duchamp uso por primera vez en su famoso mingitorio, donde un objeto de uso cotidiano al ser cambiado de contexto se presenta como objeto artístico, transformando el valor de un objeto funcional, es aquí donde pudiera entenderse que ya que casi cualquier cosa puede ser considerada como arte, sin embargo el valor de esta afirmación, es la transformación del paradigma artístico para ser ubicado más allá de lo bello.

Esto recuerda el engaño Apolo descrito por Nietzsche (1844-1900), en su libro “El nacimiento de la tragedia”, donde narra la esencia de lo dionisiaco dentro del arte y el cómo lo apolíneo tomaba la batuta de la creación relegando a su fuente a las sombras y por lo tanto transforma el valor estético del arte.

Debemos reconsiderar la función de la estética relacionada a otras ideas referentes a la belleza, ya que cuando se concibe lo bello al modo idealista metafísico, esto nos lleva rumbo a las premisas de Platón, lo absoluto a Hegel, al producto de la conciencia en Kant, etc., y en este caso la estética se reduce a una mera ilustración de las ideas, sin embargo, es un estudio complejo como lo dice Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011):

A veces trata de experiencias ya existentes para otras ciencias, pero que la estética las considera desde otro ángulo que escapa a ellas. Así sucede por ejemplo con la percepción. La psicología se ocupa de la percepción ordinaria, o de la percepción en general, cualquiera que sea la forma en diferentes tipos de relaciones humanas: cognoscitiva, práctico–utilitaria, productiva o estética. Pero corresponde a la estética estudiar los rasgos propios de esta forma específica de percepción que es esencialmente el comportamiento estético.⁶⁸

De esta forma entendemos a la estética, como el estudio de las formas referente a su percepción y en este caso a la psicología (con respecto a la estética) como el estudio del comportamiento de estas formas dentro de lo social, que igualmente

⁶⁸ Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, 26.

refiere al comportamiento estético, pero solo desde su percepción general, tal vez es por ello que la psicología se vale del arte para hallar ciertas relaciones entre lo estético y el comportamiento del ser humano de ahí su relación con la estética.

El monstruo encuentra un lugar dentro de la estética, ligado a tres formas: lo grotesco, lo feo y lo sublime, existiendo lo grotesco y lo feo en el arte, porque existen en la realidad y el arte lo rescata y lo muestra en su condición propia, mientras que lo sublime se encuentra como una condición psicológica trascendente que muestra lo grotesco y lo feo, desde un lugar distinto a la mera contemplación.

Lo grotesco es aquello que se contrapone a la representación clásica del mundo, toma elementos de la realidad que al ser combinados o deformados, producen todo un mundo fantástico, extraño e irreal al significar la desnaturalización de la realidad, y deconstruye su orden normal de relaciones habituales, pero siempre desde lo irreal creado con materiales reales, es de decir lo grotesco es en sí una transgresión de la realidad.

Su papel es ser extraño, sorprendente y antinatural, ligado a la sátira, pero sus componentes dentro del horror y lo antinatural le acercan más a lo feo y al monstruo, al exhibir lo absurdo, lo irracional en el seno mismo de la realidad que se presenta como coherente, armónica y racional.

No es casualidad que aparezca asociado históricamente al arte junto a movimientos anticlásicos y antirrealistas, ya que lo grotesco se contrapone a la acotación de la realidad, y es creado como categoría a partir del Renacimiento.

Lo grotesco (tal vez no como categoría) aparece durante la Edad Media, en el reinado de Felipe II (Siglo XIII), tiempo en el que la figura grotesca del bufón, un hombre que pertenecía al poblado y representaba por medio de la sátira a los personajes de su comunidad, Dario Fo (1926) actor y escritor de teatro ganador del Premio Nobel de Literatura de 1997, nos describe la figura del bufón:

...el juglar hacía del pueblo y del pueblo tomaba la rabia, para devolverla de nuevo al pueblo filtrada a través de lo grotesco de la razón, para que el pueblo tomara conciencia de su condición.⁶⁹

Es por eso durante esta época mataban con tanta abundancia a los juglares, ya que estos eran una proyección arquetípica que representaba la sombra o lo negativo tanto de los reyes como de sus iguales, exponiendo a la sociedad desde su deformidad y sátira.

⁶⁹ Darío Fo, *Misterio Buffo* (España, Siruela, 2004), 9-24.

Lo grotesco como práctica artística, dentro de la pintura, tiene sus orígenes en la pintura ornamental romana, redescubierta a fines del siglo XV como una moda tardía en los tiempos de transición, y a la que se denominó *Grottesca*, derivación del sustantivo italiano *grotta* (gruta), esta era la designación para los ornamentos hallados durante las excavaciones realizadas primero en Roma y luego en el resto de Italia. Este ornamento estaba conformado por conjuntos de formas vegetales, animales y humanas, que se combinaban de modo insólito y fantástico, sin tener ningún orden aparente.

Durante este siglo (XVI), *Vasari* describe el estilo grotesco, descalificándolo desde una posición clásica, como una violación de las formas y proporciones naturales, es decir invenciones irracionales e irregulares, monstruosas, desordenadas y desproporcionadas.

Ya en el renacimiento lo grotesco refería a un determinado tipo de ornamentación a partir de influencias de la antigüedad, que significa una combinación lúdica y despreocupada, y hace referencia también al carácter opresivo y siniestro en el que el orden de la realidad es abolido, Michael Ludwig Curtius (1874-1954) arqueólogo alemán, nos dice al respecto:

Todos estos motivos que proceden de la realidad son desechados por una moda injusta, ya que ahora en las paredes se prefiere pintar monstruos en lugar de representaciones claras del mundo de los objetos... Pero semejantes disparates no existen, no existieron y no existirán jamás.⁷⁰

De esta forma Curtius, muestra de manera patente el choque de paradigmas entre lo grotesco y la escuela clásica, sin embargo esto no fue suficiente para que desapareciera la fascinación ya existente por lo grotesco (del monstruo).

Lo grotesco aparece una y otra vez en el arte, diversificando sus manifestaciones y su amplio campo, como lo prueban los ornamentos grotescos de Rafael (1483-1520) en las galerías del Vaticano; la pintura del Bosco (1450-1516), Pieter Brugel (1525-1569), *El Viejo y el Bufón* en la *Comedia del Arte Italiana* y las estampas de Jacques Callot (1592-1635); las comedias de Molière (1622-1673); el *Gargantúa y Pantagrúel* de François Rabelais (1494-1553); la pintura negra y los aguafuertes de Goya (1746-1828), la *Pintura de Dalí* (1904-1989), las estampas de Alfred Kubin (1877-1959), así como para encarnarse en la literatura de Hoffmann (1776-1822), Edgar Allan Poe (1809-1849), Nikolái Gógol (1809-1852), Franz Kafka (1883-1924), Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), la danza de Kazuo Ohno (1906-2010), etc.

⁷⁰ Michael Ludwig Curtius, *En Die Wandmalerei Pompejis*, (Alemania, 1929), 138.

Ahora bien, el monstruo como representación en occidente de lo feo, es contenido por Sócrates y Platón -ya que representa lo dionisiaco-, dotándolo de connotaciones negativas, es representante de todo lo malo mientras que lo bello lo es de todo aquello que es bueno.

En cambio Aristóteles lo nombra como algo apreciable mediante la contemplación, pero solo cuando es representado bellamente por el arte. Mientras que en la Edad Media todo lo bello es representado por dios como belleza eterna y perfecta, desde el dualismo platónico dividido entre lo celestial y lo terreno, mientras todo lo mundano es descrito como feo por ser algo superfluo aquello que muestra sus límites, carácter transitorio y relativo es la representación de lo feo aun sin importar cuan bello sea continua siendo terreno.

Esta parte terrenal es representada en las danzas macabras en las que los muertos invitan a bailar a los vivos, los retratos de viejos decrepitos, de enfermos e inválidos, las representaciones de cadáveres, calaveras, esqueletos y monstruos que castigan a los pecadores, como ocurre dentro de las pinturas del Bosco y Brueghel, pueblan el arte del Medievo, todo ello recuerda la fealdad y la naturaleza transitoria y engañosa de la belleza sobre la tierra.

Durante el Renacimiento la belleza vuelve al hombre como canon estético y la búsqueda de la belleza tanto en la realidad como en el arte, al seguir las ideas que Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) dice sobre lo feo en el Renacimiento, puede entenderse que dios se vuelve más humano, y el hombre, más divino. Este antropocentrismo determina, a su vez, la relación entre lo bello y lo feo en la conciencia estética renacentista.

Durante esta época en la León Bautista Alberti (1404-1472) quien fuera sacerdote, humanista, arquitecto, matemático y poeta italiano, aconseja a los artistas escoger las partes más bellas de sus modelos e integrarlas en un todo de tal manera que en su pintura se introduzca la menor fealdad posible, es así como el idealismo rechaza nuevamente la representación de lo feo (del monstruo, del otro que es distinto) en el arte de esta época, Umberto Eco (1932-2016) escritor y filósofo, experto en semiótica, dice al respecto:

“Se podría incluso sugerir como hizo Nietzsche, en [“] El crepúsculo de los ídolos [“], que en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección, se adora en ello, el hombre en el fondo se mira en el espejo de las cosas considera bello todo aquello que le devuelve su imagen, lo feo se toma como señal y síntoma de degeneración.”⁷¹

⁷¹ Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (China, Debolsillo, 2011), 15.

A partir de Eco, es necesario recordar que durante el siglo XVII tanto lo feo como lo grotesco, toma lugar dentro de la pintura de los grandes maestros, tanto Velázquez (1599-1660) como Rembrandt (1606-1669) y Rivera (1591-1652) que retratan bufones, monstruos, mendigos, idiotas o los borrachos de Velázquez, el buey desollado o la caza colgada de Rembrandt, los santos martirizados, los viejos decrepitos y la mujer barbada de Rivera, todo esto tal como se encuentra en su realidad propia, aparece en la pintura para expresar cierta relación del hombre con el mundo, una relación tensa, purulenta y desgarrada, que no puede expresarse de otra forma, más que a través del monstruo artísticamente creado.

Y más adelante durante el siglo XIX encontramos nuevamente ejemplos de esto en la obra de Picasso (1881-1973), Rouault (1871-1858), Orozco (1883-1949), Dubuffet (1901-1985), y más en lo contemporáneo (siglo XX) en Dalí (1904-1989), Bacon (1909-1992), José Luis Cuevas (1934), Carlos Aguirre (1948), Melecio Galvan (1945-1982), Arturo Rivera (195), Beksinski (1929-2005), Wayne Barlowe (1958), Alex Gray (1953), Jean Rustin (1928-2013), Berlinde de Bruyckere (1964), etc.

Se puede decir que existe lo grotesco y lo feo (en el monstruo) en el arte porque existe en la realidad y el arte lo rescata mostrándolo en su condición propia. Así mientras la pintura, el dibujo, la escultura, la danza y en general el arte, se construyan con base en la lógica representativa, sus figuras remitirán siempre a cosas o situaciones realizadas o realizables fuera de la estructura de orden impuesta por el propio ser humano.

Y aun cuando lo que se muestre en la obra sea una forma fantástica, llevara implícitos sus mecanismos representativos. Un ejemplo de ello son las series de Goya "Caprichos" y "Desastres de la Guerra" en la que se puede señalar que junto a los datos alusivos a hechos y personas del momento convive una fauna de protagonistas extraídos de los mundos imaginarios de la brujería y la magia, así como figuras antropomorfas que cumplen su función simbólica. Ocupando su papel de lo extraño, sorprendente y antinatural como aquello que lo involucra más a lo real actuando como espejo del hombre.

El mundo de lo grotesco no hace más que mostrarnos cuan absurdo e irracional y violento puede ser el mundo real. Wolfgang Kayser (1906-1960) erudito y crítico literario, nos dice respecto a lo grotesco y el dibujo:

...la pluma obedece a la ocurrencia fantástica transitoria. Tampoco se trata de una fantasía absolutamente libre, sino particularmente predispuesta y condicionada por el bagaje creador del artista. En el acto de dibujar van tomando forma esas figuras extrañas (ese tipo de garabateo que practicamos en las clases aburridas o mientras

telefoneamos...) mientras el movimiento de la mano sede a su libre albedrío, obedeciendo al capricho del instante y, justamente al gusto de la extrañeza...⁷²

De esta forma Kayser describe el encuentro con lo grotesco desde el dibujo y lo cotidiano, como una forma más que aborda el mundo desde la propia cotidianidad de su existencia como ente real, solo que en este caso obedecería al mundo de las ideas, como un objeto estético.

Con respecto a lo sublime normalmente se refiere a algo excelso o elevado, lo sublime natural no existe en sí, puesto que siempre está ligado a una dimensión puramente humana (al igual que lo bello, lo feo y lo grotesco, ya que por ser categorías estéticas son subjetivas), refiere a la naturaleza al adquirir de parte del hombre una humanización, ya que siempre está relacionado con el hombre, y refiere a efectos de signos opuestos, tanto la belleza como el terror o lo horrible.

Así como el terror que provoca en el ser humano un incendio, un huracán, etc. pero es hasta que el sujeto, deja de sentirse sobrecogido ante lo grandioso o terrible afirmándose sin dejarse aplastar por todo aquel paroxismo que le provoca el hecho, que puede hablarse propiamente de lo sublime en una dimensión estética.

Al describir esto podemos recordar el origen de la palabra en sí, sublime del latín *Sublimis*, término emparentado con el verbo sublevo, levantar o alzar del suelo, y fue un término introducido por occidente en 1674 por Nicolás Boileau (1636-1711) teólogo, poeta y crítico, quien conoció el termino al traducir el "Tratado de lo sublime" (siglo I) obra de Longuino (213-273 a.C.) retorico y filósofo griego.

Se debe recordar que el uso de este término fue desgastándose con el paso del tiempo, hasta el punto que autores como Edmund Burke (1729-1797) escritor, filósofo y político, considerado el padre del liberalismo-conservadurismo británico, llegan a asimilar el termino con lo "bonito" (o *pretty*), lo cual provocó que lo sublime fuera relacionado de forma errónea con la belleza como concepto artístico, aunque este se desligo del paradigma de la belleza, dando paso dentro de él a otras formas estéticas como lo grotesco, lo siniestro, lo primitivo, lo moderno, lo vanguardista y lo posmoderno.

Dentro del arte griego como origen de lo sublime, este se encarna en las cosas que provocan horror, Aristóteles (384-322) filósofo, lógico y científico de la antigua Grecia cuyas ideas han ejercido una enorme influencia sobre la historia intelectual de occidente, dice al respecto:

⁷² Wolfgang Kayser. *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura* (Móstoles, Antonio Machado, 2010), 299.

Aquellas cosas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes... las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres...⁷³

Es así como Aristóteles hace referencia a la poesía clásica, que expresa una visión del ser humano destinado al horror, pero que este al ser proyectado por el arte adquiere otro valor, un valor estético de la belleza que sublima aquella condición del horror, a un valor artístico que permite contemplarle.

Es de esta forma que lo sublime parte de algo que se encuentra más allá del ser humano y aparece al rebasarlo, y es en ese instante cuando conecta con la fuente estético del fenómeno y esto le permite contemplarlo, justo en este punto es donde el arte actúa como catalizador de la experiencia, Friedrich Nietzsche filósofo (1844-1900), poeta, músico y filólogo, considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del siglo XIX, describe esto

...el arte avanza como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él sólo tiene el poder de transmutar esa náusea ante lo que hay de horrible y absurdo en la existencia. Estas imágenes son lo sublime...⁷⁴

En este punto descrito por Nietzsche, debemos agregar que lo sublime no es aquello que es enorme por el temor que provoque, es sublime por lo que estimula en el hombre, para que este se eleve más allá de aquello que causa su angustia, ansiedad, etc., pero además es sublime por su propia condición de rebasar al hombre, ya que lleva dentro de sí el significado de la lucha ante lo imposible.

En general lo sublime es aquello que avasalla completamente al hombre por la misma experiencia de lo infinito como experiencia estética, al seguir las ideas Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) puede decirse respecto de lo sublime que el hombre aterrorizado no puede experimentar el sentimiento de lo sublime, ya que el terror le paraliza y con él a su sentimiento de lo sublime.

A partir de esto, entendemos que el individuo debe encontrarse a cierta distancia psicológica, ya que lo sublime está conformado con un sentimiento de superioridad sobre aquello que nos causa horror, terror o parece monstruoso.

Tomado en cuenta que el monstruo contiene estéticamente a lo feo y lo grotesco, dentro de su propia condición de ser tal vez sin importar su apariencia formal, es que el arte puede sublimarlo como una experiencia estética, Luis Argudín (1955), catedrático de la FAD UNAM, dice al respecto:

La experiencia de lo infinito o la visualización de lo ilimitado es una patente imposibilidad, pero esto es lo que requerimos de la razón para que tenga una función

⁷³ Aristóteles, *Poética* (México, UNAM, 1946), 12.

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *El origen de la tragedia* (Argentina, Caronte Filosofía, 2010), 52.

dentro de la apreciación estética. Las obras de arte como los grandes escenarios naturales, son sublimes porque su presencia ante nuestros sentidos contrastan con las ideas suprasensibles que nos sugieren, de manera que nos arrastran a tratar de ver aquello que solo es el sugerente efecto de lo que vemos...⁷⁵

Así, podemos entender al monstruo al igual que lo grotesco, lo feo y lo sublime como formas meramente humanas y subjetivas, expuestas a los rigores culturales e históricos de la humanidad, ya que en sí el monstruo como lo sublime representa una experiencia estética ligada a lo sensible, que a su vez actúa desde sus orígenes como un símbolo de la experiencia que denota su presencia.

Pero a su vez lo sublime actúa como una imagen de libertad en sí misma, la cual podría hacerle entender como aquello que genera al monstruo, ya que la psique odia todo lo que parezca restringirla.

La experiencia de lo sublime en sí misma refiere a la sublevación hacia aquello que aprisiona al pensamiento, lo cual la obliga a identificarse con aquello que es diferente y de alguna forma podría reconocerse en el monstruo por el hecho de ser distinto, como aquel portador de las artes oscuras, que pone en riesgo la vida del rey, o desde lo que el rey representa como el primer monstruo desde lo legal.

1.6. El monstruo como objeto arquetípico en la psicología: su relación con el monomito y el arquetipo de la sombra, como objeto sublime y parte del proceso de resiliencia.

El monstruo se encuentra junto a la humanidad desde sus inicios y es parte esencial del mito, el cual ayudó a entender a entes como: el rayo, la lluvia, el fuego, la noche, etc. en sí para crear un constructo cosmogónico y mitológico, que a su vez asistió a formar a la humanidad en lo social y lo cultural, y aún hoy en día tiene como función el ser una guía.

Ya en la biblioteca del rey *Asurbanipal*, en *Nínive* (2000 a.C.), compuesta por tablillas de barro cocido, una de las tablillas hoy día descubiertas contenía en caracteres cuneiformes el catálogo de los monstruos observados en *Nínive* con los “presagios” que se les atribuían.

Es por ello que el monstruo desde entonces es una figura de conexión espiritual entre lo mundano y lo divino (*axis mundi*, o eje del mundo), que interactúa en ambos

⁷⁵ Luis Argudín, *La espiral del tiempo, juicio, genio, y juego en Kant y Schiller* (México, Espiral, 2008), 69.

planos, portador de mensajes divinos, parte importante de la mitología y por lo tanto del proceso social y psicológico de la humanidad.

El monstruo como mito corresponde a una función ritual, la cual proviene de modelos estructurados de conducta, que a su vez, derivan de mecanismos de acción-respuesta del sistema nervioso central, y que permiten sobrevivir a los miembros de una especie, como pequeñas habilidades heredadas y arraigadas como principios evolutivos, que son principalmente abiertos y por lo mismo susceptibles a las influencias sociales dentro del comportamiento humano, es así como los rituales estructuran dentro de sí estos mecanismos de supervivencia transmitiéndolos por medio de la cultura, como una forma acelerada de herencia a las siguientes generaciones, asegurando con ellos su subsistencia.

Es por ello que las pautas heredadas biológicamente en los animales las cuales tardan muchos años en modificarse, son transmitidas en el ser humano por medio de los rituales, Josep Campbell (194-1987) mitólogo, escritor y profesor, mejor conocido por su trabajo sobre mitología y religión comparada, nos dice al respecto:

Los mitos son los soportes mentales de los ritos; los ritos, las representaciones físicas de los mitos. Al absorber los mitos de su grupo social y participar en esos ritos, el joven es estructurado de acuerdo con su medio social y participa en sus ritos,... de acuerdo con su medio social y natural, y transformado de un antropomorfo producto natural, nacido prematuramente, en un miembro definido competente de algún orden social específico.⁷⁶

Campbell, nos refiere que así como se transforma el medio donde el individuo es, por así decirlo, iniciado también el medio transformador cambia al paso del tiempo, al crear estructuras rituales diferentes, que a su vez transforman a la naturaleza del mundo que se habita.

Es así que podemos entender que los mitos del ser humano son la fuente de donde provienen los arquetipos (u orígenes), ya que contienen una fuerza que lo arrastra inexorablemente, al seguir el pensamiento de Josep Campbell (194-1987) se puede decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las manifestaciones culturales humanas.

Es por ello que el mito en su estudio manifiesta características de la conducta humana, que pueden apreciarse con claridad dentro de las manifestaciones artísticas, donde al mismo tiempo se aprecia la transformación del ritual mismo, con

⁷⁶ Josep Campbell, *Los mitos* (Barcelona, Kairós, 2014), 73.

respecto a su forma, ya que en este se manifiestan el conjunto de fuerzas culturales de la sociedad donde nació, o donde fue adoptado, ya que enmascara su sentido arquetípico, tal es el caso la figura del monstruo.

Podemos entender esto ya que los mitos se encuentran encarnados dentro de la psique, es decir funcionan como un origen o arquetipo, por las coincidencias que hay entre las diferentes culturas donde son participes. Es así que el inconsciente contiene toda clase seres extraños, terrores e imágenes engañosas, que ocultan debajo de ellos la esencia primigenia del comportamiento humano. Es por ello que contienen las llaves para el descubrimiento del “yo” o la esencia misma del ser humano, Campbell (194-1987) dice al respecto:

Es asombroso el hecho de que las imágenes de ceremonias rituales correspondan a las que aparecen en los sueños de pacientes psicoanalizados.⁷⁷

A partir de lo descrito por Campbell entendemos que la función del mito y el rito es suplir a los símbolos inconscientes que hacen avanzar el espíritu humano, para equilibrar y trascender aquellas fantasías que lo atan, es evidente que estas imágenes primigenias son necesarias para la psique (o mente), que al no construirse en lo concreto y real, ha de expresarse desde lo profundo.

Es por ello que los peligros enfrentados en la psique (o mente) enuncian una transformación en la realidad exterior, que se presentan de los más variados y extraños disfraces de la civilización. Estos peligros son tan reales para la mente como los de la realidad tangible, debido a que esto no se refiere a un producto ilusorio y es como tal un tercer reino, es decir un estado de conciencia distinto del ordinario, que podría llegar a entenderse como la experiencia visionaria del chamán.

El chamán pudiera ser el primer ser humano y la primera figura arquetípica (o símbolo del inconsciente) en dialogar con las fuerzas que rigen a la naturaleza y transformarse en un híbrido o monstruo, quien posee la facultad de entrar y salir a voluntad de los reinos donde habitan tales fuerzas.

Tras enfrentar su iniciación por medio de un rito, en el cual se enfrenta como prueba final a la muerte para encontrar el renacimiento, como elemento imprescindible de toda transformación arquetípica. El chamán como ego (ego: del latín “yo”) muerto, se conecta directamente con el arquetipo de la muerte o la transformación de la

⁷⁷ Josep Campbell, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito* (México, fondo de cultura económica, 2010), 17.

psique (o mente) lo cual lo perturba mentalmente hasta poder readaptarse gradualmente, esta experiencia cercana a la muerte.

Tras su práctica ligada a la muerte, su regreso le permite tener contacto directo con la fuente (estética) de lo sublime, recordándonos el camino del héroe propuesto por Campbell, posteriormente el chamán puede entrar fácilmente a un estado distinto de conciencia que lo conectan directamente hacia lo imaginario que divide el mundo real del consciente y el mundo donde habita las fantasías del inconsciente, Kenneth Ring (1935) profesor emérito de psicología en la Universidad de Connecticut e investigador en el campo de los estudios sobre experiencias cercanas a la muerte, cita al respecto:

... la imaginación constituye una capacidad creativa que debe ser concebida como una especie de “órgano perceptual”, lo que los alquimistas medievales denominaban *imaginatio vera* (imaginación verdadera)... la que nos abre las puertas a una realidad suprasensorial...⁷⁸

Ahora bien a partir de lo descrito por Ring, podemos mencionar que la imaginación también toma parte en el método de “imaginación activa” propuesto por Jung (1875-1961) que fue utilizado tanto con sus pacientes, como consigo mismo durante el periodo de 1914 a 1930, desarrollando durante este tiempo la escritura de su “*Liber Novus*” (o libro rojo), donde el psicólogo suizo trabajó directamente con las imágenes de su inconsciente para poder comprender esta realidad sobrenatural y simbólica tomando en cuenta que esta puede partir directamente de las sensaciones, más allá de los cinco sentidos (como se ha anotado anteriormente).

De esta forma podemos decir que Nietzsche (1844-1900) ya había realizado el mismo viaje que Jung, ya que su cuerpo y mente fueron el escenario donde se entrecruzan las acciones de numerosos personajes de su realidad imaginaria, tales como el príncipe Vogelfrei, Zaratustra, Dionisio, el Anticristo, el Crucificado y en el *Ecce homo* la muerte del dios Nietzscheano.

En las cartas que escribió en los últimos años de su vida la euforia es evidente. Sus obras publicadas muestran la grandeza y la inspiración que la sífilis terciaria estimula a veces en las mentes creativas, brillantes y disciplinadas al eliminarles la inhibición a medida que se van destruyendo los tejidos cerebrales.

Es así como el filósofo rompe con las barreras de sustento que lo atan al mundo real, debido a su enfermedad y es evidente la súbita caída en picado de Nietzsche

⁷⁸ Gary Doore, Coord., *¿Vida después de la muerte?* (Barcelona, Kairós, 2008), 246.

desde el pensamiento más avanzado de su tiempo a la más desesperada demencia se ha dicho a menudo que es como si hubiese sólo una separación muy sutil entre la locura y el trastorno.

Nietzsche pasó hacia un estado de locura incoherente; se encontraba la mayor parte del tiempo agazapado y desnudo en cualquier rincón. El año inmediatamente anterior al brote psicótico había sido el más productivo de su carrera, que lo forzó a negar toda estructura psíquica, lo cual podría traducirse como el romper el sentido racional de su toda su estructura mental, aquello que lo conectaba a lo real. Enrique López Castellón (1940) filósofo de las Universidades de Valencia, Complutense de Madrid y Oxford, ganador del Premio Extraordinario de Doctorado en Filosofía práctica, comenta al respecto del viaje introspectivo de Nietzsche, en su prólogo para el *Ecce homo*:

La locura de Nietzsche es un acontecimiento más que se inserta en una forma de existir caracterizada por un *pathos in crescendo* y no un resultado ambiguo susceptible de ser calificado de triunfo o derrota...⁷⁹

A partir de Castellón, podemos describir el viaje que hiciera Nietzsche a un mundo dentro del cual establece una ruptura entre consciente e inconsciente, ya que pierde las ataduras que lo unían al mundo real, y que transforman las imágenes de su subconsciente en reales, hecho que trae consigo el derrumbe de las fronteras entre ambos reinos.

Lo cual demuestra que los peligros de las fuerzas del inconsciente son tan reales como la realidad misma, ya que antes de morir Nietzsche permaneció hasta su muerte sumido en un mundo donde la realidad era tan palpable como sus pensamientos y símbolos profundos, por lo que podemos decir que estas figuras del inconsciente son tan amenazantes como la realidad misma, tal y como lo describiera Jung.

Este es un ejemplo del poder de las estructuras del inconsciente, ya que el dialogar con ellas a través de la imaginación como lo hiciera Jung, requiere un arduo trabajo y disciplina, este contacto puede llegar a liberar las fuerzas del inconsciente capaces de avasallar al hombre, hasta el punto de desencadenar un episodio psicótico.

Estas fuerzas encuentran su lugar dentro del mito, como la figura del monstruo-tirano común dentro de la mitología, en tradiciones populares, leyendas y hasta en las pesadillas, en todo el mundo, con características esencialmente parecidas como

⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo* (España, Edimat, 1999), 19.

ejemplo podemos describir al monstruo devorador: ávido y voraz cegado por la codicia que provoca su vacío existencial, es este ego desproporcionado una maldición para él mismo, ya que aunque su contexto tenga completamente una apariencia próspera, vive aterrorizado y aferrado a todo lo que desea poseer, y alberga impulsos incontrolables dentro de él, es así como este gigante voraz es mensajero del desastre.

Es de esta forma como este monstruo devorador conduce con su apetito insaciable a un ciclo infinito de muerte y renacimiento. Remitiéndonos al surgimiento y la desintegración de las civilizaciones estudiado por Arnold J. Toynbee (1889-1975) historiador, especialista en filosofía de la historia, dice al respecto:

...podemos traducir estas parábolas en términos de la vida social, la explosión de los viejos motores que no pueden soportar las nuevas presiones -o el estallido de las viejas botellas que no pueden soportar la fermentación del nuevo vino- son las revoluciones que a veces se apoderan de las instituciones anacrónicas. Por otro lado las actuaciones perniciosas de los viejos motores que han resistido la presión de ser la forma adecuada para desempeñar las acciones que nunca tuvieron la intención de realizar, estas son las atrocidades sociales que un anacronismo institucional... [Que] engendra... Las revoluciones [que] se pueden definir como retardados y proporcionales actos violentos, de mimesis... son actos violentos debido a la presión de ser triunfos tardíos, de gran alcance sobre las tenaces fuerzas de las viejas instituciones sociales que frustran los dolores que les causan estas nuevas expresiones de vida.⁸⁰

Podemos decir a partir de lo descrito por Toynbee, que solo el nacimiento de algo nuevo puede conquistar el proceso de descomposición social de las viejas instituciones, tras su muerte simbólica. Ya que este síntoma de degeneración no puede arreglarse con paliativos, hacerlo solo es prolonga los cismas (o rupturas) tanto sociales como de la psique (o alma), para bloquear el aprendizaje dentro del que se adquiere consciencia.

Este es el mensaje que trae el monstruo (del latín *monstrum*, *mostrare*, *mostrat*: enseñar), esta conducta de evasión representa la ilusión de las apariencias y las sensaciones placenteras que provoca el ignorar el resto del panorama, al igual que lo hace el monstruo-tirano, de cierta forma parecido al posmodernismo que se proyecta a través del arquetipo de Narciso (que desarrollaremos más adelante).

Campbell nos habla dentro de su obra “El héroe de las mil máscaras”, del monstruo como destructor creador, ya que el trabajo del némesis al llevarse a cabo trae la

⁸⁰ Arnold J. Toynbe, *A study of history* (United States of America, Oxford university press, 1987), 280-281.

perdición de la cual nace la virtud. Es decir este símbolo (monstruo-tirano) representa el reinicio por medio de la mimesis, dentro de la crisis que encarna la metáfora de la decadencia, y se proyecta como el símbolo *ouróboros* (fin y principio) del eterno retorno.

Desde sus inicios el hombre trató de explicarse los procesos de la naturaleza viva desde el animismo, y es así como supone que seres vivos obran detrás de esto, Frazer (1854-1941) dice al respecto de estas creencias:

Si una animal vive y se mueve, piensan él, solo puede hacerlo porque tiene dentro [de sí] un animalito, que lo mueve; [por lo tanto] si un hombre vive y se mueve solo puede hacerlo porque tiene dentro un hombrecito o animal que lo mueve. El animalito dentro del animal y el hombre dentro del hombre es el alma.⁸¹

A partir de Frazer podemos entender que el alma al ser representada por este ser, enfrenta muchos peligros al quedarse dormido o morir el hombre que la contiene.

Existen gran cantidad de símbolos que han trascendido hasta nuestros días en torno al alma. La psicología etimológicamente se deriva del griego clásico *psique*: alma y *logía*: tratado o estudio, es decir es el estudio del alma, para lo que utiliza dentro de su estudio una gran cantidad de símbolos, como los citados por Frazer, con el fin ejemplificar a través de metáforas la conducta humana.

Ahora bien, el símbolo es un modo de lenguaje que suscita un estado de conciencia, el restaurarlo genera conocimiento, ya que se vuelve una orientación de la psique y las sensaciones, es en sí mismo una proyección visible del arquetipo u origen, el símbolo como representación fue utilizado de manera común hasta el siglo XVIII, Campbell cita sobre los símbolos dentro del mito:

...los símbolos de la mitología no son fabricados, no pueden encargarse, inventarse o suprimirse permanentemente. Son productos espontáneos de la psique y cada uno lleva dentro de sí mismo, intacta, la fuerza germinal de su fuente.⁸²

Gracias al símbolo se revelan aspectos de la realidad imposibles de alcanzar por otro conocimiento y es importante para quienes planten la nueva antropología, la estética, la psicología, etc. Ya que estas imágenes constituyen aperturas hacia un mundo transhistórico.

⁸¹ Frazer, *La rama dorada*, 121.

⁸² Campbell, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*, 11.

A todo esto es necesario no definir al hombre completamente como un animal *symbolicum*, ya que estos símbolos suelen transformarse con respecto a los procesos en la imaginación de la psique individual o colectiva, sobre el estudio de los símbolos por parte de Jung y su desarrollo del uso de los arquetipos nos comenta, María del Rosario Farga Mullor Catedrática e investigadora en Historia del Arte de la Universidad de Puebla:

...su teoría es lo bastante homogénea como para permitirnos recopilarla brevemente, debido a lo interesante que resulta para el historiador del arte: los mismos símbolos aparecen tanto como productos espirituales del inconsciente individual, en sueño y psicosis, como en contacto con la vida psíquica consiente – en mitos, religión y leyenda- y adoptan finalmente una forma artística representada por los productos de la actividad creadora, representada igualmente en relación con el mito, la religión y la leyenda.⁸³

A partir de lo escrito por Mullor, es necesario recordar que toda la vida psíquica se compone necesariamente de consiente e inconsciente actuando como vasos comunicantes, ambos compensándose entre sí para formar una totalidad, en la que ambos deben estar presentes ya que si alguno faltase causarían daños en la vida psíquica del individuo, como pérdida de la conciencia o alienación, que puede causar empobrecimiento y desorden del inconsciente.

Para Jung ambas partes de la psique son de suma importancia –tanto lo consiente como lo inconsciente-, mientras que Freud describe al inconsciente como un refugio de tendencias infantiles que al ser incompatibles con los factores conscientes del psiquismo se hallan reprimidas.

En pocas palabras para Freud el inconsciente es todo aquello que no funciona y es reprimido dentro de él como si este se tratase de una jaula. Mientras que para Jung el inconsciente además de individual tiende a ser colectivo, dentro de una estructura sistémica de la cual forman parte los arquetipos, siendo estos, formas universales del pensamiento humano, huellas dejadas en nuestro cerebro de cualquier evento pasado, residuos de reacciones siempre presentes en el género humano, constantes en todas las épocas.

Podría decirse que es por esto que los humanos nos identificamos tanto unos con otros, dentro de lo profundo, y tal vez esto sea debido los orígenes comunes del cerebro del homo sapiens sapiens, con respecto al del hombre contemporáneo, ya que comparten la misma estructura con respecto al sistema nervioso.

⁸³ María del Rosario Farga Mullor, *Monstruos y prodigios, el universo simbólico desde el medievo a la edad moderna* (México, Lupus Magister, 2011), 33.

El arquetipo u origen del monstruo puede entenderse como un mediador que expresa la cara oculta de la vida, se renueva como se renuevan las fantasías humanas, trasciende el espacio y el tiempo, así que es normal que también traspase las diferencias de edad psicológica.

Ejemplo de esto es el estudio sobre los sueños de infantes ya que estos guardan relación con las etapas descritas por Campbell, en su libro "El héroe de las mil caras", el monstruo aparece en los sueños del niño de tres formas: combate, doma o deglución.

De las tres, la deglución es la más paradójica, ya que caracteriza un retorno al origen, al formar parte de los misterios de muerte y renacimiento, al pasar por estas etapas el niño nace, es decir emerge triunfante desde las entrañas del monstruo ya iniciado, acontecimiento similar a las iniciaciones chamanicas y de la pubertad, en las sociedades antiguas.

El progreso y la regresión, el renacimiento y la muerte están presentes desde los primeros días y se muestran en los actos pequeños del infante, así como en los actos mayores del adulto mayor, se podría decir que de cierta forma este ciclo siempre está presente en nuestra vida, y en este caso el monstruo devorador dentro de los sueños lo simboliza, al ser en un arquetipo o símbolo común desde lo profundo para el ser humano, que implica dejarse convertir o ser sometido a la absorción y a la transformación.

Asimismo la deglución puede ser por sacrificio divino por parte de un héroe, en este caso quien lo vive dentro del sueño, puede simbolizar una renuncia a retornar al útero maternal en aras de la inmortalidad. En este sentido, el sacrificio es un símbolo opuesto a la regresión, Jung lo describe como el reverso de la regresión: una exitosa canalización de la libido al espiritualizarla como un equivalente del símbolo de la madre.

Parte del símbolo del sacrificio la idea de que la vida puede nacer de otra vida, para transformarle en una experiencia creativa a nivel de conciencia. Esta experiencia nunca será la mismo para la conciencia del infante años que para la del adulto, pero si su modelo simbólico, que habla de la experiencia de muerte y renacimiento dentro del inconsciente, fundamental para la evolución de la psique humana.

Dentro de la mitología griega, el dios Dionisio acogía en su corte a al dios Pan, sátiros y silenos, quienes tenían características similares a las de Dionisio al representar la fertilidad y la sexualidad masculina desenfrenada, lo dionisiaco se

relaciona con todo aquello que desconoce límites y lleva al frenesí, al caos y al desequilibrio, ya que en su andar Dionisio lleva a la locura a todos aquellos que lo rechazan, pero a su vez es este dios es quien rescata a su madre del hades y salva a Ariadna de su abandono por parte de Teseo en la isla de rodas al hallarle junto con su corte, ofreciendo su vino para curar su tristeza.

Esto se ligaba a la celebración de los misterios de Eleusis, que tenían como motivo principal el regreso de Perséfone desde el hades, durante esta festividad se bebía vino ligado a la figura de Dionisios, que contenía el cornecillo del centeno, un poderoso alcaloide lo que provocaba que después del ritual los participantes partieran atónitos por la experiencia que habían vivido; según comentarios de algunos, jamás volverían a ser los mismos, Robert Gordon Wasson (1898-1986) escritor y pionero en el estudio de la etnobotánica, comenta al respecto:

Tres veces felices son aquellos mortales que habiendo visto tales ritos parten del Hades; pues solamente para ellos hay la seguridad de llevar allí una vida verdadera. Para todo el resto todo allí es maligno...⁸⁴

A partir de lo descrito por Wasson, podemos decir que los símbolos negativos dentro de los misterios eleusinos han trascendido a la iglesia católica desde la cultura Helénica, a pesar del rechazo de esta cultura por ortodoxos y católicos, debemos recordar que estos últimos con el paso del tiempo se transformaron en la religión principal en Europa, que llegara a México por medio de la conquista.

Ejemplo del paso y la transformación de los símbolos Helénicos podemos verlo dentro de la iglesia católica, donde el color púrpura es el color del luto y se utiliza el viernes santo, día en que según los ritos de la iglesia se crucifica a Jesucristo antes de su resurrección desde el inframundo.

Esto se asemeja a la representación de este color en la cultura helénica que porta Perséfone al regresar o renacer del Hades o inframundo griego. A partir de este ejemplo, tal vez podemos suponer que los símbolos de la celebración de los misterios eleusinos también trascendieron transformándose simbólicamente con el paso del tiempo, debido a los roces entre ambas culturas después de la segunda guerra púnica.

Es así como las celebraciones de Eleusis despertaban emociones que tienen que ser decantadas o llevadas a una forma del ideal por lo apolíneo dentro de la cultura griega. Es por ello que en la religión judeo-cristiana, al tomar fuerza el cristianismo

⁸⁴ Wasson, Hofmann y Ruck, *El camino a Eleusis una solución al enigma de los misterios*, 29.

como religión, durante el gobierno de Constantino I (quien la legalizó en el año 313 d.C.), rechaza posteriormente lo romano y griego, para tomar los preceptos morales de los estoicos (grupo cristiano fundado por el filósofo Zenon de Citio (334-264 a.C.) comerciante que funda esta filosofía tras haber pedido todo durante un naufragio) que en el año 301 a.C., adquirió fuerza dentro de la clase social conocida como los patricios y posteriormente goza de especial popularidad entre la mayoría de la elite latina.

Esto coincide con la descomposición del imperio romano y el auge del cristianismo, lo cual coloca a cristianismo de los estoicos en un lugar preponderante sobre las otras formas de cristianismo. Esta forma primitiva del cristianismo nos recuerda los preceptos de la iglesia católica que tomaran fuerza con el paso del tiempo, ya que los estoicos como parte de su filosofía piden a sus fieles contener las pasiones humanas ya que son consideradas como enfermedades del alma.

Esto fue lo que probablemente transformó poco a poco a Dionisio, en un demonio entidad cuyo nombre proviene del griego *daimon*, que dentro de la cultura griega era mencionado como referencia al destino en el caso de Platón, y dentro del folclor helénico como una divinidad de rango inferior, que llega al idioma español al traducir San Jerónimo “la Vulgata”.

Hecho que transforma la palabra en *daemonium*, al castellano como demonio al ser traducido, es así como este demonio se transforma en representante de todo lo considerado monstruoso o dionisiaco: El diablo (palabra que proviene del griego *diabolos*: tirar mentiras, tirar unas personas contra otras), hace su aparición en nuestra cultura al empezar a adquirir características más humanas, así como conducir sus nefastas actividades de manera que fueran más comprensibles para nosotros.

El diablo adquiere los atributos de Dionisio, ya que este era la deidad de las pasiones desbordadas y las sustancias embriagantes. Las mujeres devotas a Dionisio, las ménades, experimentaban la posesión estática durante su culto; de ahí posiblemente su relación posterior con las brujas y los aquelarres, al celebrar el canto del chivo o los misterios eleusinos, las ménades no solo eran mujeres embriagadas, sino mujeres enloquecidas, ya que el lenguaje griego no distinguía entre borrachera y locura.

Debemos recordar que el vino utilizado dentro del culto a Dionisio contenía sustancias como hiedra, cizaña y el hongo cornecillo, lo cual conducía a sus consumidores hacia la locura, llevándolos simbólicamente al hades y de vuelta, esto

a los ojos de aquellos que rechazaban tales rituales, no eran más que ritos incongruentes.

Esta relación de los misterios eleusinos con Dionisio, ambos considerados negativos, aún dentro de la propia tradición griega, y posiblemente al trascender varios de estos símbolos de la cultura griega a la romana y posteriormente a los helénicos, tal vez dentro de la iglesia cristiana, ortodoxa y católica, para representar la figura antagonista de toda la fe de la iglesia, tomando de esta forma su símbolo, tras la decadencia del imperio bizantino.

En México hubo una comparación similar con el dios Tezcatlipoca que era llamado el espejo humeante, Paul Westheim (1883-1963) uno de los principales impulsores del expresionismo, y exiliado en México pionero en el análisis del arte de Mesoamérica, dice al respecto:

Su nombre significa “El espejo que humea”: donde debería estar el pie que le falta está el funesto espejo, con el que ve todo lo que sucede en la tierra, todo pecado, todos los crímenes, y con el descubre también lo que encierran los corazones y hace transparente su pensar... Es el dios de los salteadores, el hechicero que ejecuta sus brujerías en la oscuridad de la noche; el prestidigitador que deslumbra a los hombres, los engaña, los induce a pecar, les hace mil malas jugadas...⁸⁵

Tal vez las características de este dios dieron pie a comparaciones simbólicas que fueron hechas por los evangelistas provenientes de España, los cuales de alguna forma adaptaron sus conocimientos a los nuevos símbolos, para poder entenderlos, el religioso español Bernardino de Sahagún (1499-1590) quien fuera misionero franciscano, autor de varias obras en náhuatl y en español, consideradas hoy entre los documentos más valiosos para la reconstrucción de la historia del México antiguo, escribe en uno de sus libros: Historia general de las cosas de la nueva España (1540-1585), sobre la figura de Tezcatlipoca:

Capítulo III. Trata del dios llamado texcatlipoca, el cual era generalmente tenido por dios entre estos naturales de esta Nueva España: és otro Júpiter. El dios llamado texcatlipoca era tenido por verdadero dios e invisible, el cual andaba en todo lugar en el cielo, en la tierra y en el infierno, y temían que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos: decían que el mismo incitaba a unos contra otros para que tuviesen guerras y por esto le llamaban Necocyault, que quiere decir sembrador de discordias en ambas partes, y decían él solo ser, el que entendía en el regimiento del mundo,

⁸⁵ Paul Westheim, *La calavera* (México, Fondo de cultura económica, 2013), 14.

y que él solo daba las prosperidades y riquezas, y que él solo daba cuando se le antojaba.⁸⁶

Recordemos que anteriormente se apuntó sobre la etimología de la palabra diablo que refiere a aquel que hace pelear a unas personas contra otras, igual que lo refiere Sahagún al describir a Tezcatlipoca, al que también ubica en el infierno, de esta manera podemos encontrar similitudes entre ambos símbolos (aunque sin perder de vista que son símbolos distintos debido al uso y origen de ambos), y podemos entender que ante lo desconocido se hagan comparaciones con aquello que se conoce, para tratar de comprenderlo.

Ahora bien, el hecho de que la representación del diablo cristiano haya traspasado fronteras y se halla humanizado en el transcurso de los siglos, podría significar que con el paso del tiempo se transformó simbólicamente en una representación sombría de la humanidad.



Imagen 1, William Blake, ilustración para libro: El matrimonio entre el cielo y el infierno, 1790.

Es necesario recordar que la figura de diablo y el infierno que plantea William Blake (1757-1827) en su libro: El matrimonio del cielo y del infierno (de 1790), muestra una figura antropomorfa (Imagen1), casi normal en su forma anatómica humana excepto por sus grandes alas (Imagen 1), así también su séquito sería el paso anterior a redimir al rey de los infiernos, Alberto Durero (1471-1528) elaboro un grabado en 1498

(Imagen 2), donde aparece un sátiro con su familia, su mujer esta abrazado a él y su hijo corre con un pájaro en la mano, este grupo es defendido por un hombre salvaje, de una mujer vestida que los ataca, Roger Bartra Murià (1942) antropólogo, sociólogo y académico, comenta al respecto:

Lo extraño y lo novedoso de estos grabados es que representan al ser más lubrico y libertino de la mitología antigua en el paradójico papel de un bondadoso padre de familia... Se trata de una verdadera mutación en Alemania a fines del siglo XV: allí los sátiros no eran conocidos... Durero los descubrió durante su viaje por Italia donde los artistas renacentistas los habían estado reproduciendo con frecuencia. Pero los sátiros y faunos que pintaban los italianos eran representación del vicio, la

⁸⁶ Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de nueva España* (México, Imprenta del ciudadano Alejandro Valdez, 1829), 2.

borrachera y la lascivia... La interpretación [de esta grabado] más aceptada es la de Panofsky quien identifica al hombre desnudo con Hércules, a quien se le ve indeciso entre el camino del placer (el sátiro y la ninfa) y la virtud (la mujer que ataca a la pareja)...⁸⁷

Esta reivindicación de la figura diabólica refiere a que el diablo que es generalmente el más accesible de las deidades y, por lo tanto, la más relacionada con el ser humano a partir de la cultura de la culpa establecida por las instituciones religiosas a desde de la aceptación legal del cristianismo por Constantino I.

El diablo normalmente es representado con miembros disparatados que desafían las leyes de la naturaleza y es por eso que tenemos la tendencia a pensar que estas malformaciones son producto de algún poder siniestro y sobrenatural, del que la creatura deforme ha sido víctima o instrumento de poderes malignos, es así como: el enano, el jorobado o la cabra de dos cabezas y todas las demás imágenes que puedan llegar a enumerar llevan implícito este sentido.



Imagen 2, Alberto Durero, Tragicomedia salvaje o Hércules, 1498, grabado.

La imaginación monástica mezcló a menudo lo humano y lo animal, para poblar el infierno, Sallie Nichols (1908-1982) quien fuera discípula de Jung en el Instituto C.G. Jung de Zürich y más adelante profesora de simbolismo del tarot en el Instituto C.G. Jung de Los Ángeles, nos dice respecto del arquetipo del diablo:

El diablo es una figura arquetípica cuyo linaje procede de la antigüedad. Allí aparecía como una bestia demoniaca más poderosa y menos humana... [Que] vuela por la noche cuando las luces de la civilización se apagan y la mente racional está dormida.⁸⁸

Nichols recuerda que la figura del diablo corresponde a los reinos nocturnos y carentes de luz, como es el caso de la *grotta* donde habita el monstruo o el dragón figura mitológica que generalmente es asociada con la deidad del inframundo.

⁸⁷ Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México, fondo de cultura económica, 2011), 277-279.

⁸⁸ Sallie Nichols, *Jung y el tarot* (Barcelona, Kairós, 2011), 363-364.

Es así como ciertos monstruos del folclor europeo fueron adaptados, cristianizándolos en las leyendas de las vidas de los santos, mientras que Dante Alighieri (1265-1321) convirtió a algunos de estos monstruos mitológicos en demonios y guardianes del infierno, cambiando su sentido hacia la enseñanza de valores religiosos, relacionados directamente con el inframundo cristiano- católico.

El diablo es un símbolo de los miedos irracionales que paralizan la voluntad y hacen imposible el enfrentamiento y trato con la sombra individual. Quizá después de la horrible iluminación de Hiroshima, con sus restos de humanidad destrozada, se podrá discernir al fin de entre la forma monstruosa de la propia sombra de la humanidad, con cada guerra parece más evidente que el ser humano comparte muchas de las características del diablo.

La función de la guerra como símbolo es revelar a la humanidad su enorme capacidad para el mal, de una manera tan inolvidable que todos los que se hallen imbuidos por ella pueden llegar a conocer su propia sombra (o el diablo que hábita dentro de su *grotta* particular), y de esta manera tomar contacto con las formas inconscientes de la naturaleza interior. Paradójicamente a medida que el hombre se vuelve más civilizado, su naturaleza animal se vuelva más salvaje, Jung describe esto:

Las fuerzas instintivas condenadas en el hombre civilizado son mucho más destructivas y por lo tanto más peligrosas que los instintos del hombre primitivo, quien en un modesto grado vive constantemente los instintos negativos. En consecuencia, ninguna guerra del pasado histórico puede competir con una guerra entre las naciones civilizadas en su colosal escalada de horrores.⁸⁹

Es de esta forma como el diablo o lucifer, en su papel de monstruo (se debe recordar que la palabra lucifer proviene del latín *lux* "luz" y *fero* "llevar", o portador de luz), ilumina el inconsciente para hacer notar la capacidad destructiva del ser humano, y participa del símbolo solar como una característica del monstruo andrógamo, con el que está íntimamente unido dentro de ritos funerarios y de iniciación, este advierte la presencia de lo sagrado, y es su terrible guardián ya que lo sagrado también es aterrador.

Así el monstruo guarda aquello atroz y sagrado que oculta dentro de sí la humanidad, es una metáfora de aquello que Jung denominó como la sombra, que no es otra cosa que aquello que oculta el ser humano para ser aceptado socialmente, y que al utilizar al monstruo como chivo expiatorio, se niega tras la

⁸⁹ Nichols, *Jung y el tarot*, 366.

máscara hermosa, inocente, amable educada, joven e inteligente que se acepta como positiva dentro de los juicios de la sociedad occidental.

De esta forma el individuo realiza la tarea de esconder tras la máscara del monstruo aquellas cualidades que contradicen la imagen -apolínea-, todo aquello rechazado y que no contribuye a aumentar el autoestima, lo que avergüenza y es mezquino.

No obstante, al penetrar la *grotta* del inconsciente los sentimientos que rechaza la sociedad occidental como el odio, la ira, los celos, la avaricia, la lujuria, la vergüenza y todas las demás conductas desdeñadas por la sociedad como la adicción, la pereza, la agresividad, la dependencia, etc. van generando lo que podríamos llamar el contenido de la sombra, encontrando dentro de ella el único lugar donde pueden habitar como un monstruo en su resguardo.

De esta manera estas cualidades ocultas poco a poco van tomando forma para crear, por así decirlo un gemelo o monstruo invisible que habita bajo la superficie, junto al ser humano y que resulta ser un extraño a su poseedor. Esto nos recuerda la cercanía de la figura del demonio, quien es aquel que brinda todos los placeres prohibidos de este mundo.

Podríamos decir que el ser humano es a la vez lo que no es, es también ese extraño al que la psicología conoce con el nombre de la sombra, oculta detrás de la consciencia, ya que la sombra no forma parte de la imagen que se tiene del “sí mismo”, “Self” o esencia real del individuo para Jung.

Pero aunque parezca irrumpir de la nada se halla vivo desde siempre y es el contenido de todas aquellas partes rechazadas del ser humano, que han tomado cuerpo dentro de aquella cueva manifestándose y proyectándose de forma violenta al igual que un monstruo encerrado, y se muestra por medio de lo dionisiaco o diabólico, desdeñado por la sociedad que oculta todos sus defectos en la sombra, Connie Zweig (1949) psicoterapeuta junguiana del centro AIWP, experta en el trabajo con la sombra, dice al respecto:

La mente es tan peligrosa –siguen diciendo las personas- como tigre enjaulado y basta con abrir sus puertas para que aparezcan todo tipo de pensamientos crueles e inhumanos... no podemos apartar la mirada de la bestia e un intento de negar su existencia... La única alternativa sería, pues, pasa por cultivar una actitud respetuosa... sin despreciarla ni vernos arrastrados a ella...⁹⁰

⁹⁰ Conníe Zweig y Steve Wolf, *Vivir con la sombra iluminando el lado oscuro del alma* (Barcelona, Kairós, 2008), 7-20.

A partir de Zweig podemos entender que dentro de la mente se encarnan estos símbolos y arquetipos, el mito como una comprensión personal de nuestra vida interior, funcionando como una metáfora, analogía o símbolo, como una proyección del inconsciente hacia el exterior, el cual debe hallar un equilibrio antes de presentarse como una bestia descontrolada.

Es por ello que los contenidos del arquetipo de la sombra se proyectan a la figura del “otro” para poder ser descargados, es en este espacio donde el mito y su origen, el arquetipo, se han expresado por medio de la cultura, donde se toman para ser estudiados por la psicología, es así como ayudan a entender la conducta del ser humano, sin embargo, con base en esto se debe agregar la carga simbólica individual, ya que esta genera un entendimiento del arquetipo y símbolo del monstruo tanto en general como individualmente, que puede actuar como antagonista o guiarnos hacia su trascendencia.

En el arte podemos encontrar al mito como una proyección del inconsciente colectivo que contiene estos símbolos expresados por medio de la cultura, es decir proyectados desde la fuente (o la sensación que los crea ya que estos surgen para tratar de comunicar las experiencias chamanicas), en la actualidad podríamos decir que de cierta forma el artista proyecta estos rasgos como conciencia colectiva de la humanidad por medio del arte.

Un ejemplo de esto son “Los caprichos” donde Goya (1746-1828) hiciera una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII, en los que el autor retrata su visión personal de la sociedad utilizando símbolos de la mitología para exaltar por medio de metáforas la decadencia social percibida en ese entonces. Luís Argudín (1955), dice al respecto de los mitos:

...la base de toda vida social y de toda actividad cultural es nuestra naturaleza mental simbólica que genera espontáneamente las historias colectivas que nos unen a una sociedad; esta actividad mito-poética se manifiesta en todo momento, pero en el mundo moderno, lo hace primordialmente a través de los sueños y el arte.⁹¹

A partir de Argudín podemos entender que el arte al igual que la vida, visualizada desde el contexto del hombre, se vale de todos estos símbolos para darle una explicación a todo aquello que le representa un enigma, esta función en la actualidad tiene un diferente cometido con respecto al pasado en que actuaba como una forma de comprender el universo exterior, ya que en la actualidad el hombre trata de desentrañar con el mismo ahínco los misterios de su universo interior.

⁹¹ Luís Argudín, *El teatro del conocimiento, ensayos de arte y pintura* (México, Espiral, 2013), 239.

El monstruo se encuentra presente ya sea como mito, arquetipo, símbolo, proyección o como una presencia física, a veces ataca o simplemente se hace presente para amenazar a todo el orden preestablecido, ya sea este orden de tipo social o psicológico, aunque esto no quiere decir que sea necesariamente benigno, muchas veces simplemente se ha transformado en la cotidianidad.

El monstruo al ser parte de la prueba definitiva del héroe en la teoría del monomito, le conduce a encontrarse con su sombra arquetípica (un particular monstruo o diablo), y es al poder vencerlo o sublimar la visión que tiene de “yo” o el “ego”, cuando el monstruo cumple con su objetivo de mostrar lo sagrado o lo que está más allá de la visión ordinaria del universo o contexto donde se habita (fuera del paradigma personal o social).

Y es por ello que el monstruo es al mismo tiempo guardián y guía, hacia la prueba máxima del héroe dentro de la cultura occidental que es la muerte (ya sea simbólica o real), está en sí misma, actúa como un símbolo de transformación. Elisabeth Kübler Ross (1926-2004) psiquiatra, escritora y una de las principales teóricas de la tanatología, nos relata su experiencia en los campos de concentración que visito durante su adolescencia:

...

Me resultaba inconcebible. Caminé por el recinto, llena de incredulidad. Me preguntaba: "¿Cómo es posible que los hombres y mujeres puedan hacerse esto entre ellos?" Llegué a las barracas. "¿Cómo estas personas, sobre todo las madres e hijos, pudieron sobrevivir a las semanas y días anteriores a su muerte segura?"...

...

Durante los veinticinco años siguientes me hice esa pregunta y me odié por no encontrar una respuesta.

Salí de allí impresionada por el horror de ese lugar. No entendía entonces que esa visita era una preparación para el trabajo de mi vida. En esos momentos sólo me interesaba comprender cómo es posible que los seres humanos puedan actuar tan sanguinariamente contra otros seres humanos, sobre todo con niños inocentes.

De pronto una voz interrumpió mis pensamientos, la voz clara, tranquila y reposada de una joven que me dio una respuesta. Se llamaba Golda.

—Tú también serías capaz de hacer eso.

...

—Te sorprendería ver todo lo que eres capaz de hacer.

—me contestó.

—Si hubieras sido criada en la Alemania nazi, fácilmente podrías haberte convertido en el tipo de persona capaz de hacer eso. Hay un Hitler en todos nosotros.⁹²

⁹² Elisabeth Kübler Ross, *La rueda de la vida*. (Barcelona, Zeta, 2008), 90-91.

En la narración de Ross, podemos visualizar las distintas formas en que se manifiesta la figura del monstruo, y entendemos el porqué es un símbolo necesario para nombrar aquello que va más allá del ser humano, como en este caso la violencia de un hombre contra otro.

El monstruo, el único que ha existido fuera de la imaginación, la mitología o la psique, como una amenaza concreta para el ser humano, es el propio ser humano.

Debemos recordar que la noción sobrenatural del monstruo cambió a partir del siglo XVII, cuando se comenzó a tratar la enfermedad mental, y es a partir de este cambio que se dio por hecho que los seres humanos son capaces de utilizar todo a su alcance, para satisfacer sus anhelos y deseos, propios o culturales, y esto sólo puede hacerse consciente al tomar en cuenta la capacidad destructiva del propio ser humano.

Es desde este punto que el ser humano se transforma en un monstruo, y sin embargo, sigue utilizando esta metáfora para protegerse a sí mismo, tal como si fuera una máscara, Henri Lefebvre (1901-1991) filósofo marxista, intelectual, geógrafo, sociólogo y crítico literario, dice al respecto:

La máscara representa a alguien: ya sea desaparecido, ya sea alguien lejano. El que lleva la máscara sale de sí mismo: juega a transgredirse en calidad de ser individual; se identifica con lo que la máscara representa: el muerto vivo, el ser lejano. Así la máscara incluye una práctica efectiva pero ritual de lo ficticio-real: la representación mediadora permite la representación –la transgresión de lo real... la máscara desempeña el papel de intermediario entre lo realizado y lo posible, entre lo real que encarcela y la libertad que se topa con lo imposible pero concuerda con la fantasía, incluso lo fantástico y lo fantasmático. La máscara y el doble van juntos, cada uno remite al otro como en varios cuentos de Hoffmann y en los poemas de Musset.⁹³

A partir de Lefebvre podemos referirnos hasta aquí a la figura del monstruo como una guía rumbo a la transformación, ya que su naturaleza misma es el ser transgresor, y conduce dentro de las pruebas del héroe hacia la muerte o transformación, al mostrar la degradación de aquello que debe morir para poder nacer como algo nuevo, y al mismo transformar el orden natural.

⁹³ Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia* (México, Fondo de cultura económica, 2006), 101.

Es por ello que debemos recordar a la muerte como un símbolo transformador, sin embargo, culturalmente se encuentra ligada al miedo, y por lo tanto unido al símbolo de la máscara, ya que esto permite al individuo ser y no ser un monstruo al mismo tiempo.

El psicoanálisis describe esta dicotomía, por medio de los símbolos de Eros y Tanatos, que son definidos dentro de la conducta del individuo como pulsiones hacia la vida y la muerte, estímulos que provienen desde lo interior del ser humano, sin que este pueda huir de ellos.

Estas pulsiones son un puente entre lo orgánico y lo psíquico, ya que incitan al ser humano a realizar actos concretos para satisfacerlas, ya que tienen como fuente la excitación corporal, la cual tiene como fin suprimir el estado de tensión por medio de su satisfacción, para que la pulsión pueda alcanzar su fin. Sigmund Freud (1856-1939) médico, neurólogo, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales del siglo XX, describe este mecanismo de equilibrio:

En la teoría psicoanalítica suponemos que el curso de los procesos anímicos es regulado anímicamente por el principio del placer; esto es, creemos que dicho curso tiene su origen en una tensión displaciente y emprende luego una dirección tal, que su último resultado coincide con una minoración de dicha tensión y, por tanto, con un ahorro de displacer o una producción de placer...⁹⁴

Es importante mencionar que estos impulsos instintivos no son en sí, buenos o malos, sino que se transforman en el camino evolutivo hasta mostrarse eficientes en el adulto, según Freud. De esta forma el psicoanálisis describe el comportamiento individual donde la dicotomía de vida-muerte se equilibra dentro del ser individual y define la psique humana dentro del mundo donde habita.

Sin embargo es imposible que este individuo se aislé completamente, ya que esto provocaría un estancamiento tanto en la psique como en lo social. Es por ello que estas fuerzas no sólo actúan desde lo individual sino también desde lo social y es ahí donde el ser humano transforma su conducta independientemente del equilibrio que haya logrado en lo individual, Sigmund Freud (1856-1939) comenta al respecto:

...la superestructura psíquica... desarrollada en cada individuo, queda destruida... [Frente a la] multitud, todo sentimiento y acto son contagiosos, hasta el punto de que el individuo sacrifica muy fácilmente su interés personal al interés colectivo, actitud contraria a su naturaleza y de la que el hombre sólo se hace susceptible cuando forma parte de una multitud... Así pues, la desaparición de la personalidad

⁹⁴ Sigmund Freud, *Psicología de las masas* (México. Alianza Editorial, 1984), 83.

inconsciente, la orientación de los sentimientos y de las ideas en igual sentido, por sugestión y contagio, y la tendencia a transformar inmediatamente en actos las ideas sugeridas, son los principales caracteres del individuo integrado en una multitud...⁹⁵

Es así como podemos comparar a la máscara (del monstruo), con el hecho de obedecer las normas que dicta una sociedad o autoridad que esta representa, ya que estas normas libran al individuo de lidiar con los propios contenidos de su psique, sin embargo estas mismas provocan la alienación o pérdida de la esencia individual.

Esta confusión de identidad utiliza a la máscara del monstruo para justificar sus actos y a la vez cometerlos, Stanley Milgram (1933-1984) uno de los más importantes psicólogos del siglo XX, Investigador de la universidad de Yale, donde condujo los experimentos del mundo pequeño (la fuente del concepto de los seis grados de separación) y el Experimento de Milgram sobre la obediencia a la autoridad, comenta en su artículo "Estudio del Comportamiento de la Obediencia":

He creado un simple experimento en la Universidad de Yale para probar cuánto dolor un ciudadano común podría infligir a otro, simplemente porque se lo ordenó un científico experimental. La autoridad se enfrentó a los sujetos [participantes] los cuales tenían fuertes imperativos morales contra herir a otros, y aun cuando los sujetos [participantes] escuchaban un timbre junto con los gritos de las víctimas, la autoridad [el científico] ganó muchas de las veces. La voluntad extrema de los adultos para ir a casi cualquier extremo, al mando de una autoridad constituye el principal hallazgo del estudio y el hecho de exigir con mayor urgencia una explicación.⁹⁶

El experimento de Milgram (1933-1984), surge como respuesta a la incógnita del porqué de la masacre de millones de personas, dentro de los campos de concentración nazi, órdenes ejecutadas bajo el manto de la obediencia y la sumisión, que de cierto modo despersonaliza al individuo y deslinda la responsabilidad hacia la autoridad, ya que recordemos que bajo este contexto se ejecutaba y se entregaba una cuota de cadáveres con la misma eficacia requerida en la fabricación de electrodomésticos, es así como podemos entender a la obediencia como un mecanismo dentro del cual el individuo se anula a sí mismo al someterse al interés colectivo.

⁹⁵ Freud, *Psicología de las masas*, 13-15.

⁹⁶ Stanley Milgram, "Behavioral Study of obedience", *The Journal of Abnormal and Social Psychology* [Vol. 67(4)], 1963, 371-378.

Esta alienación o pérdida de la identidad es lo que puede representar la máscara y el monstruo, es una de las características principales de la violencia ejercida desde el hombre y para el hombre con fines de control para la satisfacción individual del particular ego-monstruo disfrazado de colectivo, tal como lo describimos anteriormente, el rey es el primer monstruo si recurrimos al ámbito legal, y es a este a quien debe obedecerse y protegerse a toda costa.

Existen diversos casos en la actualidad sobre este tipo de violencia, Naomi Klein (1970), periodista e investigadora de gran influencia en el movimiento antiglobalización y el socialismo democrático, nos cuenta:

Hace poco estuve en Irak, y trato de entender el papel que juega allí la tortura. Nos dicen que se trata de obtener información, pero creo que es más que eso. Estoy convencida de que están intentando construir un estado modélico, borrando las mentes y los cuerpos de las personas y volviéndolos a crear desde cero.⁹⁷

A partir de estos ejemplos antes citados podemos entender al monstruo con una forma de control, manifestada desde un arquetipo, símbolo o figura cultural, y es el monstruo el que muestra esta degeneración por medio del monstruo-tirano, para imponer un constructo específico cultural, social, espiritual, etc.

Es necesario resaltar la otra función del monstruo, que es también la de ordenar de cierta forma el caos del mundo, al representar dentro de él todas las formas convulsas para tomar su orden dentro del mundo.

Y es por ello que puede tener cualquier forma, ya que algunas veces su apariencia es engañosa ya que como hemos descrito habita en la psique, puede estar incluso disfrazado de la forma más hermosa o de la razón por derecho propio.

Sin embargo la apariencia monstruosa no necesariamente denota valores negativos, esto es una herencia de la estética de los griegos; ejemplo de ello se ve en la "Ilíada" de Homero. En ella un hombre no es feo solo físicamente por determinadas cualidades corpóreas, sino también por sus rasgos espirituales, tales como cobardía, codicia hipocresía etc., mientras que todo lo bello en apariencia también es bueno en todos los sentidos.

Esto provoca hoy en día confusión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, conceptos descritos por Nietzsche en su libro "El origen de la tragedia", es decir, que mientras Dionisos representa a las formas convulsas de la creatividad, Apolo brinda

⁹⁷ Naomi Klein, *La doctrina del shock, el auge del capitalismo del desastre* (España, Paidós, 2007), 50.

estructura a todo ello, al eliminar todo lo que pudiera considerarse feo a la visión estética de la belleza griega, sin dar oportunidad a la transformación, sino más bien preservando un canon inmutable, dentro del arte helénico, ya que para ellos, lo bello, lo bueno y lo verdadero, prácticamente eran sinónimos, puesto que vertían dentro de su arte estos contenidos espirituales.

Cuando nos referimos a la transformación que representa el monstruo, podemos referirnos también a un cambio dentro de la psique, ya que el hecho de poder sublimar su visión ante su presencia, resuena como una transformación del ser humano en su ser profundo, lo cual implica una transformación en la psique social. Kübler Ross (1926-2004) comenta esto al continuar el relato de su experiencia en los campos de concentración:

... Llegué a las barracas. "¿Cómo estas personas, sobre todo las madres e hijos, pudieron sobrevivir a las semanas y días anteriores a su muerte segura?" Dentro de las barracas vi camastros de madera, casi pegados unos con otros en cinco hileras a lo largo de la barraca. En las paredes estaban grabados nombres, iniciales y dibujos. ¿Qué instrumentos utilizaron para hacerlos? ¿Piedras? ¿Las uñas? Los observé más detenidamente y noté que había una imagen que se repetía una y otra vez: Mariposas. Había dibujos de mariposas dondequiera que mirara. Algunos eran bastante toscos, otros más detallados. Me era imposible imaginarme mariposas en lugares tan horrorosos como Maidanek, Buchenwald o Dachau. Sin embargo, las barracas estaban llenas de mariposas. En cada barraca que entraba, mariposas. "¿Por qué? ¿Por qué mariposas?" Seguro que debían de tener un significado especial, pero ¿cuál?⁹⁸

La mariposa descrita por Ross puede relacionarse como un símbolo innato en la humanidad que se representa junto al dios Tanatos, representante de la muerte en la mitología griega, cuyo hermano era Hipnos, el sueño. Tanatos hijo de la diosa de la noche Eufrone quien a su vez es hija del Caos, le concibió sin la participación de un barón, por lo que es considerada una diosa.

Tanatos es representado algunas veces como un genio alado otros símbolos que acompañan su representación son: la guadaña con la que sega las almas, un ánfora donde guarda las cenizas y la mariposa como emblema de esperanza.

Es por ello que la mariposa, en la tanatología, se representa junto a la muerte como un proceso y arquetipo posiblemente innato de transformación y renacimiento a un estado superior, Ross, continúa su relato:

⁹⁸ Kübler Ross, *La rueda de la vida*, 90.

Sabían que pronto se convertirían en mariposas. Una vez muertos, abandonarían ese lugar infernal, ya no serían torturados... Pronto saldrían de sus cuerpos como sale una mariposa de su capullo. Comprendí que ese era el mensaje que quisieron dejar para generaciones venideras.⁹⁹

De esta forma se puede entender a la figura del monstruo, unido al fenómeno de la muerte como un proceso de transformación, tanto psicológico como estético, ya que debemos recordar que los otros símbolos que la acompañan eran la noche, el sueño y el hades -inframundo-, que también tienen cabida como símbolos y contenidos de la mitología y la psique.

En este sentido, es posible identificar a la muerte con lo sublime dentro de la estética ya que representa la presencia de lo infinito, avasallador e insondable, que a su vez se ha enlazado al monstruo que representa la guerra, que manifiesta el mismo sentimiento avasallador en lo profundo del ser humano.

Ambos la muerte y la guerra transforman la psique de quien los contempla, Sánchez Vázquez comenta al respecto: “Lo que da a la experiencia de lo sublime su carácter propio es el modo como el sujeto se enfrenta al fenómeno... considerado como su fuente.”¹⁰⁰ El fenómeno de lo sublime sólo aparecerá si el sujeto se siente liberado del terror u horror, o como lo explicamos se contrapone a éste, para poder observarlo en toda su magnitud.

Es decir, no se siente amenazado concretamente, refiriéndonos con esto a su integridad más allá de lo físico; podríamos decir que nos referimos a su totalidad psíquica, por aquello que suscita ese efecto dentro de él. Tal como lo describió Ross anteriormente, al referirse a las mariposas.

Al definir concretamente el fenómeno de lo sublime, como aquello que provoca el impulso del ser humano a sublevarse, en contra de un poder desmesurado, identificado con el símbolo del monstruo, es cuando podemos compararlo de cierta forma con la resiliencia, término derivado de la ingeniería que describe la resistencia de los materiales, ocupado por la psicología para referirse a la capacidad del hombre para sobreponerse ante la adversidad de su realidad, sin importar cuan dura sea esta.

⁹⁹ Kübler Ross, *La rueda de la vida*, p.211.

¹⁰⁰ Sánchez Vázquez. *Invitación a la estética*, 209.

El término se refiere directamente a la capacidad de sobrevivir del individuo, al tratar de lidiar con un evento traumático y la cicatriz real o emocional latente, que le permite encontrar un sentido dentro del caos al que ha sobrevivido.

Este caos producto de la herida y el trauma que ésta recuerda, al principio es lo único que queda del encuentro con el monstruo, es la capacidad de resiliencia aquello que ayuda al individuo a construirse nuevamente, para encontrar otra vez sentido a su existencia.

Ya que es por medio de la herida, que el individuo busca y rebusca en su pasado, al tratar de unir los fragmentos de su “yo”, hecho pedazos. Este proceso de elaboración del trauma tiene la característica de que sólo puede llevarse a cabo, cuando la sociedad y el medio lo propician, de lo contrario el proceso queda inconcluso lo cual genera depresión y neurosis en el individuo.

El arte es una de las formas en que pueden elaborarse los sentimientos del trauma, ya que cuando el (monstruo o) trauma real irrumpe no es posible pensar, pero al recobrar la vida, y crear un espacio libre de prejuicio dentro del arte, este sufrimiento roza la pasión y provoca la contemplación desde un sentido estético.

Es así como el individuo transforma aquella experiencia hacia un sentido sublime, ya que, por otra parte la rabia adormece el sufrimiento y la necesidad de expresarlo. Por lo que el arte permite al sujeto estar en contacto con el sentido real de lo sublime o la fuente desde un espacio seguro, al transformar todo el sentido de aquella experiencia.

Es de esta forma como el ser humano se encuentra directamente con el símbolo de la transformación o la mariposa que Ross halló dentro de los campos de concentración nazi, Boris Cyrulnik (1937) neurólogo, psiquiatra, psicoanalista y etólogo, escribe sobre la importancia del arte en la resiliencia:

Esta reacción de defensa explica la estatización del sufrimiento tan frecuente en nuestros museos y en nuestras obras de arte. Sin sufrimiento transformado en belleza no existirían la pasión de Cristo, ni La balsa de la medusa, ni tantos filmes y novelas, ni ensayos filosóficos. Solo habría sufrimiento puro y simple.¹⁰¹

El arte es indispensable para poder mostrar al exterior, a la comunidad aquellos sentimientos, ya que si la colectividad no permite el proceso de resiliencia

¹⁰¹ Boris Cyrulnik, *Autobiografía de un espantapájaros testimonios de resiliencia: retorno a la vida* (Barcelona, gedisa editorial, 2009), 173.

simplemente no puede llevarse a cabo y se estanca. Y si no ocurre tal desarrollo el individuo se transforma en un monstruo a sí mismo, hecho de remiendos de su pasado, manifiesta su duelo por medio de la depresión y la neurosis, es por ello que el papel del monstruo como símbolo y metáfora es tan importante a nivel social y psicológico.

Ya que el externar, sublimar y transformar el trauma por medio de la representación artística, ésta se transforma en un espejo (al igual que lo hace el monstruo), que propicia el encuentro con ese “otro” (monstruo) que habita dentro de cada individuo, para aceptarlo, comprenderlo, sublimarlo y transformarlo, ya que existen dos tipos de monstruos, los primeros existen dentro del inconsciente individual y los segundos habitan en el inconsciente colectivo, esta diferenciación es necesaria al propiciar un encuentro desde la resiliencia y real dentro del arte.

De cierta forma la obra de Melecio Galván está ligada al encuentro con estas dos máscaras del monstruo, Arnulfo Aquino lo pudo decir de una manera excelente al titular su libro sobre la vida y obra de este artista “Melecio: La ternura, La violencia”, refiriendo a esta dualidad, que posee dentro de sí la humanidad, uniendo las dos fuerzas del monstruo, tanto la creadora como la destructora.

Pero es en el arte donde ambas se proyectan, es por ello que el monstruo, es al mismo tiempo: Noúmeno-Fenómeno, Apolo-Dionisio, Eros-Tanatos, Dios-Diablo, Sagrado-Profano, es una dicotomía en eterna lucha por el equilibrio dentro de cada ser humano, Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) dice al respecto del arte:

En un mundo en que todo se cuantifica y abstrae, el arte que es la esfera más alta de la expresión de lo concreto humano, de lo cualitativo, entra en contradicción con ese mundo enajenado, y parece, a su vez como un reducto insobornable de lo humano...¹⁰²

Es de esta forma en que el humano, pero principalmente el artista, proyecta la lucha de esas fuerzas dentro de sí, para poder nombrarlas y trascenderlas, tanto dentro de sí como a sus contemporáneos, ya que este proceso es al mismo tiempo individual y colectivo.

¹⁰² Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx* (México, Siglo XXI editores, 2010), 112.

II. Análisis de la obra de Melecio Galván: Apuntes para militarismo, dibujos 1979-1980.

Melecio Galván Sánchez, actualmente ha llegado a ser considerado entre los grandes dibujantes mexicanos del siglo XX, y paradójicamente aún es desconocido para muchos, fue un artista sumamente sensible cuyo arte era a su vez una protesta y una respuesta de su dolor interior, frente a lo que él percibía como realidad.

El arte de Galván ha sido objeto de diversas tesis de investigación, y actualmente se han publicado dos libros sobre su obra, el primero de ellos contiene la investigación realizada por Lelia Driben (1944) investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) en 1984 y publicada en 1991, su trabajo sobre la obra de Melecio es un estudio sobre la serie de dibujos tanto preparatorios como finales, para su obra titulada “Militarismo y Represión”.

Mientras que el segundo libro es escrito por Arnulfo Aquino investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), quien realizó un catálogo de obra que a su vez relata la biografía del autor, junto con sus impresiones personales como amigo y compañero de Melecio dentro de la Antigua Academia de San Carlos y el grupo MIRA.

Tanto Aquino como Driben, enfatizan el hecho de que Galván prefiriera trabajar fuera de los círculos del arte, Driben lo resume metafóricamente dentro del título de su libro “Melecio Galván, el artista secreto”, es así como en una frase la autora expresa tanto el carácter como la forma en que Galván desarrolló su obra.

La obra de Melecio ha sido comparada por críticos del arte, directa o indirectamente con la de Francisco de Goya, Pablo Picasso y Francis Bacon, al mismo tiempo tiene notables influencias de William Blake, Aubrey Beardsley, Alberto Durero, Gustave Doré, Arnold Belkin, José Luís Cuevas, etc. Su estilo va desde lo neohumanista/Interiorista (tal vez como influencia del movimiento de ruptura) en sus primeras etapas, y evoluciona hacia lo neoexpresionista/neofigurativo a lo largo de su formación y carrera.

Aquello que acerca su obra a nuestra época, es el hecho de que se interesara por expresar en su arte tanto lo privado y como lo social, tal vez inspirado en los ideales del marxismo, que como podemos recordar permeó la cultura mexicana desde 1919 (fecha en que se funda el partido comunista en México: PCM) y convive con el movimiento muralista y el taller de gráfica popular, es por ello la notable influencia dentro de la obra de Melecio a pesar de existir el influjo del movimiento de ruptura y el cambio del paradigma estético en 1966 dentro de la Antigua Academia de San Carlos.

Esta influencia hacia lo social explica su participación como artista dentro del movimiento de 1968 y los movimientos sindicalistas. Es por ello que su obra como representación de una época hoy en día es vigente, al retratar la violencia por parte de quienes la utilizan como medio para obtener poder, entes ávidos de los voraces derechos del “Yo y lo mío”.

II.1. Melecio Galván y el movimiento del 68 como contexto que marca su obra.

Nace el día 4 de diciembre de 1945, en San Rafael Estado de México, pueblo ubicado a 50 kilómetros de la ciudad de México, perteneciente al municipio de Tlalmanalco. Situado en un valle a las faldas del volcán Iztaccihualt, donde los árboles que habitan su entorno propiciaron el desarrollo de la comunidad, y justo por este motivo en él se instaló la fábrica de papel con el mismo nombre de la comunidad, Melecio vive su infancia en el barrio obrero frente a la fábrica, en unas pequeñas casas, construidas por la empresa cerca del año de 1935, como vivienda para sus obreros.

Hijo de Doña Felipa de herencia campesina y Don Francisco de oficio obrero, se inicia en el arte por influencia de su padre, Amaranta Galván Jiménez (1970) hija de Melecio Galván albacea e investigadora de la obra de su padre, comenta al respecto:

Su tema ha sido el cuerpo humano, desde niño,... Mi abuelito hacia concursos de dibujo, con sus hijos, eran muchos, no tenían televisión y [lo hacían] como una forma de divertirse y entretenerse –mi abuelo era bueno dibujando-, [por lo que] hacia concursos de dibujo entre ellos (copiando los dibujos de una biblia ilustrada de sus padres), [paradójicamente] mi papá no era el mejor, [ese] era otro [de sus] hermano[s]...¹⁰³

Ya como estudiante de secundaria, con la pequeña mesa de la cocina como estudio, observa y copia la obra de grandes artistas, a los cuales tiene acceso gracias a las impresiones encontradas al reverso de las cajas de cerillos.

Es así como Melecio explora en el arte, tal como lo recomendara Cennino Cennini (1370-1440) pintor italiano perteneciente al periodo del gótico tardío: “... dedícate... a copiar... los grandes maestros... Pero yo te aconsejo que elijas siempre lo mejor

¹⁰³ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), realizada por Jorge Rodríguez Vázquez, en San Rafael Estado de México, 9 de marzo del 2015.

y más famoso..."¹⁰⁴, es así como observa y trata de comprender el estilo de grandes obras, las cuales le ayudan a entender el lenguaje del dibujo.

Inicia su educación artística después de haber desertado del politécnico, donde estudio su hermano, quien fuera un destacado estudiante y campeón de ajedrez. Es así como ingresa a la Antigua Academia de San Carlos y forma parte de la generación del 65, la cual es protagonista de los cambios de paradigmas estéticos dentro de la misma, entre sus compañeros de generación podemos mencionar a: Rebeca Hidalgo Wong, Eli Lozano, Alberto Antuna, Crispín Alcázar, Martha Ballina, Federico Ayala Radillo, Jorge Novelo, Arturo Pastrana Vázquez, Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, entre otros.

La transformación referente a la estética dentro de la Academia se dio como consecuencia de los cambios del ámbito social, cultural y político, lo que provocó la transformación del arte, todo esto al exterior de San Carlos.

Sin embargo la enseñanza dentro de sus muros continuaba de la misma manera en que se había estado realizando desde la época del muralismo, Eduardo Garduño León (1947) Artista Visual que perteneció a la generación del 65 de la Antigua Academia de San Carlos, y miembro del grupo MIRA junto con Melecio Galván, nos dice al respecto:

... no nos gustaba la actitud de los maestros, su desinterés y su única intención de llevarnos como pastores por una sola vereda..."¹⁰⁵

En 1966 estalla la huelga, originada por el conflicto entre autoridades y estudiantes, lo cual provocó bajo presión, el cambio de autoridades en la UNAM. La huelga fue vista por los estudiantes de la Academia, como una oportunidad para demandar cambios dentro de su estructura y planes de estudio.

El movimiento desató mayor conflicto cuando la Facultad de Derecho y otras como Economía y Ciencias Políticas se unieron, pese a la unión de las facultades los estudiantes se hallaba divididos, ya que algunos no estaban de acuerdo, el conflicto desembocó con la renuncia del rector Dr. Ignacio Chávez, así como también del director de la Antigua Academia de San Carlos, José Arellano Fisher.

¹⁰⁴ Cennino Cennini, *El libro del arte* (Madrid, Akal, 2010), 55.

¹⁰⁵ Daniel Librado Luna Cárdenas, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968* (México. UNAM, 2008), 70.

Esto último provocado tras haber enviado los estudiantes de San Carlos un pliego petitorio, dirigido al nuevo rector Javier Barros Sierra, donde se planteaban diferentes puntos referentes a los cambios que deseaban los estudiantes dentro del plantel, como la renuncia del director, nuevas elecciones de consejo técnico, problemas con el personal docente, reestructuración del personal mismo, etc.

Al mismo tiempo fuera de la Antigua Academia, artistas como Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Juan Soriano y José Luís Cuevas, miembros del movimiento de ruptura, criticaron desde la práctica y el discurso las viejas formas de realizar y entender el arte.

Aunque también dentro de la Academia maestros como Francisco Moreno Capdevila, Santos Balmori y Antonio Rodríguez Luna, simpatizaban con las nuevas ideas de la estética. Por tal razón los cánones de la escuela mexicana de pintura entraron en un periodo de crisis y sus postulados dejaron de ser el paradigma del arte de la época.

Tal fue la conmoción y la resistencia de la escuela nacional del arte ante los cambios que la obligaban a transformarse, que el Coronelazo, el flamante Premio Nacional de Arte cambio su lema por: “No hay mejor ruta que la nuestra”, descalificando de antemano, toda forma de expresión diferente a la oficial, y refiriéndose específicamente a la juventud, que estaba en desacuerdo con la enseñanza de la Antigua Academia.

La Antigua Academia de San Carlos era uno de los últimos refugios de los maestros de la vieja escuela, los estudiantes cada vez se hallaban más inconformes, exigiendo una urgente reforma académica adecuada a los nuevos tiempos. Tal era su descontento que llegaron a llamar a sus profesores: viejos decadentes y decidieron invitar a miembros del movimiento de la Ruptura o como Vicente Rojo prefiere llamarla Generación de la Apertura.

Dado que los estudiantes tenían una fuerte influencia de este movimiento artístico, ya que este grupo de artistas abrió las puertas a la vanguardia internacional, dándole un papel importante a la diversidad dentro del arte, reconociendo la coincidencia que hábita dentro de cada obra, formando un abanico diverso en el arte mexicano, podemos destacar dentro de este grupo a excelentes dibujantes como José Luís Cuevas (1934), Vlady (1920-2005) y Gilberto Aceves Navarro (1931).

Por este motivo estos artistas, fueron fuertes influencias para los estudiantes de San Carlos y aún para Melecio quien al igual que los otros estudiantes se desencanto

de la enseñanza de la academia, es por ello que los miembros del movimiento de ruptura fueron visualizados como una conexión directa al arte internacional.

Es por esta razón que los miembros del movimiento de ruptura fueron invitados por parte de los estudiantes a la Academia, ellos aceptaron la invitación para dar una charla sobre arte contemporáneo, a este evento acudieron Vicente Rojo (1932), Manuel Felguérez (1928), Juan Soriano (1920-2006) y José Luís Cuevas (1934), Eduardo Garduño León (1947), comenta sobre su experiencia durante este suceso:

Tuvimos que darles protección a la entrada porque había muchos maestros muy enojados que habían amenazado con golpearlos, sobre todo a Cuevas, era el que de todos detestaban por payaso... A partir de ese momento sentíamos que ya no nos podían parar, porque por todos lados veíamos que estábamos haciendo lo correcto, que había que transformar ese monstruo aletargado que estaba allí y que era la escuela.¹⁰⁶

De esta manera y con una enorme resistencia podemos notar lo poderosa que era la negación al cambio por parte de la vieja escuela, dentro de la Antigua Academia, sin embargo, los estudiantes no sabían que la enseñanza de esa vieja escuela sería necesaria dentro de los acontecimientos por venir, al elaborar la gráfica para el movimiento del 68.

San Carlos se transfiguró poco a poco, como si todo fuera una preparación previa a lo que había de transformar al país en 1968, Melecio y sus contemporáneos se vieron involucrados dentro de todos estos acontecimientos, Ken Wilber (1949) bioquímico, biofísico, escritor y pensador sobre filosofía, psicología, religiones comparadas, historia, ecologista y misticismo, nos describe el carácter de la generación de los sesentas a la cual también pertenece, como una extraña mezcla de generosidad y narcisismo, insatisfecha con lo que hace, con una necesidad de ser poseedora del nuevo paradigma que produzca la transformación histórica del mundo, con la necesidad de verse a sí mismos como artífices del cambio, una mezcla de capacidades cognitivas y una inteligencia creativa notables, lo cual caracterizó a la juventud partícipe en el movimiento del 68.

Toda una generación que en varias partes del mundo levantaba su voz para reclamar un espacio que no les era permitido, en París por ejemplo, las protestas de los estudiantes contribuyeron a la caída del presidente *De Gaulle*, Yoshi Oida (1932) actor, director y escritor, quien vivió en esta ciudad durante abril de 1968 relata su experiencia: "Era el inicio del periodo de inquietud juvenil... En el área de

¹⁰⁶ Luna Cárdena, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, 91.

la Soborna, los estudiantes levantaban los empedrados para lanzar las piedras contra la policía.¹⁰⁷ Oida describe como testigo un panorama mundial que sacudió a la juventud y marcó una época, hacia la rebelión y la transformación.

Los sesentas fue una década de transformaciones, en cuanto a lo tecnológico, político, social y cultural; Arnulfo Aquino Casas (1942) investigador del CENIDIAP y miembro del grupo MIRA, nos dice sobre el movimiento del 68:

Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar, es la consigna de los oprimidos del tercer mundo.¹⁰⁸

Grandes cambios se suscitan a nivel mundial, la revolución cubana, la guerra de Vietnam, las luchas por los derechos humanos tanto de negros como de latinos en Estados Unidos, las luchas por la liberación en África y América Latina; la primavera en Praga, el mayo de París, el 2 de octubre en México; la conquista del espacio, la revolución sexual, la píldora anticonceptiva; la televisión a color, México como sede de los Juegos Olímpicos, etc.

Todo esto marcó un acelerado cambio en la población del país y sobre todo en los jóvenes, dando el banderazo de inicio a la posmodernidad, la globalización y el mundo contemporáneo, poco a poco el hombre abandona la fe en las máquinas, tras la destrucción que provocaron y se encierra a sí mismo en el arquetipo del narciso.

Podemos entender el 68 no como un suceso generacional y aislado, sin embargo tiene importancia y trascendencia en la transformación del mundo. Todo este espíritu es notorio en la generación partícipe dentro del movimiento estudiantil, incluyendo la generación del 65 en la Antigua Academia de San Carlos, a la cual perteneció Melecio.

Aunque debemos acotar la diferencia entre el movimiento en Francia y el de México, este último conflicto es exclusivamente político, debido a las peticiones de los estudiantes como: Liberación de presos políticos, disolución del cuerpo de granaderos, destitución del alcalde de la ciudad y del jefe de seguridad, mientras que el de Francia es exclusivamente estudiantil.

¹⁰⁷ Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (México, Ediciones el milagro, 2011), 19.

¹⁰⁸ Arnulfo Aquino, *Imágenes épicas en el México contemporáneo de la gráfica al grafiti, 1968-2011* (México, FONCA, 2011), 38.

En el periodo en que duran las protestas de los estudiantes en México, del 26 de julio al 2 de octubre de 1968, Melecio y su generación sufrieron en carne propia la crisis del sistema, cuando al demandar respeto y legitimidad conocieron la represión y la violencia. Particularmente la generación del 65 en San Carlos llena de un espíritu de transformación, que llevó a los estudiantes a cambiar la visión del arte dentro de la Antigua Academia, hecho que los llevo a realizar acciones contestatarias, lúdicas y profundas dentro del arte y la estética nacional.

Todo esto fue tan importante que trascendió a muchas y distintas esferas de la realidad mexicana, y se debe tratar de entender como una profunda cicatriz histórica, Elena Poniatowska (1932) escritora, activista y periodista, escribe sobre los diversos puntos de vista del movimiento en México, donde preserva la voz de quienes obserban exteriormente el movimiento:

Es indudable que, con sus desmanes callejeros e intraescolares, los estudiantes universitarios y politécnicos dieron motivo para una intervención de las autoridades policíacas. Los atracos estudiantiles se repetían con frecuencia. Las advertencias y aun las amenazas públicas sobre posibles castigos habían perdido valor y efectividad. La disciplina interna en las escuelas era prácticamente nula. Obviamente, el "triunfo" estudiantil que motivó la renuncia del rector Ignacio Chávez provocó dentro de la Universidad Nacional una densa y demagógica atmósfera que hacía dominar la implícita pero operante política de "al estudiante la razón, aunque no la tenga"... recordamos cómo un ministro de la Suprema Corte de Justicia, que a la vez era presidente en turno de la Junta de Gobierno de la Universidad, Lic. José Caso Estrada, había declarado -refiriéndose al grupo de fósiles y gangsteriles líderes universitarios-.¹⁰⁹

Es así como Poniatowska (1932) hace un cuestionamiento sobre la autoridad social, la política, la moral y como ésta trataba de colocar nombre a todas aquellas acciones, para tratar de justificarse ante la opinión pública. También narra la situación vivida dentro de los planteles universitarios, describiendo el modo en que la juventud estudiantil provocaba y daba marcha atrás al viejo paradigma dominante, en la que reclamaba una voz propia.

Esta visión enmascarada del movimiento se dio en distintos niveles de la población, un ejemplo de esto son los testimonios recopilados por Poniatowska (1932) de diferentes trabajadores:

Leopoldo García Trejo (empleado de correos): "Todo es culpa de la minifalda", Pedro Magaña Acuña (restaurantero): "Los universitarios son los futuros burgueses de la

¹⁰⁹ Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco, testimonios de historia oral* (México, Era, 2014), 21.

república mexicana. Entonces, ¿qué se traen?”, Yolanda Carreño Santillán (cajera de la farmacia El Fénix): “¿Qué se han creído estos mozalbetes? Lo primero que yo les pediría son sus calificaciones”.¹¹⁰

Estos testimonios colocan el adjetivo de “salvajes” a los estudiantes, para de esta forma buscar proteger el propio ego, ante aquello que sobrepasaba el entendimiento del mundo, dando la razón a la versión oficial de grupos facticos.

Cierto es que el movimiento estudiantil cuestionó los cimientos del sistema político mexicano, todo comenzó bajo el amparo del rector universitario Javier Barros Sierra, quien encabezó la marcha del primero de agosto, organizando un mitin donde señaló la amenaza directa a la autonomía universitaria y pide una postura apegada a derecho.

Este hecho otorgó legitimidad al movimiento frente a la sociedad, dentro de un ambiente donde la revolución mexicana exhibía sus promesas inconclusas, al mismo tiempo que el comunismo latinoamericano en Cuba mostraba grandes adelantos, lo cual percibieron los jóvenes estudiantes como una respuesta a los problemas propios y del país, motivo por el cual se apegaran a iconos revolucionarios como el *Che* y *Ho Chi Minh*, izándolos como un estandarte que les aseguraría un bienestar futuro.

Las ideas revolucionarias latentes dentro del movimiento se manifestaban, al grito de: “¡No queremos olimpiada!” “¡Queremos Revolución!”, podemos aventurarnos a decir que la revolución que proclama la juventud es una transformación de la sociedad por completo, en un país donde las costumbres de fraude y corrupción estaban arraigadas dentro de lo político-social.

El movimiento estudiantil de 1968 fue donde aquel ímpetu juvenil de transformación, pedía a gritos poder cambiar su propio futuro. Y lo que comenzó como un ensayo para cambiar los pilares de los que se sostenía la sociedad mexicana, y tratar de convertir dentro del crisol de la juventud los paradigmas de las generaciones anteriores, o en opinión de muchos de sus participantes reclamando con el grito de: “¡Revolución!”, que se alzaba durante las marchas, lema que las fuerzas estáticas de los poderes facticos acallaran para detener el proceso que destruiría sus intereses de dominio.

Así la muerte de esta euforia que como un acto sublime gritaba: ¡Estoy aquí! ¡Estoy vivo!, fue el final una fuerza convulsa, viva, latente y transgresora, una batalla para

¹¹⁰ Poniatowska, *La noche de Tlatelolco, testimonios de historia oral*, 86.

equilibrar lo dionisíaco y lo apolíneo. En cuanto a la gráfica del movimiento, la Antigua Academia de San Carlos, gracias a su ubicación, se transformó en el centro neurálgico de la creación visual, los alumnos trabajaban todo el tiempo, debido a la enorme demanda.

La producción que se inició en los Talleres Libres (de los estudiantes) y pronto ocupó todos los talleres de la escuela, donde las técnicas más socorridas para la elaboración de la propaganda fueron el grabado en linóleo y la serigrafía. Esta realización masiva de imágenes, llevó a los alumnos a tratar de hallar respuestas gráficas, rápidas y efectivas, al exigir la rapidez e impacto que requería el movimiento.

Esto actuó como un gran laboratorio para explorar tanto lo figurativo como lo abstracto, los medios utilizados en la elaboración de la propaganda fueron: volantes ilustrados, carteles, pintas, pegotes, mantas, monigotes, caricaturas y diversas ocurrencias como perros vestidos y pintados para hacer propaganda política; además de trabajo editorial como proclamas, boletines, circulares, volantes y periódicos impresos en mimeógrafo, dando origen a la prensa marginal y a los “otros libros”, de los años setenta. Melecio participó elaborando gráfica para el movimiento del 68, Amaranta Galván (1970) comenta al respecto a esto:

... ya no era un alumno regular en ese momento... iba esporádicamente, [a elaborar] carteles con los chavos, que estaban produciendo los volantes para el movimiento del 68, participo más en mantas pero desafortunadamente hay muy poco registro, lo que se logró rescatar fueron los volantes, que de estos solo hay dos de él plenamente identificados como de su autoría. Eso sí apoyaba en las marchas, pero él ya no era alumno regular y estaba en galería, con Antonio Sauza...¹¹¹

Melecio al igual que todos los involucrados en la producción de la gráfica, observa la importancia de las soluciones y aprende del enorme laboratorio expresivo que representaba ese momento.

Como ejemplo de esta experimentación podemos citar la acción artística realizada durante el mitin del 27 de agosto en el zócalo, Eduardo Garduño junto con José Luis Acevedo y otros estudiantes pintaron de rojo el palacio nacional, Eduardo Garduño (1947) narra lo siguiente:

Es ahora o nunca dijimos, porque ese es el símbolo principal del poder aquí, el presidente, el ejército todo está aquí... y van llegando los botes, pues órale, empezamos dos personas y a treparse a las ventanas y empezar, pues, con lo

¹¹¹ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

elemental, las consignas del movimiento y mucho rojo, un chingo de rojo... Y de pronto se organiza una brigada y todo el palacio nacional quedó de colores y lleno de propaganda... Se veía fantástico, entonces más creció la euforia.¹¹²

Es de esta manera que el arte como acción contestataria funcionó al manifestar el contexto general de la sociedad, particularmente de la juventud ante lo que podríamos llamar un padre represor.

La figura del padre represor ligada a la autoridad descrita por Santiago Ramírez Ruiz Sandoval (1921-1989) médico y psicoanalista, fundador de la Asociación Psicoanalítica Mexicana, cofundador de la Sociedad Psicoanalítica de México comenta:

Toda imagen fuerte, lejana, distante con la que entra en contacto el mexicano es percibida como imago paterna...¹¹³

Santiago refiere a la figura del padre representada en este caso por la fuerza represora del gobierno, al ser autoritaria e incuestionable, que quizá pudo haber sido percibida inconscientemente por los jóvenes manifestantes, como una fuerza a la que había que retar y superar.

¿Por qué llegó a percibirse como una imagen del padre represor al gobierno? Tal vez esto tiene que ver principalmente con las acciones autoritarias tomadas contra los estudiantes. Paco Ignacio Taibo II (1949) escritor, periodista y activista sindical, cita dentro del documental “El memorial del 68”:

Uno de los [primeros] muertos... del 68, fue un estudiante de comercio, al que golpearon los granaderos cerca del zócalo y le fracturaron el cráneo, aunque si fue registrado en el poli[técnico] donde lo llevaron. La noticia apareció en los periódicos como: “Estudiante muerto por comer una torta de queso envenenada”, esto te da una idea de cómo estaba controlada la prensa por el Estado...¹¹⁴

A partir del comentario de Taibo II, podemos entender la doble realidad que se vivía en México, una tiranía invisible, donde los detalles de la barbarie hacia la juventud mexicana, apenas tuvieron registro en los medios de comunicación, ocultando el verdadero rostro del país, debajo de una realidad ficticia e ideal, dictada y

¹¹² Luna Cárdenas, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, 168.

¹¹³ Santiago Ramírez, *El mexicano psicología de sus motivaciones* (México, Grijalbo, 1977), 98.

¹¹⁴ Nicolás Echeverría, *El memorial del 68 una serie de Nicolás Echeverría* (México, TV UNAM y Centro cultural Universitario Tlatelolco, 2008), DVD 1 [minuto 7:52 a 8:15].

reproducida al pie de la letra por los medios de comunicación, dirigida hacia la opinión pública.

Las imágenes vividas y representadas por los estudiantes durante el movimiento, se transformaron por medio de símbolos activos como la bayoneta, el gorila, la paloma, el candado en la boca, la madre atemorizada, la imagen presidencial ridiculizada y otras representaciones contra la represión fueron símbolos activos desde el principio del movimiento.

De esta forma la transgresión se convierte en la única posibilidad de hacer valer la voz, fue una de las principales manifestaciones tanto del movimiento artístico de la Ruptura como del movimiento estudiantil, Daniel Librado Luna Cárdenas (1981) filósofo, historiador, investigador y profesor del Instituto Cultural Helénico, comenta sobre la generación del 65:

A los miembros de la generación del 65, el éxito y el reconocimiento les llegaron en plena juventud, tanto por ser considerados una de las vanguardias de la época, como por la divulgación que lograron sus obras... varias de ellas se han convertido en símbolos de rebeldía para distintas generaciones de mexicanos.¹¹⁵

Es de esta forma como la generación del 65 marcó la imagen de una época en México, transformándose en un referente estético y simbólico de la época, así como una representación de la rebeldía contra el autoritarismo.

El impulso creativo que movió la imaginación de los estudiantes de la Antigua Academia para crear imágenes durante el movimiento estudiantil, tuvo como propósito mostrar la realidad percibida por esta generación, como uno de los tantos cambios que les ofreció la nueva expresión estética (desde lo sublime) y su carácter tanto vital como experimental.

Esto influyó en la manera en que la conciencia, de estos jóvenes, observaban a su objeto (el arte) como un acto en el que intervenía la imaginación como mediadora de la realidad, María Noel Lapoujade (1942) profesora de estética en la UNAM creadora del proyecto del Centro de Estudios sobre lo imaginario en México, nos dice sobre la imaginación:

“[la imaginación] Es una función que afirma al ser humano en una de las facetas de su libertad...”¹¹⁶

¹¹⁵ Luna Cárdenas, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, 144-147.

¹¹⁶ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación* (México, Siglo XXI, 1988), 129-130.

Es decir que a pesar de que el creador o la fuente del imaginario niegue su realidad por medio de imágenes fantásticas e irracionales, lo único que hace es estar afirmándose a sí mismo dentro de ellas.

La propia afirmación del sí mismo como producto de la imaginación, es la razón por la que el arte estuvo presente durante todo el movimiento como una forma de reafirmación de la vida y un acto de rebeldía ante la realidad, aún después de su fatídico final acaecido el 2 de octubre.

Intelectuales y artistas reprobaban la actitud represiva que había tomado el gobierno contra los estudiantes durante agosto y septiembre, dentro de la exposición: “Obra del 68”, con motivo de los juegos olímpicos, los pintores voltearon sus cuadros escribiendo consignas detrás de ellos, convirtiendo la muestra en un acto de protesta, comenta Daniel Librado (1981):

“... Hernández Urbán manifestó: “Agresión, no”; Orozco Rivera: Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!”; Fanny Rabel: “La cultura es el fruto magnifico de la libertad. Gustavo Díaz Ordaz” y agrego “Apoyamos a los estudiantes en sus justas demandas”; Gilberto Aceves Navarro: “Donde hay represión no puedo expresar. Cuando hay agresión no puedo callar” y Antonio Ramírez: “Mi solidaridad al movimiento estudiantil.””¹¹⁷

Los estudiantes habían ganado credibilidad frente a la población y muchos sectores los apoyaban frente al gobierno, por lo que el movimiento cobró la fuerza suficiente para llevar a cabo manifestaciones masivas.

Dentro de todo el movimiento y aún después, el arte fue uno de los motores para unir y conciliar, se convirtió en un acto tanto catártico como de resiliencia, un catalizador que permitió actuar, recordar y sanar. Poemas, música y trabajos periodísticos sirvieron para acercar a la población a lo acontecido, ya que los medios de comunicación masivos callaban, el arte fue la única forma de enfrentar a la gente con los hechos que los grandes medios les obligaron a olvidar.

A continuación se cita un poema escrito por Rosario Castellanos (1925-1974), narradora y poeta mexicana, considerada una de las escritoras más importantes mexicanas del siglo XX, para el libro “La noche de Tlatelolco”, de la periodista y activista Elena Poniatowska (1932), donde se realiza una crónica sobre los hechos del dos de octubre:

¹¹⁷ Luna Cárdenas, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, 176.

Memorial de Tlatelolco.

Rosario Castellanos / poema escrito para el libro "La noche de Tlatelolco" (p.163-164).

La oscuridad engendra la violencia
y la violencia pide oscuridad
para cuajar el crimen.

Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
Para que nadie viera la mano que empuñaba
El arma, sino sólo su efecto de relámpago.

¿Y a esa luz, breve y lívida, quién? ¿Quién es el que mata?
¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?
¿Los que huyen sin zapatos?
¿Los que van a caer al pozo de una cárcel?
¿Los que se pudren en el hospital?
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?

¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.
La plaza amaneció barrida; los periódicos
dieron como noticia principal
el estado del tiempo.
Y en la televisión, en el radio, en el cine
no hubo ningún cambio de programa,
ningún anuncio intercalado ni un
minuto de silencio en el banquete.
(Pues prosiguió el banquete.)

No busques lo que no hay: huellas, cadáveres
que todo se le ha dado como ofrenda a una diosa,
a la Devoradora de Excrementos.

No hurgues en los archivos pues nada consta en actas.
Mas he aquí que toco una llaga: es mi memoria.
Duele, luego es verdad. Sangre con sangre
y si la llamo mía traiciono a todos.

Recuerdo, recordamos.
Ésta es nuestra manera de ayudar a que amanezca
sobre tantas conciencias mancilladas,
sobre un texto iracundo sobre una reja abierta,
sobre el rostro amparado tras la máscara.
Recuerdo, recordamos
hasta que la justicia se siente entre nosotros.

Rosario Castellanos reseña en su poema el 2 de octubre, día en que se cometieron los actos de represión excesiva por parte del gobierno hacia estudiantes, maestros, madres y obreros.

Atacando con toda su fuerza a personas desarmadas donde hubo, muertes, desapariciones, vejaciones y tortura indiscriminada a todo aquel que estuvo presente y listo para el ritual. Roberto López Moreno (1942) poeta, narrador y ensayista, fue protagonista de estos hechos y describe su experiencia en su novela "Los símbolos transparentes" (1978) lo siguiente:

Los que vivimos los minutos de la muerte aquella tarde, nunca lo olvidaremos. Nunca se borrará de nuestro recuerdo aquel descenso de Huitzilopochtli en forma de estrella verde, aquella marca que surcó el cielo de Tlatelolco para arrancar los corazones en la magna ceremonia.¹¹⁸

De esta manera López Moreno describe el inicio de la masacre contra los participantes del mitin, y sublima por medio de la poesía la tragedia, para iniciar un proceso de resiliencia, por medio del arte y como una manera de difundir los hechos callados por la prensa, Melecio también participa en el mitin, junto con su amigo y biógrafo Arnulfo Aquino (1942) quien narra:

Melecio también vive el dos de octubre, queda impresionado por las bengalas mensajeras de la muerte; balas tronando gente corriendo, sangre que mancha el granito, soldados avanzando a bayoneta calada, cuerpos caídos, revueltos con ropas y zapatos en piso y pasto maltratado por la avalancha de gente huyendo; el miedo, el horror, la muerte, estudiantes vejados y encarcelados, trolebuses incendiados... Melecio grita, corre, llora, sentado en alguna banqueta y queda marcado de por vida.¹¹⁹

El 2 de octubre cobra importancia para muchos artistas de la Antigua Academia de San Carlos, Amaranta Galván (1970) comenta particularmente sobre Melecio: "... yo sí creo que Melecio quedo muy traumatizado, quedo dolido y desesperanzado desde ese momento, Arnulfo me dice que si regreso pero ya habían terminado la masacre..."¹²⁰, la masacre marca la obra de Melecio y de otros artistas debido a la magnitud de la violencia hacia los estudiantes por parte del monstruo (o el ejército), Arnulfo Aquino (1942) recuerda su experiencia junto a Melecio:

¹¹⁸ Roberto López Moreno, *Los símbolos transparentes* (México, CONACULTA, 1985), 9.

¹¹⁹ Arnulfo Aquino Casas, *Melecio Galván la ternura la violencia* (México, CONACULTA, 2010), 25.

¹²⁰ Entrevista a *Amaranta Galván* (hija de Melecio Galván), 2015.

Julio César Schara, Melecio y yo logramos alcanzar Reforma donde los tanquistas nos miraban... Melecio, ante la impotencia quería lanzarse contra los tanques... nos dirigimos hacia San Carlos donde había órdenes de no dejar entrar a nadie... regresamos al Zócalo... la cruz roja y todas las demás cruces enloquecían... finalmente convencí a Melecio de sentarnos en un café... él permaneció escasos cinco minutos. Se levantó y se fue no sin antes increpar mi frivolidad con una sonora mentada de madre y regresó a Tlatelolco.¹²¹

Muchos de los artistas participantes dentro del movimiento estudiantil siguieron manifestándose ya sea para mostrar su frustración, su enojo o para encontrar el punto sublime que les ayudara a superar la tragedia, y les permitiera sobrevivir tras la muerte en vida que sufrieron como sobrevivientes de la represión. El tres de octubre, los medios oficiales no mencionaron nada sobre lo acontecido en Tlatelolco, la noticia principal fue el clima, Arnulfo Aquino (1942) nos narra:

La olimpiada de la paz, indicaba el eslogan que acompañaba el símbolo de la paloma blanca volando a través de los aros olímpicos.¹²²

Esto sucedía mientras muchos de los líderes estudiantiles eran detenidos, golpeados y torturados, para después ser conducidos al palacio de Lecumberri. San Carlos siguió produciendo propaganda: volantes, carteles, etc. el Comité Nacional de Huelga se mantuvo hasta el 4 de diciembre, fecha en que el presidente Gustavo Días Ordaz llama por teléfono al Rector Javier Barro Sierra, para dar el ultimátum, en caso de continuar la huelga, disolvería a la universidad, al día siguiente todo terminó. Después de todo lo acontecido, el Gobierno trata de justificar su culpa ante la población, creando un falso monstruo o chivo expiatorio, como lo describe Daniel Librado (1981):

La versión oficial del Estado declaraba que los estudiantes habían sido presa de agitadores extranjeros o que seguían intereses ajenos a los intereses del país... Afirmaron que los estudiantes confrontaron al ejército con armas de grueso calibre y que al ser disparadas sin la precaución necesaria causaron bajas dentro de sus propias filas...¹²³

Es de esta forma como acusan a extranjeros, estudiantes e incluso al comunismo de algo que había hecho el mismo estado en contra de población civil, actuando el gobierno como el depredador de aquellos que debe proteger.

¹²¹ Aquino Casas, *Melecio Galván la ternura la violencia*, 48-49.

¹²² Aquino, *Imágenes épicas en el México contemporáneo*, 38.

¹²³ Luna Cárdenas, *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, 16.

De esta forma podemos recordar a la primera figura jurídica del monstruo: el rey, quien paradójicamente utiliza la violencia, para proteger su cuerpo (el cuerpo social), recurriendo al tabú, que como recordamos tiene como fin primario fue mantener a este cuerpo encerrado para protegerlo.

Se pueden realizar algunas preguntas con respecto a la actitud del gobierno: ¿Con que adjetivos se puede identificar al monstruo? Seguramente la fuerza castrense no aceptaría ser identificada con ninguno de ellos, ¿Cuántas veces esta fuerza ha actuado bajo el amparo de la máscara del monstruo, para salvaguardar la imagen propia del rey, y qué se halla dentro de la elaboración de su ego? Es decir auto-protegerse de aquellas formas viles con las que actúa ese monstruo-tirano, y poniendo como máscara a otro monstruo para justificar sus actos, es así como el “otro” ajeno a la norma actúa como chivo expiatorio, que contamina su cuerpo.

¿Cuántos monstruos se necesitan? ¿Cuántos monstruos han sido utilizados como máscaras, para ocultar la sombra de la humanidad? Una de las máscaras del monstruo proviene de las prácticas mágicas, que primero fueron usadas desde un inicio para nombrar todo aquello que el ser humano trataba de entender en su mundo, y que también constituyen un reflejo del enigmático mundo interior, que representa al “otro”, como el extraño portador de las artes negras.

Es de esta forma que el monstruo se identifica metafóricamente con todo aquello que no se comprende y se desea aislar, para aprehenderlo mediante esta metáfora, ya que en sí representa el enigma de los actos perpetrados desde la sombra del ser humano.

Se debe considerar que todo aquello que se conoce como universo, proviene primero de una concepción individual y está ligado a una experiencia común desde lo particular, es decir, lo sensible. No podemos entender la naturaleza de aquello que es distinto, desde un punto de vista sesgado y parcial, desde un único paradigma o razón, así como la razón no puede por sí misma construir al universo sin valerse de lo sensible, y negar los procesos de cognición individuales para sustituirlos por una visión común de acuerdo a la norma o parámetro dentro del cual el orden se establece como una forma de control, tal como sucedió durante 1968.

A partir de lo acontecido durante su participación en el movimiento, Melecio sufre una crisis de ruptura dentro de sí mismo, y por consecuencia con su familia, cuestionándose a sí mismo, al tratar de replantear su postura con respecto a la comercialización de su arte, es así como decide partir a California junto con Arnulfo Aquino, Crispín Alcázar, Jorge Novelo y Rebeca Hidalgo, al respecto comenta Amaranta Galván (1970):

Arnulfo [Aquino] me platica, después de esos sucesos (refiriéndose al 2 de octubre de 1968), comienzan a hacer ciertas actividades artísticas de producción... pero están muy decepcionados del pueblo mexicano, por este silencio (después de la represión), por esta complicidad, y por qué no pasó nada, [después de que] murieron muchos. Y entonces se van a Estados Unidos y allá se reencuentra con el otro México. Con ese México de la virgen guadalupana del pueblo chicano, van huyendo de México porque se sienten traicionados por el pueblo mexicano y encuentra otro pueblo mexicano que trata de reconciliarse con sus símbolos. Trabajan en la cosecha de la naranja y la manzana; y con los grupos chicanos en San Francisco, eso les regresa su identidad... a la par mi mamá estaba embarazada y yo nací (Amaranta Galván nace en 1970), entonces él (su padre Melecio) se tuvo que regresar, estaba en veremos si se quedaba allá o regresaba a México. [Primero] yo creo que por este dolor y [segundo] porque ya se había enamorado de [la] pintora Patricia (Rodríguez), entonces le avisan que yo ya había nacido... Arnulfo (Aquino) dice que su deber de padre, su amor de padre le hace regresar. Cuando regreso yo tenía cuatro meses...¹²⁴

La generación del 65 estaba por terminar sus estudios algunos desertaron e integraron el “Grupo MIRA” (1977) con el propósito de crear un proyecto sobre la violencia en la ciudad de México, entre ellos se encontraban: Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Salvador Paleo y Melecio Galván.

A la par de MIRA, también se formaron otros grupos como “Proceso Pentágono”, “Suma”, “Germinal” y “TAI”. Todos manifiestan su necesidad de reconocimiento, de ser considerados como entes sociales y políticos, al reclamar su participación en las transformaciones culturales, sociales y políticas de Latinoamérica, por medio del apoyo a movimientos sindicales, colonos, campesinos y educativos. Heraclio Ramírez Nuño (1949) profesor de ilustración en la FAD comenta sobre esto:

En ese tiempo había un movimiento en las artes plásticas, donde querían socializar el arte. La carrera de diseño surge de un movimiento en [la Antigua Academia de] San Carlos, donde se cuestionan los fines del arte. Porque estaban en contra de que el arte solo fuera para los burgueses, se tenía que canalizar el arte para que sirviera a la sociedad. A partir de todo esto surge en la ENAP la carrera de diseño. Es como la Bauhaus, cuestionando los fines del arte frente a los capitalistas que estaban generando guerras. Es así como los artistas trataban de participar colectivamente y se hicieron los grupos, como el grupo “MIRA”, donde estuvo

¹²⁴ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

participando Melecio, porque era una forma de llevar el arte al pueblo, era muy interesante ese movimiento de ir más allá de las galerías.¹²⁵

Fue de esta forma como la crítica estética se unió a la protesta social del estudiantado, artistas y estudiantes, expresaron su cultura juvenil marcada por la rebeldía, libertad y utopía; revestidas con las ilusiones revolucionarias de cambio, manifestaron su necesidad de experimentación y transformación, marcadas por la censura de los arcaísmos que dominaban el sistema de poder mexicano. Heraclio Ramírez profesor de la FAD (1949) nos comenta: “Después del 68, muchos de nosotros estábamos muy sensibilizados a las cuestiones sociales...”¹²⁶. Tal vez es por esto que Melecio prefirió trabajar fuera de las galerías, debido a sus convicciones con respecto al comercio de arte, llamándolo: El malhonesto, malo porque usufructúa con el trabajo del espíritu y honesto porque considera buen tipo al dueño de la galería con quien tuvo un altercado, es así como decide retirarse del comercio del arte y sus condiciones mercantiles, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD menciona al respecto:

Después de ver toda la maquinaria de las galerías, y que representaba todo lo que rechazábamos, [decidió que] eso era por lo que no quería tener nada que ver con las galerías, por todo ese movimiento elitista.¹²⁷

Aun después de haber logrado una buena acogida por parte de las galerías dentro de la ciudad de México, inicia su peregrinar, ya que después del 2 de octubre abandona la escuela definitivamente, debido a que tuvo que replantear sus creencias y conceptos, para tratar de reivindicarse con sus ideales.

En una carta ilustrada, fechada en noviembre de 1971, dirigida a una galería en Kansas, el artista expresa sus sentimientos sobre el gobierno que controla a la juventud por medio de las drogas como una forma de pacificarlos, Melecio trata por todos los medios de reivindicarse con el mismo, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD y amigo de Melecio narra sobre esto:

Melecio y yo decidimos irnos de guerrilleros, y comenzamos a entrenar, había una capacitación y cursos impartidos por unos cubanos que venían exclusivamente para eso, nos pusieron a estudiar [el libro] “El Arte de la Guerra”, [sin embargo] ellos vieron nuestro trabajo, decidieron aprovecharlo... hicimos carteles y grafica para apoyar los movimientos sociales, que estaban surgiendo en Latinoamérica y Centroamérica por las dictaduras. En México se hacían los carteles y había alguien

¹²⁵ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, Licenciado en escultura y pintura, profesor de dibujo, Ilustración, pintura mural y escultura en la FAD, realizada el 7 de marzo del 2014.

¹²⁶ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹²⁷ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

que coordinaba nuestro trabajo, que tenía relación con Evaristo Pérez Arreola que era el líder de lo que ahora es el STUNAM, Evaristo era del partido comunista en México, el utilizaba nuestro trabajo para volantes, carteles, etc. [que se reproducían] por medio de las imprentas del sindicato, siendo todo esto parte de toda una estrategia. También estábamos apoyando de esta forma los movimientos independientes, los sindicatos independientes, porque todos los sindicatos eran charros...¹²⁸

Melecio Galván dibujaba todo lo que había visto, sus temas estaban muy relacionados con la revolución, el horror, la violencia, la tortura, la sangre e inclusive su propia muerte, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD dice al respecto: "...este dibujo... (Imagen3), era como premonitorio..."¹²⁹, su muerte

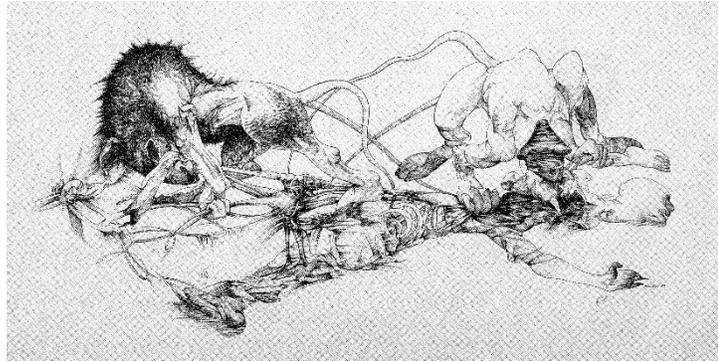


Imagen 3, Melecio Galván, Festín, 1980, Tinta sobre papel, 60x90 cm.

está asociada a sus convicciones políticas, Amaranta Galván (1970) comenta:

Mucho antes de que el desapareciera, tuvo que pagar una multa en Chalco y lo obligaron a romper los dibujos en la comandancia, para poder salir, porque –decían los dibujos eran subversivos, y él era un agitador...¹³⁰

Fue así como de repente todos los símbolos y arquetipos de sus dibujos aparecieron repentinamente en un acto represivo, que al final terminó con su muerte, al respecto nos comenta Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD:

Él ya tenía antecedentes; él veía un policía y casi le mentaba la madre, nada más por ser policía, tenía una visión particular, y podría decir como neurótica. Pues igual yo, pero él era más impulsivo, yo trataba de sobrevivir y Melecio era muy directo, por eso lo metían al bote. Pero también él tenía una fortaleza para tomar acciones. Por todo esto varias veces lo metieron a la cárcel del Estado de México, pero como era muy buen jugador de frontón el organizaba sus torneos, es por esto que se hizo amigo de los presos y llegaban a invitarlo a los torneos, iba a la cárcel nada más a jugar, también era muy buen jugador de ajedrez, su hermano era el campeón de ajedrez del politécnico, esta era la atmósfera donde se movía.¹³¹

¹²⁸ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹²⁹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹³⁰ Entrevista a *Amaranta Galván* (hija de Melecio Galván), 2015.

¹³¹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

Tras su trágica y misteriosa muerte el 31 de mayo de 1982, que se asemeja más a un acto de represión, que el suicidio declarado por la versión oficial, como menciona Arnulfo Aquino (1942):

...cuando los protagonistas de sus dibujos cobraron vida en fuerzas represoras que dejaron sobre su cuerpo la huella de los golpes, las torturas y la violencia irracional que él tanto combatió...¹³²

El periódico “la prensa” del martes primero de junio de 1982, publicó en su página veintisiete: “Pidió que lo mataran, como no lo consiguió se ahorcó con alambre... parece que el occiso fue un dibujante con ideas extrañas que dejó plasmadas en sus diversos dibujos y que tal vez estos estén relacionados con su decisión”¹³³, la nota del periódico hace de nuevo referencia al extraño, a ese otro monstruoso que la sociedad trata de acotar dentro de sus normas a cualquier precio, ya que este extraño, representa para la misma sociedad un peligro por el hecho de ser distinto a los intereses con los que adoctrina a sus miembros.

Melecio de cierta forma representa a ese ser extraño y contrario a los intereses de unos cuantos monstruos reyes, un ser artista, activista y sensible dentro de su obra y de su vida, directo con sus convicciones las cuales defendía a cualquier precio incluso el de su propia vida, los cuadernos que portaba ese día eran el misal, un cuaderno de apuntes, que él llamara con ese nombre, este era originalmente de color rosa, y lo pintó de color negro, era ahí donde realizaba sus apuntes personales y también llevaba consigo un libro que estaba elaborando a mano, donde reescribía los textos de “Incidentes melódicos” de Juan de la Cabada y al mismo tiempo dibujaba las ilustraciones, estos eran los libros “extraños” que él portaba, al momento en que fue arrebatado por las fuerzas castrenses que lo veían como una amenaza. Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD, narra sobre la muerte de Melecio:

Cuando fui a reconocer el cuerpo le hable a [Arnulfo] Aquino y me fui con él, en la delegación, creo que fue por Chalco; ya estaba el acta levantada, decía que se había suicidado. El acta decía que fue antes (a la comandancia de policía), y por eso [lo] reconocieron... y [en la comandancia] le dijo al policía que le prestara una pistola porque se quería suicidar... él policía no se la quiso dar. Entonces, molesto... le contesto al policía: -Aquí [le] encargo las cosas que traigo, entre ellas un cuaderno pequeño. Tenían... sus cosas en la delegación. Lo más seguro es que se las hubieran quitado allá (durante la tortura), pero armaron todo de tal manera que ahora

¹³² Arnulfo Aquino Casas, *Melecio Galván la ternura la violencia*, 11.

¹³³ Leyte, Pacheco Ángel, 1982. “Pidió que lo mataran, como no lo consiguió se ahorco con alambre” La prensa, 1 de junio.

les servía como prueba, argumentando que como no quisieron prestarle la pistola, él (Melecio) se fue molesto, y les dijo: -aquí le encargo mis cosas me voy a suicidar. Así, [argumentaron toda] una estupidez, pero eran las pruebas que ellos tenían y además argumentaban por los dibujos del cuaderno que andaba mal de la cabeza. Fue un acto represivo por sus antecedentes relacionados con su activismo, entonces le dieron su madrina y se les pasó la mano. Eso es lo que pienso porque iba amarrado de los puños con alambre y también en el cuello, de que lo habían ahorcado y también tenía golpes en la cara, él seguramente se les puso al brinco, porque así era, entonces lo madrearon más...¹³⁴

El movimiento del 68, marcó a Melecio de por vida, y por lo tanto a su obra, aunque la imagen del monstruo ya había permeado su dibujo desde antes, al aparecer como figuras humanas deformes desde 1965, rasgo que se hizo más fuerte a raíz de su participación en el movimiento y después como activista, Amaranta Galván comenta al respecto:

El movimiento del 68 lo marcó... su tema ha sido el cuerpo humano desde niño... tenía también ondas de la guerra, tiene cuerpos deformados de la academia durante el 1965, 1966 y 1967, pero tan explícitos como infringiendo violencia, o seres monstruosos, fue hasta después del 68...¹³⁵

Sin duda la muerte de Melecio fue un trágico suceso, no solo para su familia, sino también para el arte.

Hay muchos sucesos que no encajan con la versión oficial de su deceso. Poco antes de su muerte Melecio intuía que lo seguían, Amaranta Galván (1970) comenta al respecto:

Arturo Pastrana, me platicó que le fue a pedir ayuda porque lo estaban persiguiendo. Diciendo cosas como: "Me están persiguiendo, me quieren matar"... Él se despidió de todos nos dijo que se tenía que ir por que le habían dado una beca en Alemania... le dijo a mi abuela que se tenían que acostumbrar porque él se tenía que a ir... todos lo pensamos, porque ganó la mención honorífica en Alemania, [creíamos] que se iba a ir a una beca, pero todos sienten como que sabía que se iba a morir, yo no sé si es porque le queramos dar un rasgo mágico y mítico, pero la mayoría lo siente así inclusive mi mamá... como que tuvo una sensación... fue con mis abuelos y les dijo: ¡Vamos a buscarlo, tenemos que encontrarlo! ... en las cantinas, no lo encontró... el viernes yo tuve la sensación de que se había muerto, no supimos nada hasta el lunes siguiente... También hemos platicado que a lo mejor entro en el síndrome de abstinencia y ninguno de nosotros lo pudimos ayudar. Mis tíos estaban al principio molestos porque mi papá tomaba mucho y luego confundidos por la muerte y la

¹³⁴ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹³⁵ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

forma [en que sucedió], la sensación de culpa, de no haber hecho algo... por que a muchos los fue a buscar y a decir que lo estaban persiguiendo, a Arturo y a Arnulfo les dijo, no sé a Heraclio...¹³⁶

Melecio después del dos de octubre ya no estuvo interesado en las galerías, a pesar de que muchas de ellas si estaban interesadas en su obra, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD nos dice sobre esto: “A Melecio casi casi le rogaban de mucho museos de Estados Unidos, no quería saber nada de galerías”¹³⁷, no tenía intereses para con las galerías, quería a llevar su arte al pueblo.

¿Pero qué necesidades internas, tenía que satisfacer Melecio? ¿O que era lo que se debía a sí mismo? Al igual que él, otros artistas se suman en una especie de boicot contra un sistema violento, podría suponerse que el 2 de octubre, fue lo que los unió, Amaranta Galván (1970) nos habla sobre la postura de Melecio:

...su postura ideológica, humana y política se vincula con la estética, porque elije al dibujo como medio de expresión. Dibuja en papeles como este: bond cualquiera, creo que no estaba preocupado por la perdurabilidad de su obra, deja de firmar en un tiempo sobre todo cuando se separa de las galerías, y elije lenguajes que son considerados arte menor: el dibujo, el diseño, la caricatura. [Sus amigos] decían que no hablaba, pero que cuando hablaba como chingaba...¹³⁸

El arte rebelde de la ruptura durante la década los ochentas ya se había transformado en arte oficial, a pesar de que la generación de los setenta ya se había alejado de las galerías, esto llevó a los creadores de esta década a buscar espacios alternativos, fue una década de multiplicación de espacios contraculturales que contenían todo aquello que los museos no quería legitimar. Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD nos dice al respecto de su posición y de Melecio sobre las galerías:

El no querer saber nada de las galerías era la posición de revelarnos, y entender la función del arte. Que en lugar de servir para decorar las salas del capitalista, debía ser para servir a la sociedad. Por eso no queríamos saber nada de las galerías (Heraclio y Melecio), aunque al principio si exponíamos. Recuerdo que una galería se [dio] cuenta que nuestro trabajo tenía éxito comercial, tal vez por ser figurativos, quería que fuéramos exclusivos de su galería, nos pidieron a Melecio, Enrique Guzmán y a mí... [Para ofrecernos] pagar una cantidad, no recuerdo cuanto, pero con eso podías pagar tu renta y vivir, esto con la condición de que expusiéramos dos veces al año y de lo que se vendiera recibíamos un porcentaje, claro no era lo

¹³⁶ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

¹³⁷ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹³⁸ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

mismo que antes de esto, pero teníamos garantizado el vivir, pero ninguno de los tres quiso.¹³⁹

Tal vez esto es lo que refleje la obra de Melecio Galván, en particular la figura del monstruo dentro de su obra, ya sea como signo o símbolo para él mismo. Ya que la obra de Melecio se caracteriza por contener la experiencia del dolor dentro de sí, y al mismo tiempo la denuncia, ya que como podemos suponerlo hasta ahora, él conocía las ideas de Marx con respecto al arte, Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011) doctor en filosofía, escritor y profesor hispanomexicano, comenta al respecto: “El artista “maldito” del siglo XIX y comienzos del XX, es maldecido justamente por tener en alto, con su esfuerzo creador, la bandera contra el universo inerte y abstracto de la burguesía”¹⁴⁰, no se puede sostener que Melecio siguiera al pie de la letra tales ideas, pero sí que estuvo de alguna forma en contacto con ellas, y que en su obra denuncia tales contradicciones del sistema gobernante.

Ya en los ochenta los pocos espacios de manifestación de la inconformidad se hallaban dentro del arte y organizaciones que coyunturalmente que rebelaron contra el estado de las cosas, sin tomar ninguna ideología o bandera, si no desde la biografía personal, esto causo que lo individual se volviera más político y lo político más individual dentro del arte y lo cotidiano.

Este fue el escenario de la década a la transformación de la identidad nacional, por una identidad más fragmentada. Melecio en los ochentas (y aun hoy en día) se transformó en eco del 68, ya que durante la década de los ochenta, se desenmascararon aspectos oscuros e inéditos de la historia oficial, que demandaron paradigmas flexibles dentro de la misma, ya que los roles de persona e individuo se encuentran cada vez más fundados en el consumismo.

Los modos de vida marginales se comercializaron, José Manuel Springer (1960) catedrático de la Universidad de Ontario Canadá nos describe el punto de vista de los empresarios en esta década: “La juventud y la seudorrebelión venden hoy más que cualquier otro argumento.”¹⁴¹ Si tomamos en cuenta esto, podemos comprender la posición de Melecio con respecto a su desencanto con el mundo y su decaída en el alcohol, respecto a estos nuevos cambios que marcaron el derrumbe de la ideología por la que murieron muchas personas entre estudiantes y maestros el 2 de octubre, al respecto comenta Amaranta Galván (1970):

¹³⁹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹⁴⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, 113.

¹⁴¹ Luz María Sepúlveda (Coordinadora), *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX, Identidades Ambiguas el arte de los ochenta* (México, CNA, 2013), 82-87.

Renato Gonzales Mello hace alusión a que probablemente muchos de los personajes tendrían que ver por este consumo de alcohol. Fíjate que al final cuando entra en la crisis de abstinencia oye y ve cosas, habla solo, y deja de dibujar... recuerdo que esos últimos días (antes de su fallecimiento) no se sentaba mucho a dibujar, estaba en ese pleito de volver a tomar los pinceles.¹⁴²

Probablemente, el recuerdo del 68 causa una crisis en Melecio, y lo hace replantearse a sí mismo, ya que durante la década de los ochenta el mercado trastocó la ideología, por la murieron jóvenes de su generación, en una mercancía lista para empaquetarla y venderla, solo resta preguntar ¿Qué hubiera pasado si Melecio hubiera vivido el monstruo (terremoto) del 85 y después de éste resurgimiento de grupos sociales de jóvenes, dispuestos a vivir nuevamente?

II.2. La metáfora del monstruo y la figura humana en su obra, dibujo 1979-1980.

Se ha descrito en el capítulo anterior a la metáfora como una función cognitiva, mediante la cual se asimila fácilmente lo desconocido, llevándolo al terreno de lo humano para entenderlo o modelarlo. Y como la metáfora (del monstruo) cumplió con la función de símbolo o signo mágico por causa y efecto, como una utilidad sustancial al tratar de entender el universo en él que vive el ser humano.

Se debe considerar que este aspecto mágico-religioso aún continúa latente en el pensamiento actual, porque encuentra un campo fértil dentro del terreno cultural, social y psicológico, en este último puede hallarse dentro del inconsciente como arquetipo (u origen), este es un camino previamente trazado que puede llegar a describir la conducta de un individuo.

La obra de Melecio Galván se encuentra ligada a diversas metáforas, manifestadas por medio del rito y el mito, entre las que se encuentran la mitología de su natal San Rafael, y la griega que conoció a lo largo de su educación. Por ello podemos suponer que su obra está unida a una enorme variedad de símbolos y arquetipos, comenta al respecto de esto Amaranta Galván (1970):

...mi abuelo era muy dado a contar las historias del teponaztle, que es una especie de espíritu del bosque al que le llevan...ofrenda, mi abuela era una mujer de campo,

¹⁴² Entrevista a Amaranta Galván, 2015.

que creía en el espíritu de las cosas... creo que todo este imaginario de extracción indígena que traían mis abuelos, mi papá lo vivió y se permeo desde niño...¹⁴³

Estas imágenes permitieron que Melecio desarrollara su obra a partir de los símbolos originarios con los que había convivido, al habitar cerca de los volcanes, ya que los nacimientos de las corrientes de agua, las cimas y las cuevas han sido lugares privilegiados para efectuar rituales, como una geografía de lo espiritual, poblada de fauna y flora simbólica, personas, espíritus, antepasados, monstruos, seres maléficos y deidades. Estos símbolos y arquetipos viven en la obra de Melecio como seres antiguos que despiertan al ser conectado desde su dibujo.

Lo anterior se constata en dos de sus primeras obras catalogadas, que contienen como símbolos principales la pobreza aplastante y la melancolía, dentro de los contextos del campo y la ciudad.

Este par de litografías llamadas “Desolación” (imagen4) y “Chirimía” (Imagen5), son imágenes completamente figurativas, al realizar un breve análisis compositivo de las mismas resulta que la miradas de por lo menos de uno de los personajes en ambas, se hallan cerca de puntos áureos, lo cual nos da una idea de la clara intención compositiva del artista al realizar estas obras, además de tener una clara identificación con los personajes; ambas fueron realizadas en los talleres de la Antigua Academia de San Carlos durante el año 1965.

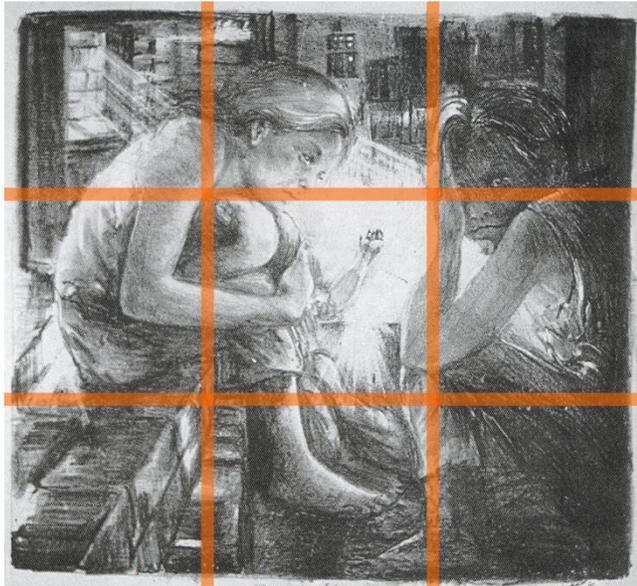


Imagen 4, Melecio Galván, Desolación, 1965, litografía, 54 x 45 cm.

Para entender el porqué de estos símbolos, se debe recordar que Melecio viajaba desde San Rafael al centro de la ciudad de México para tomar clases en la Academia de San Carlos y tenía contacto directo con ambos símbolos, plasmados en las imágenes, al observarlos en su trayecto de la Academia a San Rafael y viceversa, y en su cotidianidad.

¹⁴³ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

En la litografía llamada Desolación, se nos muestran tres niños en la calle, en medio de la noche sin ningún tipo de abrigo y descalzos, uno de ellos solo es representado por medio de un brazo estirado en actitud de súplica, por la altura del brazo y el gesto de la mano, se deduce que pide limosna, otro personaje de la escena, una niña que se encuentra agazapada al tratar de resguardarse en posición fetal, uno de ellos protege sus ojos de la intensa luz de un auto y observa al espectador esbozando una pequeña sonrisa de complicidad funcionando como un índice visual al tratar de que el observador se identifique con el grupo.

La luz intensa (del auto) ocupa el centro de la escena desde el plano anterior a los niños y se dirige de frente hacia el grupo, mientras estos se hallan sentados sobre la banqueta y el pavimento en actitud pasiva. Esto lleva a reflexionar sobre su posición indefensa ante el contexto, Melecio tal vez nos muestra la ciudad como un monstruo, como algo enorme que engulle a estos niños, sometidos y atacándos al mismo tiempo.

En Chirimía, Melecio muestra otro grupo de tres personajes, en este caso se trata de músicos campesinos sumergidos en un paisaje lleno de hierba en el cual habita un pequeño cordero, en el último plano vemos los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuat, que identificamos no por la exactitud sino porque uno de ellos es más alto y lanza humo hacia el cielo.

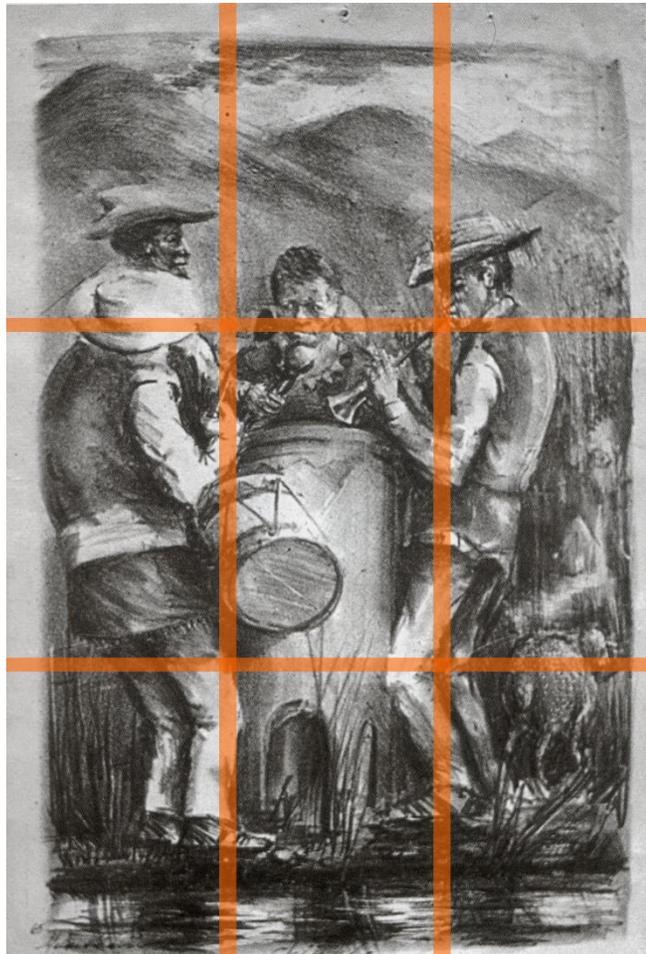


Imagen 5, Melecio Galván, Chirimía, 1965, litografía, 33.5 x 51 cm.

Uno de los músicos toca un teponaztli mira de frente al espectador, pero también a sus compañeros, al igual que en la litografía anterior. Esta escena a diferencia de la anterior, las acciones se realizan de día, por lo cual podemos suponer el carácter que Melecio impone a los contextos del campo y la ciudad.

Pareciera que los músicos tocan mientras se realiza un rito (no se sabe con qué objetivo, pero puede suponerse que es para pedir la lluvia, ya que cada año los campesinos que habitan las faldas de los volcanes acuden con los brujos o chamanes con este fin), mientras el volcán lanza una fumarola ocultándose el sol tras de él, formando una escena cargada de símbolos referidos a la naturaleza. Inferimos que el autor hace homenaje a las historias relatadas durante su infancia por sus padres, a través de esta litografía.

En ambas piezas podemos ver símbolos comunes que las unen, por ejemplo podemos ver el niño y el cordero, que occidentalmente representan la transformación, sacrificio u occisión ante lo monstruoso como aquella fuerza enorme que supera al hombre por ser descomunal y devoradora, representada en este caso por la ciudad y el Popocatepetl.

Nietzsche nos describe al niño como símbolo de transformación, que surge después de la lucha del héroe o león : “¿Qué es capaz de hacer el niño, que ni siquiera el león haya podido hacer? ¿Para qué pues, había de convertirse en niño el león carnicero? Si hermanos míos, para el juego divino del crear.”¹⁴⁴, Nietzsche nos describe la fuerza del símbolo que representa aquello que empuja a los viejos arcaísmos, contra el dragón que es el paradigma mismo. Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), poeta, crítico de arte, mitólogo e iconógrafo, refiere al símbolo del cordero como la pureza, inocencia y mansedumbre. Aunque también se relaciona con actos violentos.

Ejemplo de ello se encuentra en el libro cristiano “*Enoch*” (antiguo libro ortodoxo de las primeras épocas cristianas) donde se describe lo siguiente: “El cordero tomó con él a otras ovejas y vino al rebaño, degollaron a todas las extraviadas y comenzaron a temblar ante Él. Entonces ese cordero hizo regresar a sus rediles a todo el rebaño extraviado.”¹⁴⁵, es por ello que el cordero también es representado como un símbolo sacrificial de renovación periódica del mundo como lo describiera Cirlot y que también recuerda la fiesta que celebraban por los Aztecas al final de la cuenta calendárica de cincuenta y dos años, donde al caos le precedía la renovación.

En el caso del niño, que dentro de la mitología griega es representado por Dionisio, quien fuera perseguido por la violencia y la locura, ya que este dios representa la fuerza creadora y convulsa de la vida, pero a su vez es el único que rescata y renueva en lugar de dominar y violar, como los hicieran los demás dioses del panteón griego.

¹⁴⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zarathustra* (Barcelona, Planeta-Agostini, 1992), 41-43.

¹⁴⁵ Apócrifo del nuevo testamento, *El libro de Enoch* (Málaga, Hojas de Luz, 2006), 147.

En estas dos primeras obras de Melecio, los símbolos del niño, el cordero y el monstruo, recuerdan los ritos de occisión que se ofrecen a los dioses para restaurar el orden natural del mundo. También se puede observar dentro de los grabados la clara referencia a las representaciones de la ciudad y el campo en Melecio, mientras que la ciudad es oscura, hostil y destructora para sus hijos al igual que el dios Saturno, el campo se mira lleno de luz como una fuerza benévola, creadora y vigilante de su rebaño.

Los niños que retrata Melecio dan la espalda a luz también pueden hacernos referencia al mito de la caverna de Platón, donde sus habitantes ciegos ante el mundo solo lo conocían por medio de sombras y no desde la realidad misma, es decir desde lo apolíneo, todo esto puede suponer una idea del concepto con que Melecio entendía a la ciudad, al mostrar a sus habitantes fuera de la experiencia del mundo real. Mientras que el campo era tal vez para Melecio una forma de unión con aquel monstruo enorme dador de la vida y la muerte, que representan los volcanes, en este caso.

El monstruo en la obra de Galván se representa como fuerza latente, idea, sensación y transgresión, que logró trascender desde épocas pasadas hasta nuestros días, al ser símbolo de lo diferente y por lo tanto de lo rechazado. Su fuerza es inminente al representar aquellas conductas conscientes e inconscientes, al emerger en momentos íntimos y de forma inesperada, ya que es en estos espacios donde el individuo se halla más vulnerable ante ese “otro”, y es por ello que en el “otro” se proyectan los atributos negativos, como una forma de autodefensa, al ocultar ante terceros atributos negativos para la cultura y la sociedad, es esta acción la pérdida de identidad y por lo tanto un estado de alienación, al rechazar la verdadera sustancia de la que está compuesta el individuo.

En una tercera obra del mismo año “Desintegración” (imagen 6) de 1965, Melecio retrata directamente al monstruo, es importante notar que la obra parece tener una composición geométrica áurea al igual que las dos anteriores, lo cual nos habla de una intención del autor con respecto a la composición.

En esta litografía Melecio retrata a un ser que pareciera un humano mientras se transforma o disuelve, el personaje es asexuado, sin pies ni antebrazos, en el área donde debiera encontrarse el cuello pareciera salir una protuberancia que podría ser la cabeza de un animal, y lo que pareciera ser un ojo nos observa fijamente. La figura se encuentra imbuida en la oscuridad, desnuda y vulnerable, tiene la rodilla izquierda apoyada en una superficie también oscura y alrededor se encuentran líneas y manchas que parecieran formar un entorno hostil. En la parte superior

izquierda se encuentra escrito, “Melecio”, esta obra tiene rúbrica a diferencia de las otras dos, y esta es muy visible, lo que probablemente pudiera inferirnos la importancia de esta pieza para el artista.

En esta creación (Desintegración) Melecio nos da una pequeña muestra del cauce que tomará su producción posteriormente, ya que engloba en un sólo dibujo, el sentido de los dos anteriores. La melancolía y la pobreza visten a este personaje o monstruo, que al vernos directamente a los ojos, nos pide identificarnos con él, es decir, funciona como un índice retórico y de esta forma también es un espejo, por medio del cual Melecio se conecta directamente con el mundo; y establece una conexión apelando a la sensibilidad del observador, hacia lo que su autor percibe como mundo, sistema o universo personal.

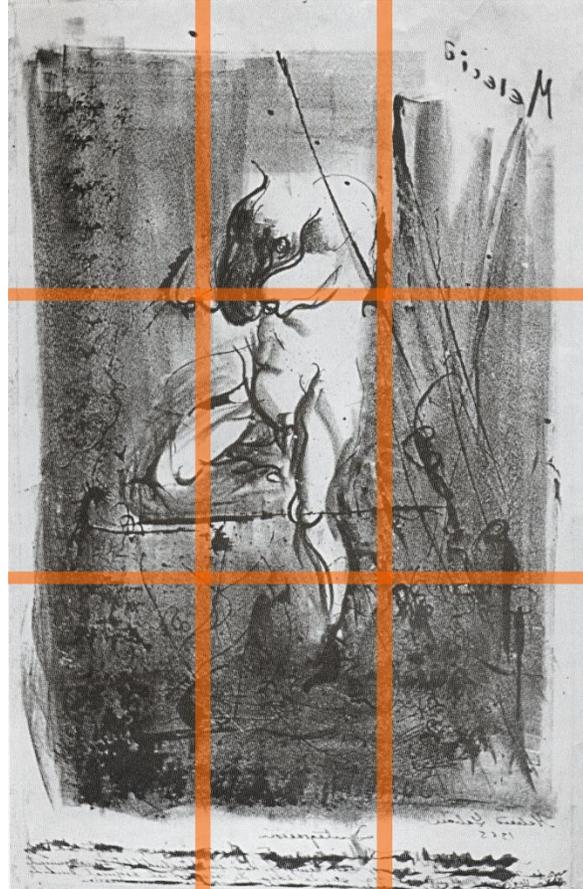


Imagen 6, Melecio Galván, Desintegración, 1965, litografía, 49 x 64.4 cm.

El cuerpo humano dentro de esta obra (“Desintegración”) de Melecio Galván, queda plasmado por la necesidad de dejar un registro de sí mismo, como una impronta, huella, marca o impresión que puede ser dejada por un ser u objeto en ese “otro”; como una seña o característica peculiar y distintiva, relacionada directamente con la memoria y lo que ésta representa por medio del dibujo. Podemos referirnos en este caso al concepto que da Juan José Gómez Molina (1943-2007) Investigador y Catedrático de Dibujo de las Facultades de Bellas Artes de Barcelona, con respecto al dibujo:

El dibujo se establece siempre como la fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza todas las actividades de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y fenómenos de interpretación basados en una explicación de su sentido por medio de sus configuraciones.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Juan José Gómez Molina (Coord.), *Las lecciones del dibujo* (Madrid, Catedra, 2003), 17.

A partir de lo descrito por Molina, entendemos que el dibujo básicamente es un fenómeno, el cual se basa en dejar una evocación (consciente o inconscientemente) y el modo en que ésta es interpretada, ya que ella refiere a un fragmento de información específica del cuerpo, comenta sobre la última fase de la obra de Melecio, su hija Amaranta Galván (1970):

En las ultimas libretas hay trazos que están como desdibujados, más sintetizados, el trazo es más rápido, más libre, más violento... perfilan perfectamente un hombre, una mujer, un cuerpo, son violentos y rápidos, como la caligrafía china, como si hubiera una lucha, en el trazo... como si fuera una espada, él estuvo tan cargado [hacia] las figuras, que después empezó a sintetizar...¹⁴⁷

Podemos definir a partir de aquí que la obra de Melecio mostraba, un carácter anecdótico a partir de la experiencia misma del cuerpo y la psique, que se plasmaran en conjunto desde su historia personal al dibujo.

De esta forma podemos pensar que el dibujo se liga a todo el cuerpo de una manera holística, actuando conjuntamente el cuerpo desde su organicidad, entendido como sede de un apetito insaciable, de enfermedad, de muerte pero al mismo tiempo de sus dicotomías, con ello podemos entender al cuerpo como un contenedor de dos realidades tanto la física, como la mental.

Esto permite referirnos al cuerpo como hábitat de una gran cantidad de símbolos, ya que el primer cuerpo del ser humano es el cuerpo de la madre, que sirve como un receptáculo que protege la frágil construcción naciente, y al mismo tiempo transmite su propia carga arquetípica-simbólica, de esta forma el cuerpo también se transforma en una dualidad, desde su concepción entre sensitivo y lo mental.

Esta dualidad es posteriormente influenciada por el mundo exterior, y genera una identidad en la cual el cuerpo se representa, desde la aprehensión y manipulación del universo por parte del ser humano, dentro de las fronteras socio-culturales, este conocimiento somático se encuentra ligado a los paradigmas desde un sentido ritual y místico, desde su representación hasta la forma en que lo percibe la mente (como inteligible) y lo guía por el universo para reconocerlo, contenerlo y reclamarlo.

Esto se realiza por medio de los símbolos y arquetipos transmitidos, desde la concepción dentro de una cultura específica (ejemplo de ello es el símbolo de la mariposa, el cual fue dibujado en los campos de concentración y que además es parte de la simbología griega de la muerte, lo cual, hace referencia a la capacidad

¹⁴⁷ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

de los arquetipos al ser adoptados como símbolos dentro de distintas épocas y conceptos).

En la obra de Melecio, principalmente sus dibujos (1979 y 1980), que aparece catalogada en la obra de Lelia Driben “Melecio Galván el artista secreto”, el cuerpo se transmuta y desmorona hasta su forma primaria, desenmascarando al hombre hasta su ser original.

En este punto es importante recordar el origen de la palabra persona, del griego *prosopos* que significa delante de la cara y se refiere a las máscaras utilizadas en el teatro de Grecia; esta máscara es la que podemos suponer, logra separar Melecio de “sí mismo” (o ser original), al realizar su obra, hasta encontrar la esencia, mostrándo un dibujo genuino desde el cuerpo, tal vez esto se pueda realizar involucrando al cuerpo y la mente, tal como lo hace el dibujo, Gerda Alexander (1908-1994) maestra de danza y contrapunto, creadora del método de educación corporal llamado eutonía (o verdadero tono), describe la realidad como todo aquello dentro del ser humano tanto en su cuerpo como su psique, que se hallan contenidos de la piel hacia adentro, sobre esto nos comenta:

[Los niños] Ya antes de nacer, viven bajo la influencia de los estados de tensión y emotivos de la madre... Si uno, por ejemplo, siente el sufrimiento de otra persona con su propio cuerpo, realmente comparte la experiencia. Esto proporciona un contacto completamente diferente, además de aumentar la comprensión de los demás... Un conocimiento que llega por la vía corporal. No se puede comprender algo a través del intelecto puro, sin que reaccione de alguna manera el conjunto del cuerpo. Pero si el cuerpo, las emociones y la intuición están incluidos, existe una vivencia más completa y genuina de toda situación.¹⁴⁸

Tal vez desde lo descrito por Gerda, se puede entender porque la figura del monstruo se encontraba profundamente arraigada aún en los dibujos de Melecio en 1979-1980, ya que la experiencia vivida desde el 2 de octubre de 1968, fue profunda al vivenciarla con todo el cuerpo, y también es así como se puede entender que la única forma en la cual se exterioriza todo aquello que vive dentro del ser humano, es por medio del cuerpo y del arte.

Durante mucho tiempo la cultura ha utilizado símbolos, signos y arquetipos que ligan y proyectan todo ese universo interior, y parten desde las fuerzas primigenias, que gobiernan los actos internos del cuerpo hacia el universo físico.

¹⁴⁸ Violeta Hemsy de Gainza, *Conversaciones con Gerda Alexander creadora de la eutonía* (Buenos Aires, Lumen, 2007), 55-56.

Jung habla de una tensión entre ambas partes, tanto del consciente como del inconsciente del ser humano, para lograr un ciclo continuo que evite un estancamiento, una renovación constante de construcción y cambio, esta forma fue relacionada por Jung con el mandala, donde esquemáticamente coloca las funciones de la conciencia como dicotomías pensar-sentir e intuir-percibir, la función de este círculo es establecer una estructura dentro de la psique, sin embargo para encontrar al “yo” real en el centro de esta, se debe romper totalmente este círculo tal como lo hacían los chamanes del paleolítico superior, al sumergirse completamente dentro del mundo de la imaginación desde las sensaciones físicas que lo hacen parecer completamente vivido.

El arte de Melecio se manifiesta como una de estas fuerzas constructoras que crea y disuelve constantemente a las estructuras rígidas y sin movimiento, Erwin Panofsky (1892-1968) historiador del arte y ensayista, describe las distintas formas en que el hombre proyecta su realidad por medio de la perspectiva simbólica como un mirar a través de.

Es decir, que implica necesariamente una intervención de los presupuestos culturales del individuo hacia la abstracción de la realidad, entendiéndola como aquello que es percibido por los sentidos, al representarla por medio de elementos que le dan lógica y sentido, Panofsky (1892-1968) describe la diferencia entre los primeros sistemas representativos y los actuales:

...como los artistas de la antigüedad (clásica) no podían representarse un espacio sistemático tampoco los filósofos de la antigüedad podían concebirlo... La totalidad del mundo pertenece siempre como algo discontinuo... los cuerpos no se resuelven en un homogéneo e ilimitado sistema de relaciones de dimensión, sino que son contenidos contiguos de un recipiente limitado... se nos revela esto de un modo evidente, que el “espacio estético” y el “espacio teórico” traducen siempre el espacio perceptivo [de la realidad]... la cual aparece simbolizada y... sometida a las leyes lógicas...¹⁴⁹

Panofsky nos habla de la perspectiva como una forma que transita continuamente el espacio táctil, psicofisiológico, matemático y corporal, es decir desde lo holístico, desordenando y ordenando de las representaciones del cuerpo perceptivo y mental, como un recipiente del *κόσμος* (cosmos griego), al igual que lo hiciera Melecio por medio del adentro y afuera de sus monstruos, que además muestran los diferentes universos, al navegar ambos mundos desde la trasgresión de sus dibujos, al actuar como metáforas que muestran una realidad dentro y fuera de sí misma, al igual que la metáfora del monstruo.

¹⁴⁹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica* (México, Tusquets, 2010), 27-28.

Hasta aquí se puede decir que la imagen visual se encuentra condicionada psicofísicamente y es por medio de ésta como aparece la conciencia del mundo visible, a diferencia de la imagen percibida por medio del ojo que mecánicamente, es asimilada como una constancia, que al conjuntarse en él: dibujo, ojo y tacto, es decir, mente-cuerpo, se le atribuye una dimensión y forma que provienen de la percepción de la realidad, que la psique se niega a reconocer como verdadera, puesto que entiende esta imagen como un símbolo, para hacerla inteligible desde el bagaje cultural del individuo e ignora las características totales de aquello que percibe, ya que la percepción depende exclusivamente de la interpretación psicológica, social y cultural, y tal vez es por ello que el hombre mismo se percibe como un símbolo desde lo mental; pero también como tal puede dar lugar al pensamiento no verbal, al explorar desde las percepciones, sensaciones y la memoria, es decir, desde lo corporal, donde lo simbólico puede relacionarse con lo inconsciente, cuerpo-mente, ya que el símbolo es la transmisión mental de un conocimiento corporal.

Melecio en sus dibujos (1979-1980) toma, transforma y transmuta desde la imagen del cuerpo los paradigmas con los que confronta su realidad, tal vez desde aquí se encuentre el carácter subversivo con el que trastoca el modelo correcto y arraigado dentro del sistema, y es por ello que los guardianes de dicho régimen consideren necesario reprimirlo y atacarlo.

La acción de dibujar en Melecio, logra ser una extensión del cuerpo, como una prolongación dentro del campo de lo simbólico, que contiene dentro de sí lo sensible en múltiples sentidos de lo cultural, ya que logra la trascendencia dentro del tiempo y el espacio al lograr materializar lo sensible, lo visible y lo invisible. Al ser metafóricamente un espejo de identidad a través de las formas proyectadas, las apariencias y las propiedades cognoscitivas, que coinciden como formas fijas con lo anecdótico y el sentido histórico dentro del mismo plano.

Esta acción del dibujo enmarca por igual a las sensaciones y los movimientos, que tienen al cuerpo como centro de acción, que actúa como un contenedor de las impresiones que toman forma a través de la huella que plasma el cuerpo como movimiento. Hugo César Perrone profesor de filosofía de la Universidad Nacional de Sur, y eutonista, nos dice sobre las abstracciones recibidas y creadas por el cuerpo con respecto a los símbolos y signos:

Esta fuerza del ser que no actúa sino que es pura presencia se abre, sin embargo, *al espacio de un verdadero sentir va plasmando silenciosamente en la quietud alerta*

de la atención que al contemplar estas sensaciones descubre la actividad contemplativa de su propio ser.”¹⁵⁰

Perrone comenta sobre el paisaje corporal que se transforma en abstracciones signos y símbolos por medio de las sensaciones del cuerpo, su organicidad y sus procesos sistémicos, siempre como algo novedoso y oculto, que emerge del potencial causado por el desequilibrio de las formas conocidas al llevar la experiencia rumbo a lo desconocido, cuando se adquiere conciencia de la materia desde las distintas visiones de lo sensitivo-mental.

Lo cual aprovecho Melecio para encontrarse a sí mismo por medio de la exploración proyectada en sus dibujos, encontrándose y encontrando al “otro”, el desconocido, el “monstruo” que, puede ser una abstracción de los símbolos contenidos en su psique, con los que establece un dialogo entre autor, obra y espectador, y este último también es Melecio, ya que uno de los procesos de resiliencia en la psicología es generar obra no para mostrar si no para proyectar contenidos de la psique.

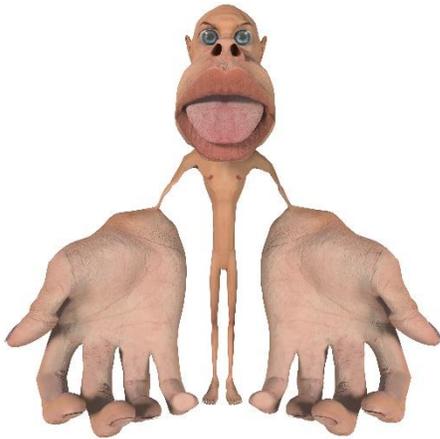


Imagen 7, Homúnculo sensomotor, recuperado de: <https://renentrenamiento.com>

La mente humana es un mapa que reconoce al cuerpo por medio de abstracciones o ideas, que tiene de él mismo. Por medio de estas percepciones la mente construye desde nociones diferentes a las sensibles, por ejemplo con respecto al tamaño que ocupan las diferentes partes del cuerpo dentro de la corteza cerebral, formando un homúnculo sensomotor (imagen 7), que dibuja o describe un ser deforme con respecto a la anatomía real, pero que nos describe la importancia de las diferentes partes del cuerpo con respecto al encéfalo.

Esto nos muestra al cuerpo como un territorio diferente, con respecto al mapa que se encuentra descrito por el cerebro, que a su vez proyecta ésta percepción a la mente que puede ser distorsionada por las fuerzas culturales y arquetípicas del contexto.

Esto puede causar un conflicto a la mente que al solucionar o simplificarlo, puede llegar a entender al cuerpo como un objeto, cosificando y comprendido solo desde el exterior o desde lo abstracto verbal del lenguaje. Así los dibujos de Melecio Galván entre 1979-1980, tienen la propiedad de explorar al cuerpo desde el sentido dual:

¹⁵⁰ Hugo Cesar Perrone, *Eutonía, arte y pensamiento nuevos paradigmas* (Argentina, Lumen, 2010), 25-26.

noúmeno (metal) y fenoménico (sensitivo), actuando desde la distorsión misma de la mente, tal vez para hallar un sentido desde el cuerpo.

Esta distorsión puede ser a su vez simbólica es decir una proyección desde lo sensible hacia lo intelectual, donde sus personajes han de transformarse en homúnculos alquímicos (o duplicados del ser humano) conectados al inconsciente propio, o del espectador como arquetipos o símbolos.

Son monstruos que como su nombre lo dicta muestran aquello que es divino y terrible del ser, por medio de la metáfora que nos ayuda a tender un puente hacia los universos de lo consiente y lo inconsciente, como un puente entre varios universos o un eje del mundo.

II.3. Lo antropomorfo, lo apotropaico y lo violento en su obra, dibujos 1979-1980.

La representación del cuerpo ha sido y es utilizada como símbolo para entender la naturaleza del universo que rodea al ser humano, como una proyección hacia su mundo, que a su vez es receptáculo y posee la capacidad de transmutarse, para dar forma a aquello que va más allá del entendimiento, y provoca un paroxismo emocional que trasciende la cotidianidad o se convierte en una marca dentro de lo anecdótico, social o individual.

Es por ello que el cuerpo del ser humano dentro de muchas cosmogonías es sinónimo de lo sagrado y terrible. Como ejemplo podríamos mencionar, que esto es descrito dentro de la mística de la cultura cristiana, y se menciona en el Génesis 1:26-27 “y dijo: Hagamos al ser humano a nuestra imagen y semejanza”.

Es decir, se le da una forma humana a aquello que se entiende como la representación de una fuerza superior, por lo tanto, esta entidad tiene una forma parecida a la del ser humano dentro de esta religión, una especie de silogismo que ayuda a entender al universo desde lo abstracto del lenguaje.

De igual forma, Melecio creó dentro de su obra (1979-1980), una pequeña cosmogonía tomando al cuerpo como un silogismo, que le permite el contacto entre el mundo real y el mundo del imaginario de su psique, apoyado en la memoria y la huella, al tener contacto con la carne y el espíritu del ser humano, además de la apertura simbólica de su cuerpo.

Durante el Medievo Europeo, el cuerpo es dividido en carnal y espiritual, usadas ambas entidades como metáforas. Lo carnal implica la exterioridad como naturaleza descarriada y desordenada, mientras que lo espiritual pertenece a una naturaleza ordenada. Este aspecto era ocupado dentro de la misma época para dar lecciones moralizantes, referentes a los preceptos e ideales de la religión.

A través de la trasgresión del cuerpo se representaba a todo aquello que ejemplificara lo negativo, al tomar una identidad antropomorfa es decir parecida al hombre pero con atributos animalescos o por medio de la proliferación excesiva de miembros.

Tal vez esta identificación del cuerpo hacia lo divino y ordenado, como un espacio abierto listo para ser transformado provenga del *σύμπαν* (cosmos) de la cultura griega Ken Wilber (1949) hace referencia a esto:

Los griegos tenían una hermosa palabra - *σύμπαν* (cosmos)- para referirse a la totalidad ordenada de la existencia... que incluye las dimensiones físicas, emocionales, mentales y espirituales... la totalidad viva compuesta por la materia, el cuerpo, la mente, el alma y el espíritu.¹⁵¹

A partir de lo descrito por Wilber, podemos entender al cuerpo como forma abierta y holística, que podemos encontrar en los dibujos de Melecio (1979-1980) como una relación con lo divino, que forma un centro en relación con el *axis mundi* (o eje del mundo), invocado el organismo como espacio abierto, esto implica la ruptura del nivel donde se encuentra anclado espiritual y psicológicamente.

Esta apertura es la posibilidad simbólica de la separación de ese nivel, por medio del cual el soma logra la comunicación con el otro mundo, el mundo trascendente (el simbólico), para alcanzar ese otro estadio del ser humano, donde su propio cuerpo es transformado en ritual, que debe estar listo y abierto para transformarse, Mircea Eliade (1907-1986) filósofo, historiador de las religiones y novelista, hace referencia al templo como centro:

... el homo religiosus sentía la necesidad de vivir siempre en el centro, al igual que los Achilpa [tribu australiana], los cuales... llevaban siempre con ellos el poste sagrado, el axis mundis, para no alejarse del centro y permanecer en comunicación con el mundo supraterrrestre.¹⁵²

¹⁵¹ Ken Wilber, *Una teoría de todo* (Barcelona. Kairós, 2007), 10-11.

¹⁵² Mircea Aliade, *Lo profano y lo sagrado* (Barcelona, Paidós, 2012), 14.

Eliade nos describe al cuerpo abierto, este cuerpo centro, que ha de ser convertido en símbolo de aquello que va más allá de las capacidades humanas, sin dejar de tener contacto con su ser terrenal y poseer de esta forma las ventajas de ambos reinos, para convertirse en un ente capaz de navegar ambos mundos, al igual que lo hace el monstruo.

Melecio dentro de su serie de dibujos (1979-1980), transgrede al cuerpo al conectarlo con lo divino y lo profano, una mezcla entre lo humano, lo animal y la máquina queda plasmada en sus obras, el monstruo no solo se convierte en algo carnal, sino también espiritual que muestra y advierte al mismo tiempo sobre lo sagrado.

Al plasmar a la máquina dentro del cuerpo hace referencia directa al posmodernismo que ve en sus mecanismos la rota premisa de una utopía y nos muestra como un espejo la visión distópica de un futuro destruido por las máquinas, que en su función de origen deberían haberlo creado en lugar de destruirlo. Es así como Melecio conecta a ese ser distorsionado directamente con la figura del rey o monstruo tirano, y la idea del poder con el que se relaciona a la figura del diablo desde de la época del México colonial.

Es así como el artista nos muestra al cuerpo que se hincha y se contrae en la búsqueda de su centro perdido, en la que se une a otros cuerpos, al abrirse y cerrarse sobre sí mismo, como una crisálida (recordándonos el símbolo de la mariposa descrito anteriormente por Kübles Ross), rumbo a la metamorfosis espiritual del ser, al tener un contacto directo con aquello que habita dentro de sí, es decir, lo sagrado lo cual pone a este cuerpo simbólico en contacto con la muerte transformadora, la propia naturaleza agresiva alterada para crear la violencia. De aquí podemos ligar a los organismos trastocados o subversivos de Melecio con lo grotesco, lo sublime y lo apotropaico.

Los cuerpos dibujados por Melecio pueden hacer referencia a la estética hispérica, utilizada en la Europa desde España hasta las islas británicas pasando por Francia, durante la época oscura del siglo VII al X, cuando el viejo mundo pasa por siglos decadentes, ya que el declive de la sociedad, poco a poco le orilla hacia un clima de barbarie general, donde los poetas, monjes y miniaturistas ven dentro de un inmenso territorio lleno de bosques, un mundo sumido en el caos en medio de toda una selva oscura habitada por monstruos que acechan dentro de estos laberintos.

Estos monstruos fueron representados por medio de la estética hispérica, antes rechazada por la latinidad clásica, ya que era un estilo considerado feo, incluso para los padres de la iglesia, que lo calificaban como incomprensibles neologismos

bárbaros. Umberto Eco (1932-2016) escritor y filósofo, experto en semiótica nos habla sobre la figuración dentro de la estética hispérica, término utilizado por el mismo:

En este clima aparece en Irlanda, en el siglo VIII, el libro de Kells, adornado con esplendidas letras iniciales en las que destacan los entrelazados, marañas laberínticas donde, junto con figuras divinas, se muestran criaturas monstruosas de todo tipo. Son formas de animales estilizadas, pequeñas figuras simiescas entre imposibles follajes que cubren páginas y páginas...¹⁵³

Desde lo descrito por Eco, entendemos que esta amalgama del cuerpo hacia lo desordenado también tiene atributos hacia lo sagrado, ya que a su vez es inmenso y terrible. Es de esta forma que el monstruo hace referencia directa tanto al contexto histórico, ideológico, social, cultural, estético y religioso de la época a la que pertenece, como el caso de los monstruos medievales al igual que en los dibujados por Melecio, ya que ambos son una proyección de su propia época.

La concepción del monstruo dentro del Medievo Europeo era muy similar a la vivida por las culturas originarias del México antiguo ya que sus figuras también son provistas de un carácter apotropaico, ya que contienen los atributos de aquello que representan tanto para los europeos como para los mexicanos. Estas figuras no solo eran una representación, también tenían un valor objetual y divino. Al tener por si mismas cualidades mágicas y religiosas, por la materialidad que adquiere la imagen al tener ciertas características específicas.

En pleno movimiento iconoclasta durante el siglo VIII en Europa, donde la lucha por la verdadera religión conducida por dos Emperadores: León III y su hijo Constantino V. Teodoro Estudista (759-826) monje y abad del monasterio de Studion, escritor y teólogo bizantino era consciente de la naturaleza física de los iconos cuando afirmaba, que si al ver una de estas imágenes de naturaleza icónica, no se tomaba en cuenta la semejanza con su origen arquetípico, entonces éstas deberían ser llamadas solamente por el material con que estaban hechas: madera, colores, oro, etc., es decir, que la materialidad de la imagen como inmediata adquiere las características tanto físicas, estéticas y arquetípicas de aquello que representa. Esta relación puede entenderse ligada al periodo histórico que vivía Europa, ya que se debatía la naturaleza de las imágenes sagradas, entre la imagen y su proyección sagrada.

¹⁵³ Eco, *Historia de la fealdad*, 111-112.

A la par en México, llegaba el fin del periodo clásico, al iniciar un periodo de declinación cultural entre 750 y 800, arrastrando en su caída varios elementos que formaban parte de la tradición clásica “mexicana”, Paul Gendrop (1931) arquitecto y antropólogo, especialista en las culturas del México antiguo, comenta al respecto del colapso del periodo clásico:

El terrible vacío causado por su desaparición provoca un desequilibrio cuyas repercusiones se resienten en casi todos los ámbitos de Mesoamérica ya sea en forma de invasiones, de movimientos migratorios o de cambios políticos diversos... se incuban ya algunos signos premonitorios del colapso que se avecina... endurecimiento de una elite, de una aristocracia que retiene para sí el poder y las riquezas y, finalmente, el advenimiento de dinastías guerreras que reflejan un militarismo creciente y, tal vez institucional.¹⁵⁴

Al igual que en Europa, en México se desarrollaba la transformación de las imágenes espirituales como el caso de Teotihuacán, que tras su caída altera profundamente las tradiciones culturales de Mesoamérica.

La representación del cuerpo como sagrado, mixto y transformado hacia lo divino adquiere su valor según el arquetipo que representa (ya sea cultural o individual) y esto le da un valor matérico a la imagen, que adquiere su forma tangible y se vincula tanto a lo fenoménico como a lo noumeno, al darle un carácter objetivo por el hecho de transformarse en un objeto físico dentro del universo, y dejar de ser percibido solamente como una imagen, para conectarse directamente al mundo de las sensaciones y de las ideas, otorgándole no solo un carácter estético que ocupa dentro de lo social. Fernando Zamora Águila (1957) Doctor en filosofía y catedrático de la FAD, nos explica sobre la capacidad física de las imágenes: “... se podría entender que dicho objeto no es una “cosa” independiente del sujeto, sino un fenómeno constituido por las representaciones que forma el sujeto”¹⁵⁵, a partir de Zamora, entendemos la proyección de las imágenes en su valor sagrado como estético, lo que les brinda un carácter matérico dentro de la cultura.

Podemos comprender entonces los dibujos de Melecio como una representación del cuerpo, hasta llevarlo a su contacto directo con el arquetipo, donde sus monstruos tienen un sentido matérico tanto divino como terrible, de ahí que los personajes retratados por él adquieren un contacto objetivo con el mundo, al cargarlos de símbolos y formas desde lo estético pasan a ser más que una simple representación se transforman en sujetos y objetos estéticos al mismo tiempo, por

¹⁵⁴ Paul Gendrop, *Compendio de arte Prehispánico* (México, Trillas, 2014), 151-152.

¹⁵⁵ Zamora Águila, *Filosofía de la imagen*, 127.

lo que logran su trascendencia, al estar en contacto con la realidad directa de la que mana el fenómeno estético del que se originan.

En Europa durante el siglo XVI el Renacimiento retoma a los valores estéticos del arte clásico, que tenía como norma tres principios fundamentales: La perspectiva matemática, la anatomía científica o la perfecta representación del cuerpo humano y el reconocimiento de las formas clásicas de la arquitectura.

Cuando Europa pasa por este momento en su historia, descubre el arte de los antiguos mexicanos, Edmundo O'gorman (1906-1995) historiador del arte mexicano nos relata al respecto:

Cuando en el primer tercio del siglo XVI los europeos pudieron contemplar las monumentales estatuas de los antiguos mexicanos, sólo pudieron impresionarse por su fealdad.¹⁵⁶

A partir de O'gorman, podemos decir que esa era la intención de este arte mexicano: inspirar miedo, ya que representaba la imponente naturaleza misma, y el papel del ser humano ante ella, además de que para los europeos la estética del arte ya se había transformado.

En este caso tan solo podemos suponer qué hubiera pasado si el hombre del medievo hubiera visto estos monolitos tal vez encontraría afinidades con aquellas formas conectadas al mito y el rito, tan parecidas a las suyas. Sin embargo también existieron comentarios sobre la belleza del arte mexicano, Paul Gendrop (1931), dice al respecto:

Durero, quien en 1520, al contemplar en Bruselas los presentes enviados a Carlos V por Moctezuma, explicaría que nunca había visto cosas que regocijaban tanto su corazón...¹⁵⁷

De esta forma podemos observar la doble visión europea del contacto con el arte mexicano, que en primera instancia no era concebido por sus creadores como el "arte" que habían ya definido los Renacentistas. El arte mexicano de la época precolombina era la representación de sus dioses, un símbolo de lo sagrado proveniente de las sensaciones profundas derivadas de un contacto intenso con la naturaleza.

¹⁵⁶ Edmundo O'gorman, *El arte o de la monstruosidad* (México, Planeta-Conaculta, 2002), 82-83.

¹⁵⁷ Paul Gendrop, *Compendio de arte Prehispánico* (México, Trillas, 2014), 5.

Durante el mismo siglo (XVI) surge el concepto de transgresión desde una connotación religiosa, entendido como una desviación de las conductas correctas o aceptadas, poco a poco se le fue añadiendo a este el concepto de agresión expandiéndose hacia cualquier ruptura de límites individuales y colectivos. Luz del Carmen Vilchis Esquivel (1957) Doctora en filosofía y profesora investigadora de la UNAM, creadora del Consejo Nacional para la Enseñanza, la Acreditación y el Ejercicio Profesional de las Artes y el Diseño (CONADICOV), miembro del Sistema Nacional de Investigadores (CONACYT), comenta al respecto:

Dentro de las implicaciones importantes de la transgresión se comprenden cuatro sentidos primordiales: negación de verdades comprendidas como doctrinas, sean estas religiosas, políticas o de otra índole, violación de creencias, condiciones o situaciones censuradas o calificadas como tabúes, ofensas a los individuos, ya sean en sus personas haberes o deberes, y la exclusión de límites físicos o conceptuales.¹⁵⁸

De esta forma Vilchis nos ayuda a entender la capacidad transgresora que tuvo el arte mexicano al entrar en contacto con el europeo y el por qué género, reacciones tan dispares a los ojos de los intelectuales.

Al observar los dibujos de Melecio (1979-1980) claramente reconocemos el sentido de trasgresión y violencia, con el que toma la representación o idea del cuerpo como un objeto, para transgredirlo y transformarlo desde el imaginario, como un acto de rebeldía, al establecer un lenguaje conectado a lo sensitivo, crear neologismos a través de la visualidad y desde los elementos individuales que son seleccionados previamente para realizar un movimiento doble por parte del dibujo mismo, que tiene una gran similitud con aquello que es representado sin llegar a serlo en su totalidad.

Melecio se vale también de la forma del monstruo conocido como crylla, que está ligado directamente a lo grotesco ya que entremezcla formas animales y humanas indiscriminadamente para manifestar su expresión.

Debemos tomar en cuenta que la palabra “expresar” viene de dos raíces del latín “ex” que significa separación del interior y también del latín “premere” apretar, podemos decir que quiere decir literalmente lo que sale del ser cuando las fuerzas exteriores o interiores (emociones, sensaciones o estados anímicos) presionan violentamente, hasta que desde un impulso primario. Manifestado por medio de la conjunción entre emoción y materia dentro de su obra, Melecio penetra la *grotta* (gruta) y expulsa de su escondite a sus monstruos por medio del dibujo.

¹⁵⁸ Luz del Carmen Vilchis E., *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro* (México, UAM, 2008), 44.

Ahora bien las gryllas también conocidas como cryllas, que son seres fantásticos que provienen de la glíptica grecorromana, son figuras grabadas que toman su nombre a partir de un texto de Plinio el Viejo (23-79 a.C.) escritor latino, científico, naturalista y militar romano, donde describe a la caricatura de Grylos, apodado así por su aspecto porcino -pues gryllo o gryllos significa cerdo en griego-, esta imagen es realizada por Anthipilos el Egipcio, quien la hizo tan hábilmente que de allí adelante se utilizó para denominar al género satírico de la pintura que utilizaba grades deformaciones.

Es probable que el término también derive de la palabra latina “grillos”, nombre con el que se conocía al insecto ya durante en el siglo XVI, Josquin Des Prés (1450-1521) compositor Franco-flamenco de música polifónica hacía referencia de éste en sus obras, según la tradición romana personificaba el alma de los antepasados bajo la forma de “el grillo del hogar”, cuya función era protectora y benéfica. Esto explicaría el hecho de estas imágenes grotescas fueran tan para los romanos algo tan cotidiano en su cultura como lo eran los dioses del hogar y que estuvieran presentes entre sus objetos familiares en forma de ornamentos o amuletos.

Plutarco (45-120 a.C.) historiador, biógrafo y ensayista griego, explicó que por su fealdad, aquellas criaturas deformes y ridículas eran capaces de llamar la atención de los genios malignos y atraer hacia ellos el mal de ojo, lo que disminuía el efecto dañoso de las maldiciones. Es por ello que la glíptica latina ocupaba este tema ya que a las piedras talladas de esta forma se les conferían poderes mágicos, y representaban a las fuerzas sobrenaturales capaces de producir una excesiva repetición, un monstruoso agrandamiento y una mezcla de formas vivas lo que probablemente se haya relacionado con la fertilidad y la abundancia.

Melecio probablemente se vale del símbolo de las cryllas, aunque fuera de manera indirecta, debido a su carácter, que pasa de lo monstruoso a lo satírico, además de su función profana y sagrada, está mixtura dentro del dibujo se puede hallar dentro de la misma búsqueda de la forma, Luz del Carmen Vilchis (1957) nos dice respecto:

... las formas simbólicas que perduran por su constante germinación y movimiento; es el espacio más fértil para el desbordamiento de los límites de su lenguaje, devenir en el que suceden renovación y creación, transgrediendo los límites de la significación.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Vilchis E., *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, 45.

A partir de Vilchis podemos decir que Melecio de forma no consciente, habría de elegir a la crylla como parte de su lenguaje expresivo, ya que esta puede hallarse fácilmente dentro de la misma exploración del dibujo, es por ello que podemos encontrarlas, tanto en el grafismo infantil como en las pinturas rupestres del paleolítico.

Estas mixturas entre partes de seres humanos y animales (cryllas) existieron en antiguas culturas como la sumeria, escita, iraní, cretense, y grecorromana. Eran de dos tipos principalmente, unas se producían por la unión incongruente de diferentes partes de cuerpos, en las que podían despojar el tronco y la cintura, para dar como resultante una cabeza con extremidades; las otras se generaban por acumulación de cabezas, entre las que una de ellas, al menos, era de naturaleza humana.

Con el tiempo cada vez se fueron mezclando más, entrelazando partes humanas, animales y vegetales, de tal modo que se volvían más caprichosas y estafalarias. Es importante advertir que en su origen este tipo de monstruos eran al menos parcialmente humanos, como su principal diferencia formal que de a poco evolucionaron en un sinfín de criaturas que se describen en los antiguos bestiarios.

Si atendemos a las características generales de estos seres (cryllas) greco-romanos que radica principalmente en la mezcla y proliferación desmedida, podemos encontrarlas en otras culturas y épocas a través de representaciones similares. Por ejemplo en el mismo siglo, en el que estos seres adquieren el nombre de gryllas (siglo III a.C.), es cuando florece la cultura maya en Mesoamérica, donde podemos distinguir seres híbridos que se representan en distintas formas tanto en las puertas de las pirámides adornadas con grandes mascarones que representan dioses como en los seres híbridos en los que se transformaron los cocodrilos, mitad planta, mitad animal, mitad seres divinos.

También podemos mencionar, para ejemplificar, un puente entre cultura Maya y Mexica con respecto a la mezcla de representaciones de animales, humanos y deidades, al códice Tonalámatl utilizado como oráculo y calendario ritual o lunar por los mercaderes mexicas o pochtecas.

Este documento describe las ofrendas y sacrificios que se deben ofrecer a las diferentes deidades mexicas representadas con la particularidad de que todas aparecen entremezcladas tanto entre ellas, como entre los animales que las representaban, fenómeno que no sucede en ningún otro códice.

Otro ejemplo es el monolito de piedra conocido como la Cuatlicue que se ubica temporalmente en el periodo postclásico tardío (1325-1521 D.C.) realizada en

piedra arenisca por la cultura Mexica, es una figura antropomorfa su nombre significa: la de la falda de serpientes, además del atuendo que la identifica, ostenta un collar hecho de manos y corazones humanos. Su cabeza es sustituida por dos enormes serpientes que juntan sus fauces, mismas que simbolizan dos grandes chorros de sangre, por asociación al sacrificio; Edmundo O'gorman (1906-1995) nos dice sobre la Cuatlicue:

...quizás sea un proyecto de cuerpo humano todavía anclado entre el tenebroso mundo de lo animal y lo humano... Encrucijada que atropella todo el orden que trabajosamente va poniendo la razón, y solo posible en la fluidez soberanamente indiferente de los mitos...¹⁶⁰

Inclusive podemos irnos hasta los inicios del arte, como el caso de la gruta de *Trois Frères* en Francia donde se encuentra la famosa pintura que se le conoce como: El hechicero, figura con características humanas, como el sexo y su postura bípeda y rasgos animales como cuernos: orejas, barba y cola, identificada con los rituales del paleolítico superior.

Tal vez la razón del porqué encontramos a las gryllas (o mixturas entre humanos y animales) en diferentes contextos podríamos encontrarla en los dibujos infantiles, Rhoda Kellogg psicóloga y maestra de educación infantil que entre 1948 y 1966 estudió más de millón de dibujos infantiles de niños entre 2 y 8 años, de diferentes partes del mundo, clasifico veinte elementos recurrentes en el desarrollo expresivo del infante, y justo en una de estas etapas, en la que el niño comienza a realizar figuras paralelas, es cuando más notamos un parecido a las gryllas, ya que en esta etapa comienzan a dibujar personajes que pueden estar entremezclados, o seres formados únicamente por la cabeza a la cual se conectan muchas extremidades.

Tal vez las gryllas son formas innatas en el ser humano que aparecieron como representaciones de deidades, o como seres satíricos. En diversos casos las gryllas siguen representando a seres sobrenaturales o simplemente se usan como sátira, a lo largo de la historia de la humanidad. Es por ello que la grylla o el monstruo pueden llegar a ser un retrato de la sociedad, ya que por sí misma la mixtura tiene orígenes arquetípicos desde lo sagrado y hasta lo profano de la sátira.

Dentro de la obra de Melecio Galván, la crylla o grylla, adquirió un carácter específico, al retratar la fuerza del monstruo a partir de que en 1968 apareció dentro de su obra como un retrato del sistema aplastante que él percibía, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD y amigo de Melecio comenta al respecto:

¹⁶⁰ O'gorman. *El arte o de la monstruosidad*, 86.

Experimentamos la realidad y la procesamos con el centro intelectual y con el centro emocional. Con el centro intelectual determinamos las ideas que tenemos de la realidad y la idea que tenía Melecio de la realidad era un monstruo, era un monstruo todo este sistema capitalista. Entonces su concepto de monstruo estaba muy condicionado a sus ideologías del sistema de poder, entonces eso lo traducía con su intelecto como monstruo y por el lado derecho que era la sensibilidad lo relacionaba con una armonía que iba más allá de sus conceptos del lado izquierdo, yo siento que está relacionado con su concepto de la realidad, como una realidad hostil, hacia él y representándolo... no solo hacia él, sino a la sociedad.¹⁶¹

Las cryllas que retrata Melecio, surgieron invocadas por los estudiantes, cuando la clase política revela ante la sociedad mexicana al monstruo oculto en que se transmuta, al seguir las ideas de Daniel Librado Cárdenas (1981) se puede decir al respecto que los estudiantes revelaron el perfil más oscuro de la clase política mexicana y desenmascararon su demagogia (dominación tiránica) tradicional, podemos decir a partir de lo descrito que el gobierno reacciono tal como lo hiciera el Lorenzo II de Médici (1492-1519) aconsejado por Nicolás Maquiavelo (1469-1527) diplomático, funcionario público, filósofo político y escritor:

Quien se apodera de una ciudad acostumbrada a vivir en libertad y no la destruye, debe esperar a ser destruido por ella, puesto que el prestigio de la libertad y las antiguas instituciones, es el principal estímulo de la rebelión...¹⁶²

Es a partir de esta estrategia que se invoca el arquetipo del monstruo devorador o monstruo tirano del que habla Campbell, dentro de su teoría del monomito, y es el que experimentara Melecio y proyectará.

Es aquí donde lo antropomorfo, lo apotropaico y lo violento, se unen para formar estos monstruos que representa Melecio en de su obra (dibujos 1979-1980), donde el monstruo es el poder fáctico, el arquetipo del rey monstruoso quien es protegido por medio del tabú, que lo encierra y le impide ver más allá de sus propias murallas, para ejercer el poder mediante la violencia, para defenderse del pueblo a quien paradójicamente debiera proteger, ya que metafóricamente es su cuerpo.

¹⁶¹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹⁶² Nicolás Maquiavelo, *El príncipe* (México, Tomo, 2013), 50.

II.4. El monstruo como representación estética de: lo grotesco, lo feo y lo sublime en su obra, dibujos 1979-1980.

En el monstruo existen tres elementos estéticos, que ayudan a darle una lógica a sus representaciones ligadas a lo enigmático: lo grotesco, lo feo y lo sublime. Las dos primeras características estéticas pueden darle forma a lo siniestro y este como consecuencia puede conducir hacia lo sublime.

La palabra siniestro proviene del latín *sinister* cuyo significado es literalmente izquierda, tiene un origen que antecede al latín, Alberto Buitrago y Agustín Torijano, lingüistas, nos explican el origen de esta palabra:

... en los augurios y pronósticos que hacían los antiguos adivinos el hecho de que las aves aparecieran por el lado izquierdo, era una señal clara de malos presagios, (mientras que) si llegaban por el lado derecho, anunciaban tiempos de bonanzas. De ahí que nuestra cultura y en prácticamente todas las culturas mediterráneas lo izquierdo siempre sea lo negativo, lo siniestro... al entrar el idioma en contacto con el euskera por el norte de la Península Ibérica, a partir del siglo XV aproximadamente, tomó prestado un vocablo de este idioma prerrománico, *eskerra*, que viene a significar izquierda...¹⁶³

Probablemente este vocablo también provenga de la raíz celtica *kerros* que significa torcido, de ahí que lo siniestro generalmente está asociado con lo deforme y lo monstruoso.

Lo siniestro tiene relación cercana a lo sublime, desde la experiencia de lo inquietante, abrumador, desproporcionado e informe, Freud padre del psicoanálisis, en su libro sobre lo siniestro lo relaciona directamente con la angustia, al seguir sus ideas podemos decir que no se puede saber cuál es el núcleo, o el sentido que permite encontrar dentro de lo angustioso a lo siniestro.

Podríamos entender que lo siniestro es aquello que provoca un miedo indescriptible, y de esta forma está ligado al paroxismo (o exaltación desbordada), sin estar completamente presente, es decir se encuentra en lo oscuro de nuestro ser acechando, es aquello que conduce hacia lo sublime, como la capacidad de sublevarse ante aquello que rebasa completamente al ser humano.

¹⁶³ Alberto Buitrago y Agustín Torijano, *Diccionario del origen de las palabras* (España, Espasa, 1999), 130.

Dentro de los dibujos de Melecio (1979-1980), podemos ver la relación entre lo grotesco y la transgresión a la que hace referencia mediante figuras autoritarias de poder (o el rey del que habla Michel Foucault), sin embargo no las ataca directamente sino que toma elementos de ellas, para transmutarlos por medio del arte, y mostrar una visión distinta de los mismos símbolos, Luz del Carmen Vilchis explica esto:

El espíritu transgresor no ataca las reglas, simplemente sigue por un camino diferente, el que le es propio, y a ese lo considera desde una argumentación marginal que lo sustenta... por qué se expande a la cosmovisión rebasando otros procesos, como el agotamiento de las formas... El proceso de alejamiento se manifiesta de tres formas fundamentales: Como enfrentamiento con la imaginación... Como enfrentamiento al medio, ya sea por exageraciones de la visión individual o por negación recurriendo a formas como la ironía.¹⁶⁴

Melecio hace uso de estos recursos dentro de su dibujo, al vislumbrar su obra como algo más que un simple retrato de los monstruos tiranos (de Josep Campbell) que habitaban en su imaginario e inconsciente. Tal vez por ello logra retratar a los monstruos que existen dentro y fuera de cada individuo, al mostrar al ser grotesco, que lo conduce rumbo al paroxismo de lo siniestro en sus dibujos, que le conducen hacia lo sublime.

Esta exaltación extrema de las pasiones y los sentimientos es plasmada por Melecio, al valerse de lo feo como una afirmación, ya que utiliza las imágenes de los personajes y caracteres negativos para realizar una sátira, al tratar de poner al desnudo los aspectos inhumanos de la sociedad, al utilizar lo bello del arte como una forma peculiar de afirmación, y mostrar la fealdad del monstruo.

Debemos recordar que tanto lo feo como lo bello tienen un carácter subjetivo, y esta condición estética varía de acuerdo a aspectos culturales y sociales dentro de cada individuo y sociedad. No podemos decir completamente que los monstruos retratados por éste artista son feos, ya que él aplica los cánones del arte para crearlos, pero tampoco podemos decir que son bellos, ya que actúan como un medio o metáfora para representar la fealdad (y todo lo que ésta conlleva, refiriéndonos en este caso a los cánones griegos del arte) del ser humano y así contraponen la belleza del arte, con la fealdad del símbolo del monstruo, ya que como símbolo también opera como una representación de lo sensible.

¹⁶⁴ Vilchis E., *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*, 48.

Tal vez de esta forma podemos comparar los monstruos retratados por Melecio con un bestiario medieval, en el que las piedras preciosas y los monstruos, eran entendidos desde un sentido metafórico y espiritual, es decir de cierta forma cada dibujo de Melecio tiene una enseñanza proveniente de símbolos internos, que toman su fuerza por medio de arquetipos comunes a la humanidad (en este caso del arquetipo del monstruo), y sólo pueden ser representados por medio de las formas expresivas de la metáfora.

Melecio comparte esta expresión, palabra que refiere a ese sacar de adentro hacia afuera, con el Neoexpresionismo alemán que tiene como origen al expresionismo (de principios del siglo XX), el cual tuvo como fundamento: la liberación del ser, desde un lenguaje individual, personal e intuitivo, esto suele ser entendido como la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva a la naturaleza y al ser humano, dando primacía a la expresión de los sentimientos, más que a la descripción objetiva de la realidad, lo cual tomó una significación metafísica, abriendo su expresión, rumbo al mundo interior, la liberación del individuo y la transformación de la sociedad.

En sus inicios dentro de la escena alemana el Neoexpresionismo (segunda mitad del siglo XX) fue el resultado del retorno a la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón histórica del presente, y como la manera más inmediata y directa de asimilar la modernidad del exterior para reencontrarse con sus raíces, elaborando una reafirmación del “yo”, por medio de la tradición cultural fuera de todo nacionalismo. Anna Maria Guasch (1953) crítica de arte y catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, nos dice al respecto:

En una época marcada por la herida del nazismo y, no hay que olvidarlo, por un general sentido de culpa –no exento de una reivindicación de victimismo-, la recuperación de lo vanguardista por parte del arte alemán se alimentó básicamente de referencias ajenas... De ello resultó una abstracción “mimética oficial” que negó la propia historia... una abstracción reflejo de la libertad que quería borrar la “pesadilla nazi”.¹⁶⁵

El neoexpresionismo por así decirlo opta por una búsqueda constante en el mundo exterior, debido a la marcada herida de su pasado al rehacer una identidad, podemos decir que podría compararse con un proceso psicológico de resiliencia, en este caso de orden artístico-social.

¹⁶⁵ Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX Del posmodernismo a lo multicultural* (Madrid, Alianza, 2009), 242.

En este afán de búsqueda, el arte de Pollock suscitó un marcado interés para este movimiento debido a sus ejercicios abstractos donde mancha y gotea el lienzo que coloca en el suelo, formando así imágenes nuevas y a la vez primitivas, Gombrich (1909-2001) nos dice sobre Pollock:

Seguramente recordaría las historias de los pintores chinos que habían utilizado estos métodos tan poco ortodoxos, así como cierta práctica de los indios americanos, que hacen pinturas en la arena con fines mágicos. El enredo de las líneas resultante satisface dos exigencias del siglo XX: el anhelo de la simplicidad y la espontaneidad de la infancia.¹⁶⁶

En este momento podemos encontrar similitudes entre la expresión primitiva del monstruo que ocupa Melecio y la organicidad que logra en su representación, al igual que lo hiciera Pollock, por medio de la cual evoca las fuerzas arquetípicas internas del ser humano a través del dibujo.

El movimiento neoexpresionista recibió duras críticas debido a este encuentro con un nuevo modo de expresión fuera de los cánones establecidos, al seguir el pensamiento por Anna María Guasch (1953) podemos decir que se le consideró como un movimiento retrógrado y autoritario, de cierta forma feo y grotesco, tal vez con esto podemos entender el carácter subjetivo de la estética con la que se criticó a este movimiento artístico en Alemania.

Tal vez la visión subjetiva neoexpresionista entre lo feo (que también involucra lo grotesco) y lo bello en la obra de Melecio proyecte la búsqueda del individuo como un insaciable consumidor o ser alienado, ávido de la constante búsqueda de lo nuevo y espectacular que lleve sus sentidos y expectativas a nuevos límites, tanto que somete al mundo a la velocidad de la voraz saciedad por lo nuevo, inclusive en el arte, que es enfrentado al ritmo incesante de la industria. Esta depredación patológica del mundo como necesidad de lo individual es lo que busca representar Melecio por medio de la proyección de su obra, para realizar una crítica hacia la sociedad posmoderna en la que vive.

Y es de esta forma que el arte al transformarse comienza nuevamente, pero nunca desde cero, toma lo anterior como impulso hacia su transformación, ya que la humanidad lo almacena en su memoria existencial, tal vez como arquetipo dentro del inconsciente colectivo. May Zindel Maestra en Artes y Estéticas nos dice al respecto: "... el arte siempre es cambiante... Se repite pero sólo de manera

¹⁶⁶ Gombrich, *La historia del Arte*, 602-604.

“dialéctica”, en forma de espiral o resorte...”¹⁶⁷, desde este punto podemos entender el discurso de Melecio referente al uso del monstruo para expresar la imagen dentro de su universo mental, donde tal vez logra representar la imagen mental de la humanidad que reconoce como contemporánea.

En cuanto a la dialéctica podemos tomar como referencia a Platón (427-347 a.C.) quien dentro de su séptimo libro de “la República”, refiere a la dialéctica como una ciencia espiritual que brinda un entendimiento ulterior a las formas y los sentidos:

Así quien se dedica a la dialéctica, renunciando por completo al uso de los sentidos, se eleva a través de la razón a la esencia de las cosas. Y continúa sus indagaciones hasta que haya percibido por medio del pensamiento la esencia del bien, llega al final de los conocimientos inteligibles, así como el que ve el sol termina hallando el conocimiento de las cosas visibles.¹⁶⁸

Sin embargo Platón (427-347 a.C.) refiere en este planteamiento únicamente al entendimiento por parte de lo mental (noúmeno), nunca platea (en esta caso) como este conocimiento puede ser traído de vuelta al mundo para apreciarlo también desde lo sensible, sólo menciona un entendimiento dentro del mundo elevado de las ideas, debemos recordar que para este filósofo, lo feo solo puede visualizarse por medio de la belleza del arte, en este caso el arte griego que solo acepta al monstruo desde la propia estética de lo bello, que es la puerta de entrada de lo feo al mundo de lo sensible, por parte de los cánones griegos.

Es por esto debemos tomar en cuenta que el sentido sensible (o fenoménico) del mundo, tiene como puerta de entrada a los sentidos, para después conducirse al razonamiento como lo menciona Platón (427-347 a.C.), el arte de cierta forma trae de vuelta este conocimiento ulterior, para establecer un juego por medio del dialogo, entre obra-creador y obra-espectador.

Este proceso desde un sentido retórico, tal vez fue lo que trató de hacer el hombre primitivo por medio de las cosmogonías retratadas en la cavernas del paleolítico, que describimos anteriormente, ya que al no entender su mundo, este trato de colocarle nombres o metáforas para hacerlo más legible y controlable, pero al imponerle nombres al mundo éste se transformó en ideas, que sustituyeron la esencia objetual del cosmos, estos objetos-ideas, perdieron su valor tangible y experiencial, con el desarrollo de las herramientas.

¹⁶⁷ May Zindel, *Imágenes que perturban* (México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2008), 12-13.

¹⁶⁸ Platón, *La república*, 283.

Es de esta forma que con el avance de la técnica, la realidad se transforma en objetos-mentales, pero lo cierto es que condujo al desarrollo de la teoría como búsqueda de la verdad, ante los objetos-ideas, que derivaron en el perfeccionamiento del hombre como estructura de pensamiento, reconociendo su propia capacidad de desarrollo y discernimiento, dentro de su propia aptitud para crear ideales, y con ello la idea de dioses o monstruos desde un entendimiento individual y mental; sin embargo ese entendimiento vuelve a encontrarse acotado por la misma idea de deidad o entidad superior, tal es el caso del monstruo, que funge como puente indirecto puesto que se halla desde este punto de vista desconectado de la realidad sensible del cuerpo, ya que la idea solo funciona desde el conocimiento superior del que habla Platón.

Esto nos ayuda a comprender la capacidad individual del monstruo como símbolo y arquetipo, debido a que esta figura es única dentro de cada individuo, y proviene desde el propio cuerpo y psique, al igual que sucede con lo sublime, ya que esta se origina desde un cambio dentro de la psicología del individuo y se manifiesta por la sublevación particular, al colocar desde el imaginario todo aquello que desconoce y le provoca ansiedad.

Esto es denominado por Freud como siniestro, refiriéndose al doble oculto dentro de cada individuo o *doppelgänger*, nombre que designa al gemelo fantasmagórico de una persona, que a su vez podría entenderse como objeto-idea que sustituye a su real dentro del mundo.

Tal vez más allá de la carga estética griega predominante en occidente y de cierta forma presente hoy en día, podemos concebir a lo bello como aquello que posibilita la visión de lo sublime, dentro de la naturaleza misma del objeto *per se* (por sí mismo), ya sea este un objeto-físico u objeto-mental, como en el caso del monstruo, que si bien está ligado a lo feo y lo grotesco, posibilita la propia visión de lo bello, desde lo infinito, ya que está ligado a las leyes de la estética, sólo que las modifica por medio de la trasgresión, lo cual transforma al monstruo, al referir específicamente al monstruo dentro de los dibujos de Melecio (1979-1980) como particularmente bello. Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD y amigo de Melecio, nos platica al respecto:

No lo hacía tanto como denuncia, sino porque le brotaba, lo vomitaba. Entonces vomitaba eso, pero al mismo tiempo reflejaba su visión, era una catarsis de acuerdo a su concepto, de su ideología, y las formas (que él usaba) y quedaba como una

especie de denuncia. Aunque los efectos más que de denuncia, eran más bien de decir, que padres monstruos...¹⁶⁹

Melecio encontró por medio de la figura del monstruo un lenguaje propio, una forma de encontrarse como ese otro o *doppelgänger* (o gemelo siniestro), en el cual colocaba un nombre y forma a aquello que le afectaba en lo más íntimo. A partir de esto podemos inferir que al tener contacto directo con la fuente de este fenómeno estético su lenguaje quedó impregnado de ciertas sensaciones encerradas dentro de su cuerpo y psique, expresándolas por medio de la figura del monstruo, como una especie de forma de supervivencia ante aquello siniestro (grotesco y feo) que habitaba en él, ya que el monstruo arquetípico se manifiesta como la sombra (que describe Jung) en los momentos más íntimos y amenaza directamente a la conciencia. De ahí su carácter estético grotesco, feo y principalmente sublime que es lo que lo liga a la resiliencia (en la psicología).

II.5. El monstruo en la psicología como: monomito, arquetipo, objeto sublime y proceso de resiliencia en su obra, dibujos 1979-1980.

El monstruo como mixtura y máscara, tal vez se relacione con la naturaleza cambiante del ser humano, ya que dentro de su psique se encierran las fuerzas arquetípicas que lo arrastran de manera inconsciente. El arquetipo como principio refiere al centro como origen, Jung describe este origen como “inconsciente colectivo”, una herencia psicológica transmitida desde los orígenes de la humanidad al hombre moderno, fuente creadora de antiguos ritos, que supervive hoy en día en forma de mitos y símbolos, por medio de los cuales el hombre se conectaba directamente con este centro, fuente o “*Self*”.

Este centro u origen ubicado por Jung en la psique, proviene de la descripción que sociedades antiguas hicieron del microcosmos habitado y organizado por gran cantidad de entidades, fuera del cual se encontraba una región desconocida, poblada por demonios, larvas y muertos; es decir, el caos, la muerte y la noche. De cierta forma este microcosmos dentro del cual existe un centro puede relacionarse con la figura del mandala, la cual nos describe Jung:

Escogí... el término mandala porque esta palabra designa el círculo ritual o mágico, que especialmente en el lamaísmo y también en el yoga tántrico, se usa como Yantra, esto es, como instrumento de contemplación. Los mandalas orientales, en

¹⁶⁹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

su uso para el culto, son imágenes tradicionalmente establecidas, no solo dibujadas o pintadas, si no también formadas con cuerpos... El verdadero mandala es siempre una imagen interior que se construye paulatinamente mediante la imaginación [activa]... y tal vez ya se encuentren en el periodo paleolítico.¹⁷⁰

Por lo descrito por Jung, podemos decir que tanto el exterior como el interior del mandala son contenidos de la psique y al hallar un equilibrio dentro de ella es como puede existir ese microcosmos organizado dentro del cuerpo, es así como el monstruo dentro de la figura del mandala halla su lugar y su equilibrio. Los cuerpos amalgamados de Melecio representan la sustancia del ser humano como un centro cambiante, tal vez al retratar una metáfora del hombre posmoderno, para el cual existen distintas visiones de tiempo y espacio, lo cual lo ubica fácilmente fuera de sí mismo, alienado al habitar su cuerpo como un extraño.

Podría decirse que la visión global del mundo moderno a partir de la mecanización del ser humano, o esta visión que se tenía de la máquina como instrumento de progreso hasta la década de los 70, influyó directamente para que ello sucediera, Naomi Klein periodista y catedrática e investigadora de la London School of Economics, cita sobre esto en su investigación sobre el neoliberalismo y su relación con la terapia de shock:

- Estoy convencida de que están intentando construir un estado modélico, borrando las mentes y los cuerpos de las personas y volviéndolos a crear desde cero.
- Lo que acaba de decir es exactamente lo mismo que la CIA y Ewen Cameron me hicieron a mí. Trataron de borrarne y volver a crearme. Pero no funciono.¹⁷¹

Por medio de esto Klein refiere a los intentos de Estados Unidos por crear tablas rasas dentro de las mentes y los cuerpos de sus ciudadanos, para recrearlos desde supuestos ideales convenientes a la visión modélica de los poderes fácticos, mismos que refiere Henri Lefebvre como aquellos que alienan para dominar a las masas. Es así como los cuerpos dibujados por Melecio han perdido su centro o "Self" (o el "Sí mismo") que Jung describe como la identidad real que habita dentro de la psique de cada individuo.

El "Self" (o "Si mismo") es descrito por Jung a partir de las costumbres de una tribu cazadora localizada al oeste de Quebec llamada Naskapi, quienes no poseían ningún tipo de costumbres tribales, religiosas, rituales o tradiciones, al no poseer nada esto se refieren al alma humana desde una visión elemental, descrita como su amigo o en su idioma: mistá'peo, cuyo significado es "gran hombre". Este

¹⁷⁰ Carl G. Jung, *Psicología y alquimia* (México, Tomo, 2007), 120.

¹⁷¹ Naomi Klein, *La doctrina del shock* (Barcelona, Paidós, 2007), 50.

favorece a quienes ponen atención a sus sueños siguiendo sus instrucciones para materializarlos en obras de arte, y al hacer esto les son enviados más y mejores sueños.

Este “gran hombre” se aleja del interior de quién miente y es deshonesto, se siente atraído para vivir en quienes son generosos con vecinos y animales. De cierta forma los *Naskapi* son guiados por sus sueños. Jung se interesa en esta gente con costumbres tan primigenias, porque no había sido contaminada por las ideas civilizadas, por lo que poseen la intuición natural de la esencia de lo que llamo “Self”. De esta forma que los *Naskapi* logran un equilibrio en su centro por medio del contacto directo con su “Self”, expresándolo por medio del arte, esto les genera una identidad desde su “yo” real.

A partir de esto se puede decir que los cuerpos retratados por Melecio, son transformados en monstruos debido al caos desequilibradamente que fluye dentro de su ser, y les transforma constantemente, y por lo cual pierden a cada momento su identidad, lo que muestra una visión borrosa del “sí mismo” dentro de ellos.

De cierta forma los *Naskapi* se valían de la imaginación activa o el imaginario para concertar acuerdos dentro de su inconsciente y lograr un equilibrio, Bárbara Hannah psicoanalista jungiana y docente en el C.G. Jung-Institut Zürich, describe la técnica utilizada por Jung para realizar ejercicios de imaginación activa:

... estar solo y tan libre de perturbaciones como sea posible. Después, sentado uno deberá concentrarse en ver u oír lo que surja del inconsciente. Una vez realizado lo anterior, lo cual a menudo dista mucho de ser sencillo, se deberá impedir que la imagen se sumerja en el inconsciente una vez más. Esto se puede lograr dibujando o escribiendo lo que se ha visto o escuchado, o algunas veces se puede expresar mejor a través del movimiento de la danza...¹⁷²

Es desde aquí como podemos entender parte del desarrollo de la obra de Melecio ya que tal vez el dibujar durante largas horas de la madrugada y sin interrupciones, sea aquello que le ayudó a desarrollar la profundidad de su obra.

Es de esta forma que Melecio retrata dentro de la representación del cuerpo a los demonios, las larvas y la muerte que habitan su psique, transformados poco a poco en imágenes de la víctima y el victimario, que se transmutan en imágenes desde el inconsciente para proyectarlas a lo consciente. Santiago Ramírez médico psicoanalista dentro de su análisis descriptivo de la conducta del mexicano, tal vez

¹⁷² Barbara Hannah, *Encuentros con el alma, Imaginación activa como C.G. Jung la desarrolló* (México, Fata Morgana), 24.

le coloca dentro de un terreno inhóspito y carente de seguridad, a partir de lo cual lo introduce dentro de las fases del monomito del héroe.

Ya que este héroe inicia su travesía al cruzar el primer umbral y abandonar su seguridad o ser arrojado fuera de las comodidades del hogar o seno materno, al cruzar por la iniciación descrita por Josep Campbell, mitólogo y escritor:

Los ritos de iniciación... se distinguen por ser ejercicios de separación formales y usualmente severos, donde la mente corta en forma radical con las actitudes, ligas y normas de vida del estado que ha dejado atrás... Muy asombroso es el hecho de que gran número de las imágenes y ceremonias rituales correspondan a las que aparecen automáticamente en el sueño desde el momento en que el paciente psicoanalizado comienza a abandonar sus ideas fijas de la niñez...¹⁷³

Dentro de los ritos de iniciación podemos mencionar por ejemplo a la tribu Murngin localizada al norte de Australia, que lleva a sus muchachos al encuentro con el padre serpiente, para que este devore su prepucio, por lo que el niño atemorizado se refugia en la madre para que lo proteja, aunque esta no puede hacerlo, ya que es inevitable que el muchacho sea conducido a la ciencia secreta de los hombres.

Este el primer paso hacia la transformación del ser en la búsqueda de su centro, de esta forma podemos suponer la condición propia de vida del mexicano (en este caso particularmente Melecio) con respecto a la dicotomía víctima-victimario, profano-sagrado, inclusive desde el doble rasgo creador-destructor de sus deidades.

La tribu Murngin describe al padre serpiente como a una figura que acecha al niño y por lo tanto obtiene su estatus desde la violencia. Esta figura del padre es parecida a la descrita por Santiago Ramírez en su libro "Psicoanálisis del mexicano", como aquello violento que arrasa todo a su paso al vulnerar al hijo y a la madre, culpándolos por su desarraigo, para después caer en un sentimiento de culpa ante el desamparo que le provocó el abandono del seno materno. Finalmente trata de compensarlo al identificarse con atributos externos a él y que anhela internamente, al refugiarse en la sensación de poder por considerarla un valor superior, pero que nunca logra alcanzar por tratarse de atributos externos y ajenos a él.

Esta figura del padre, se contrapone al hijo, quien como una defensa ante el propio dolor replica la conducta violenta del padre, a quien debe vulnerar para demostrar su propia superioridad, de esta forma el hijo se transforma en un hombre que elude el contacto por medio de defensas ante el mundo, esto debido a la imagen

¹⁷³ Campbell, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*, 16-17.

devaluada que guarda del padre, que solamente es representado por la violencia; hecho que al mismo tiempo provoca tensión entre aquello que reprime pero a la vez anhela, transformarse en víctima y victimario.

A partir de lo descrito podemos decir que el mexicano identifica a toda fuerza autoritaria con el padre violento. Campbell dice con respecto a la figura violenta del padre, en su teoría del monomito:

... el aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro; y la fijación idolatrada de esa pedagógica no-cosa es en sí misma la falta que hace permanecer al individuo penetrado de la esencia del pecado, impidiendo que su espíritu potencialmente adulto llegue a tener una visión más realista y más equilibrada del padre, y por ende del mundo.¹⁷⁴

Podríamos decir que desde este padre descrito por Campbell y Ramírez, se habla de una figura monstruosa que fija al hijo en un anhelo inalcanzable, debido a la figura real del padre que se contrapone al arquetipo representado en la mente del hijo, y por lo tanto un enfrentamiento continuo con la imagen de víctima-victimario, arraigadas dentro de la dicotomía padre-hijo, desde el imaginario consciente-inconsciente del individuo.

En este caso podemos decir que el arte de Melecio representa a las fuerzas represoras que se hallan dentro de su inconsciente (padre-hijo), el caos fluye en sus dibujos el *mista'peo* entra y sale de los cuerpos informes, que cumplen un proceso ritual de expiación, estos seres abiertos nos dejan mirar directamente su lugar dentro de la psique y cada uno cuenta una vivencia arraigada dentro de la memoria (tal vez un trauma) que como impronta o profunda cicatriz, *conditio sine qua non* (condición sin la cual no) podrían existir esas imágenes. El arquetipo del monstruo como mediador permite expresar la cara oculta de la psique, y está ligado a los misterios de la muerte y el renacimiento, al representarse como un símbolo de transformación y deglución o regreso al vientre materno.

Su representación, implica una transmutación al encontrarse el individuo en el vientre del monstruo, donde corre el riesgo de transformarse en parte del mismo, al seguir las ideas de Santiago Ramírez por demos decir que en su conducta real el mexicano hace activamente lo que sufrió pasivamente. Este ciclo continuo de violencia se puede romper al desarrollar un proceso de resiliencia dentro del individuo, que lo ayude a encontrar un sentido nuevo a su existencia, a partir de

¹⁷⁴ Campbell, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*, 122.

aquello borroso e incierto que lo hizo transformarse en aquel monstruo dentro de la dicotomía víctima-victimario.

De cierta forma el individuo se siente abierto y vulnerable, tal como lo describen los dibujos de Melecio (1979-1980) que muestran las costillas, músculos e intestinos, la mayoría de ellos se encuentran abiertos e incompletos como criaturas borrosas que se disipan, en su continuo andar de dentro hacia afuera de la psique, mientras que otros sostienen muecas grotescas que exhiben sus dientes como armas, tal como una defensa y huida, una violencia en contra del “sí mismo”, que es lo que parece retratarse en estos dibujos.

Tal vez esta diferencia en los monstruos representados por Melecio, nos ayude a tener una idea del enfrentamiento, dentro de su expresión, al respecto comenta Amaranta Galván: “... mi papá tenía tendencia ver cosas y a fantasear... Y creo que le dolía contarlo...”¹⁷⁵, ya que el hecho de retratar tanto a víctimas como a victimarios a partir del arquetipo del monstruo, nos muestra una identificación, con la impotencia, la sombra y la soledad que habitó dentro de él, ante un incidente violento acontecido y repetido una y otra vez hasta el cansancio, dentro de las imágenes del inconsciente, que como hemos descrito anteriormente puede contener peligros tan reales como los del mundo físico.

Pero el hecho de poder manifestarlo por medio del arte, nos habla de un afán de tratar de retratar (y de sublimar según Freud) aquello que era imposible de describir con palabras, y que ha tomado forma al vencer al paroxismo y tener contacto directo con la fuente del fenómeno estético.

Sin embargo, esto es solo el inicio de un proceso de resiliencia, que tal vez no se pudo concluir por el hecho, de constelar (Llenar o suplir) al mismo tiempo su propio arquetipo de la sombra que se confundía con el resto, y de que la sociedad después del 68 no permitió que desarrollara la elaboración de este duelo a nivel colectivo e individual, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD nos narra al respecto:

... él veía un policía y casi le mentaba la madre, nada más por ser policía. Tenía una visión particular, y podría decir como neurótica. Pues igual yo, pero él era más impulsivo, yo trataba de sobrevivir y Melecio era muy directo. Por eso lo metían al bote. Pero también él tenía una fortaleza para tomar acciones, por todo esto, varias veces lo metieron a la cárcel del Estado de México. Pero como era muy buen jugador

¹⁷⁵ Entrevista a Amaranta Galván (hija de Melecio Galván), 2015.

de frontón, el organizaba sus torneos, es por esto que se hizo amigo de los presos y llegaban a invitarlo a los torneos, iba a la cárcel nada más a jugar.¹⁷⁶

Desde lo descrito por Heraclio entendemos, como proceso de resiliencia que el dibujo de Melecio (1979-1980) contiene en sí mismo la experiencia holística del cuerpo que entraba y salía de la cárcel como si se tratara del inframundo, es así que tanto de la memoria psico-corporal como de la inmediatez de su dibujo cuestiona la apariencia de un suceso, a partir de las formas de la historia, obligándole a detenerse para tratar de descubrir el sentido de aquello suspendido en el tiempo, el dibujo de Melecio es transparente al revelarse tal como es, y cómo el sentido mismo del origen de su nombre el dibujo designa y ordena, más allá de las apariencias, y ese es el principal logro del dibujo de Melecio.

Su obra reviven el recuerdo de viejas cicatrices, por medio de las cuales Melecio trata de renovar un sentido de vida, ya que el acto de dibujar es un testimonio que propone dentro de sí la simultaneidad de una multitud de fragmentos de vida, que toman orden nuevamente, al reconstruir desde la intimidad de sus recuerdos, y modelar nuevamente su identidad desde una totalidad dolorosa y confusa.

Los dibujos de monstruos de Melecio (1979-1980), implican el contacto directo con la fuente del fenómeno estético y psicológico, que como un rito lo mantenía en relación constante con aquello que el más temía y odiaba al mismo tiempo; el hecho de haber transformado a estos monstruos internos en dibujos implica un cambio dentro de estos símbolos en lo profundo de su psique, Boris Cyrulnik (1937) neurólogo, psiquiatra, psicoanalista, etólogo y experto en resiliencia nos dice al respecto:

...la idea de la “metamorfosis” es indispensable en la construcción de cualquier teoría del trauma... A partir de ese momento la emoción se alimenta de dos fuentes: la sensación provocada por el golpe recibido y el sentimiento provocado por la representación del golpe. Eso equivale a decir que el mundo cambia desde el momento que uno habla...¹⁷⁷

De acuerdo a lo dicho por Cyrulnik, podemos entender la importancia que tiene el monstruo dentro de la obra de Melecio. Sin embargo el hecho de que el proceso resiliencia no pudiera completarse implica la transformación de esos monstruos en desarrollos inconclusos, que poco a poco fueran formando parte de los contenidos

¹⁷⁶ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

¹⁷⁷ Boris Cyrulnik, *Los patitos feos la resiliencia una infancia infeliz no determina la vida* (México, Debolsillo, 2013), 154.

de la sombra personal de Melecio y que afloraron en un momento determinado, Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD nos comenta al respecto:

...me hablaron para ofrecerme dar clases, fue una separación, y yo siento que fue violento para él, rentábamos una casa por la Escandón y Melecio se iba los fines de semana a San Rafael, yo conocí una chava y me casé. Y eso nos desconectó, para mí fue muy violento, porque tener a un maestro, él era como un tesoro, [por] el valor que tenía para quienes estuvimos junto a él, por las maravillas que hacía. Yo era como su Sancho Panza yo me imaginaba así, lo ponía en la realidad. Pero cuando se desconectó para mí fue muy duro, en esta época fue cuando él sufrió de alcoholismo a tal grado que [padeció] delirium tremens y veía moros con tranchete por todos lados...¹⁷⁸

Melecio por medio de sus dibujos (1979-1980) escudriñó sus símbolos profundos, para mostrarlos y transfigurarlos dentro de su lenguaje propio, mientras su cuerpo y su psique era al igual que esos monstruos, un mándala roto y abierto dentro del cual se manifestaba el arquetipo de la sombra, por el que las fuerzas del caos se hacían presentes en un rol constantemente cambiante.

Dentro de su camino, el monomito se manifestó tal vez como el personaje del héroe que al enfrentar la prueba máxima: el monstruo, entra en contacto directo con lo sagrado o la fuente, por lo cual es rechazado tras haber regresado transformado de su viaje.

Pero Melecio carga consigo el don que restaura su mundo imaginario, el crisol en que se ha transmutado su dibujo, como fase última de su camino. El monstruo acompaña a Melecio ya que este lo había herido y guiado como su mentor. Heraclio Ramírez (1949) profesor de la FAD nos comenta al respecto:

A mí se me hacía curioso, porque a veces iba al centro, [y] al dar la vuelta a la esquina casi chocamos, después de tanto tiempo de no vernos y... esas cosas siempre pasaban al estar junto a Melecio, había cosas mágicas que tenía, esas no eran coincidencias. No sabemos que estructuras son esas sincronicidades, es porque hay algo, de hecho Jung hablaba de estas estructuras, [como] el inconsciente colectivo, [él] reconocía que existían estas estructuras.

El monstruo tiene que ver mucho con ese mundo interior, con esos traumas, con esa neurosis que todos tenemos, solamente que él le daba salida, relacionando la figuración, con las connotaciones de monstruos, que asociamos a una figuración a una experiencia casi terrorífica. Siendo esto una consecuencia de esas emociones que dejaba salir y representándolo con el concepto de monstruo. Y claro todo eso

¹⁷⁸ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

estaba sustentado en una solución, con una [gran] sensibilidad, en donde sus trazos, su técnica y su figuración, no [representaban] monstruos, el monstruo sólo era la parte conceptual y las figuras. Porque la parte de la sensibilidad dentro de esos monstruos, todos esos trazos y ese virtuosismo, ahí no [existía] el monstruo...¹⁷⁹

Melecio fue invitado por diversas galerías de Estados Unidos, y se le ofrecieron becas para el extranjero, pero él decidió conservar su compromiso con el arte social, participando como ilustrador y militando dentro del partido comunista (según comenta su amigo Heraclio), en mucho de su trabajo, se reconoce una enorme calidad y quienes lo conocieron llegaron a llamarlo maestro.

Aunque también se debe reconocer el hecho de mantener guardada su obra para sí mismo, es parte del proceso de resiliencia, ya que cuando la sociedad no ofrece ninguna posibilidad de expresión el individuo transforma su trauma en distintas formas como: el extremismo intelectual, la delincuencia o impulsos psicopatológicos, que se manifiestan normalmente cuando el individuo es obligado a guardar silencio respecto a su experiencia traumática.

Hay una diferencia notable cuando al individuo se le da la oportunidad de expresarse, ya que éste se transforma en un creador marginal, que introduce en la cultura algo que antes no estaba.

Al poder elaborar el relato del acontecimiento, cambia la naturaleza de la intersubjetividad, así como el significado individual del hecho puesto que este deja de ser puramente sensorial, lo que obliga a dejar de reproducir una y otra vez el hecho traumático; para convertirse en verbal que va dirigido hacia el causante de la herida que hasta ese momento se hallaba ausente, para recomponer los hechos y modificar el universo mental.

Recordando con esto las creaciones místicas de los antiguos chamanes que dieron inicio a gran variedad de filosofías perennes, cuyas creaciones se les dio un lugar en la sociedad que de cierto modo fue una salida, lo cual les permitió liberarse del trauma de su muerte simbólica causado por sus visiones extáticas; sin embargo, muchas veces estas creaciones permanecen ocultas, ya que su función es la elaboración de un proceso de resiliencia, tal vez es este sea el caso de Melecio, que solo mostraba su obra personal a sus amigos cercanos.

Sin duda Melecio proyectó por medio del dibujo al monstruo que se encuentra dentro de “sí mismo”, como un símbolo universal y trascendental, igual de primitivo que él mismo ser humano. Por lo cual es importante resaltar lo difícil que es representar el hecho traumático o la fractura de las imágenes del inconsciente, ya que puede

¹⁷⁹ Entrevista realizada a Heraclio Ramírez, 2014.

correrse el riesgo de convertirla en un relato insustancial al tratar de convertirlo en algo mítico o sagrado, como un rito fundador, ya que muchas veces las imágenes abruman al individuo que las vivió.

Tal vez esto puede darnos una idea del porqué pasó tanto tiempo para que la elaboración de los dibujos de Melecio (1979-1980) marcaran de manera tan clara las emociones contenidas desde 1968, John Berger crítico de arte, pintor y escritor nos dice respecto al dibujo: "Funciona conforme a las mismas esperanzas y principios que han llevado a la humanidad a dibujar durante miles de años. Funciona porque de ser un lugar de partida se ha convertido en un lugar de llegada."¹⁸⁰ Melecio al igual que Berger, reconoció en el dibujo, tal vez de forma indirecta, la herencia simbólica del ritual mismo, desde el entendimiento del universo propio, del control de las fuerzas y de la restauración del equilibrio dentro del mandala hecho de carne y hueso que es el ser humano.

¹⁸⁰ John Berger, *Sobre el dibujo* (México, Gustavo Gili, 2012), 58.

**III. Desarrollo de un discurso del dibujo propio, a partir del análisis de la metáfora del monstruo en la obra de Melecio Galván:
Dibujos 1979-1980.**

Hemos tratado de describir con anterioridad, la figura del monstruo dentro del arte y la psicología, así como su aparición dentro del arte de Melecio Galván, y el cómo aparece constantemente, como arquetipo y símbolo dentro de la psique y el arte del ser humano, si bien es cierto, que su influencia es notable aun en nuestros días, también podemos describirlo como una máscara o metáfora que cubre la realidad, de una forma en la que el individuo puede entenderla y transformarla fácilmente, de ahí su función en las primeras representaciones del hombre, donde toman forma los elementos de la naturaleza desde el cuerpo del ser humano, en cuanto a representación, esto es descrito por los estudios de David L. Williams, además de que también es importante resaltar su posible relación con el dibujo infantil estudiado por Rhonda Kellogg.

III.1. El dibujo y el monstruo como representaciones del cuerpo.

El dibujo fue esencial dentro de sus primeras representaciones, ya que éste a su vez es imagen y conocimiento, descrito como palabra, imagen, símbolo y sonido, por lo tanto es una forma de asimilar, transmitir y portar el conocimiento, pero a su vez también corre el riesgo de transformarse en un lenguaje rígido y repetitivo, al convertirse en un mero convenio social, ya que no se debe olvidar su especial relevancia en el enriquecimiento de la expresión personal y la creación de mundos revitalizadores de la mente, desde la expresión infantil, que suele ser ahogada al confrontarse a un medio industrializado, capaz de someterla y transformarla en una herramienta tan solo receptiva y no creadora.

Esta idea del dibujo como ordenador, puede estar relacionada con la palabra que lo designa: “dibujo” que proviene del latín *designare*, su traducción en francés es *dessin* y en Italiano *disegno*, por lo cual podemos inferir un significado referente a su función primaria, recordemos que el dibujo sirvió como representación del universo, desde las culturas más antiguas, que no significaba una simple representación era un ente real, de ahí su función apotropaica (que ya hemos explicado anteriormente), perdiendo la fuerza de su carácter con el desarrollo del cosmos científico y la pérdida del *σύμπαν* (cosmos griego).

Esta pérdida de esencia es expresada en los dibujos (1979-1980) de Melecio en los cuales la máquina habita dentro de cuerpos humanos contrahechos y en donde muchas veces su estructura interna está compuesta por mecanismos, en el caso de aquellos en los que no existen huellas visibles de maquinaria, existe un desorden interno, que se proyecta al exterior para mostrar un demiurgo (aquello que crea o armoniza el universo) presente, tanto de lo individual como de lo social.

Con esto debemos recordar que todo arte proyecta a la sociedad donde nace de forma simbólica: sus valores, sus formas, sus creencias y sus preocupaciones, etc., ya que si bien la intención del artista es expresar o sacar lo que habita dentro de él, también retrata desde lo individual todo lo que entiende de lo social, para mostrar la esencia de la estructura desde los adentros del ser humano.

El dibujo por sí mismo tiene la facultad sociable de comunicar y transmitir de manera más directa que la palabra escrita, ya que esta exige una decodificación mayor, Rodrigo Bonome (1906-1990) profesor investigador de dibujo y pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, nos describe la función del dibujo:

El dibujo conduce gradualmente de la manera más natural. El individuo se sujeta a la forma luego de tomar conciencia de que tal actitud, es la única para llegar, es la indicada para llegar al logro de extravertir sus más íntimas inquietudes... el dibujo contribuye al ordenamiento de la razón de incitaciones que apuntan derivadas a su fuero psíquico, también otras cualidades que abarcan los dominios de la narrativa, determinan una posición social o política, llegando incluso a manifestarse como arma agresiva en el terreno de las intenciones.¹⁸¹

Banone nos habla de la forma como algo nato dentro del ser humano tiene la capacidad de comunicación y generación de otras formas, a partir de las cuales se han de colocar nombres a todos aquellos contenidos dentro de la psique, ya sea como una exploración o una manifestación de los mismos.

El dibujo y el monstruo, tienen a su vez la capacidad de ser un puente a los contenidos psíquicos, no solamente con la función de llevarlos a lo consciente, sino para expresarlos a través de la huella o impronta, determinada a partir del contexto tanto social y psíquico donde se encuentra el individuo.

Para crear a partir de impulsos internos debe existir una comunicación entre los contenidos internos del inconsciente imaginario con el mundo exterior o la proyección descrita por medio del dibujo.

Podríamos decir que los primeros gestos del infante, cuando comienza a jugar con sus manos y el resto de su cuerpo, son una forma de ensayo plástico que proyecta desde un inicio la gestualidad del individuo ante el universo inmediato.

¹⁸¹ Rodrigo Banone, *Concepto del dibujo y de la composición* (Buenos Aires, Compañía general fabril editora, 1963), 14-15.

Para determinar las formas en las que ha de representarse como cuerpo y en las que ha de representar desde el cuerpo; todo esto permite dejar registrada la impronta de algo inmaterial como el pensamiento, las ideas, los sentimientos, etc., a través del gesto del cuerpo, que es al mismo tiempo un primer ensayo plástico del individuo.

Desde la más temprana infancia se muestra como asignar y codificar gestos a todo aquello que no es visible de forma directa, ya sean necesidades, emociones humanas, etc., el individuo aprende el lenguaje del cuerpo desde aquello que le es inmediato, pero también existen formas universales, heredadas de patrones genéticos y culturales, que refieren a la supervivencia de la especie, tal es el caso de la frente ancha y los ojos grandes de los bebés, que tienen la función de generar empatía y asegurar su supervivencia.

Podemos entender con esto que desde la temprana infancia se dibuja o designa desde todo el cuerpo y la expresión desde la representación del cuerpo, Juan Antonio Ramírez (1948-2009) ensayista, crítico y catedrático de historia del arte, nos dice sobre el cuerpo:

El cuerpo en fin lo ha sido de todo, cualquier cosa: laberinto como en tantos ejemplos dibujados por André Masson, o arma peligrosa, tal como se aprecia en una fotografía de Laurie Simons. Podemos perdernos en él, entendiéndole como una intrincada arquitectura, dedálica maquinación diabólica, enigma indescifrable.¹⁸²

Es por ello que el dibujo, como lo describe Ramírez, puede definirse de cierta forma como una extensión del cuerpo, que va más allá de la memoria o la sensación corpórea, el dibujo es un reproductor de la huella del soma que ha de manifestarse una y otra vez cual cicatriz sobre el mismo, además de poder reproducirse cada vez que exista un observador sin necesidad de otro que lo reproduzca simultáneamente, para que este gesto se haga visible.

Es cierto que el dibujo reproduce el gesto del organismo desde su capacidad de conservar la presencia del cuerpo a pesar de su ausencia, por ello también en él existe la capacidad de transformarse en ritual, al tener la función ritual de mover, ajustar o hacer actuar al cuerpo mismo con todos sus contenidos, por medio de la expresión, no es extraño que desde 1942 se utilice el dibujo como terapia en pacientes psiquiátricos, ya que ayuda a ser visible como proyección los contenidos de la psique.

¹⁸² Juan Antonio Ramírez, *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* (España, Siruela, 2003), 15.

Al entender al dibujo desde la expresión como un sacar hacia afuera, acción que realizara por medio de símbolos universales, proyecta estos de una forma determinada tanto por los contenidos psíquicos, sociales y culturales dentro un momento histórico específico, que serán expresados por medio de símbolos y signos que cumplen con funciones específicas, dentro del contexto donde se albergan, pero siempre desde una raíz arquetípica proveniente del cuerpo, que en este caso puede referirse al primer uso que se le dio para retratar a las fuerzas avasallantes de la naturaleza, y poder transmitir por medio del mito y posteriormente la cultura, información necesaria para la subsistencia.

El cuerpo del ser humano es una de estas figuras arquetípicas, ya que es el espacio donde primero ha de habitarse el mundo, desde lo efímero donde los sentidos retienen hasta cierto punto una cantidad de información del mundo como instrumentos de supervivencia, estas pequeñas cantidades de información pueden llegar a convertirse en memorias y símbolos, habitadas por cada una de las sensaciones captadas por los sentidos y su recuerdo, una interpretación desde un contexto individual por medio del intelecto, una proyección de cierta cantidad del universo, que ha permitido al ser humano sobrevivir como especie, al ser transmitida por el dibujo que describe y asigna un lugar a cierta cantidad de información.

De esta forma el hombre habita el universo, desde la variedad de sensaciones que nos indican como seres humanos como debe estar formado el mundo. Estas sensaciones cumplen la función de ser guías que nos dan una perspectiva efímera de cómo es el mundo inmediato, interpretado a su vez por la psique y sus símbolos internos. Jorge Chuey (1943) maestro e investigador de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM cita al respecto:

¿Quién *chingaos* soy? Yo soy el Dibujo; y habito dentro del cuerpo humano, soy la esencia de Ser, y nada de lo que es humano me es indiferente; nací en la oscuridad del negro como símbolo de origen, del todo y de la nada; de ausencia-presencia... Y como fuerte viento; bajo con frecuencia desde las regiones de la cuna revolucionaria, ubicadas al norte del corazón para recorrer todo el cuerpo de una manera holística.¹⁸³

Este ¿Quién soy? Proviene desde tantos lugares como existencias efímeras caben en el espacio-cuerpo posmoderno, donde habita el individuo de hoy en día al no tener una representación real de sí mismo y su espacio, este dédalo de dimensiones

¹⁸³ Jorge Chuey, "Ciclo escolar 2013-2014-2. Curso Laboratorio de dibujo. Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM" (ensayo, UNAM FAD, 2014), 3.

y nombres es lo que podemos entender a partir de Chuey, al tratar de describir el dibujo desde la perspectiva posmoderna, como un enigma al igual que un monstruo.

En medio del nacimiento del posmodernismo, dentro de un ambiente convulso es donde Melecio Galván desarrolla su obra (dibujos 1979-1980), junto con el nacimiento y desarrollo del narciso, como símbolo del posmodernismo que ocupa la figura humana (en este contexto histórico), como medio de expresión dentro del cual presenta su visión particular de lo posmoderno, tomando al cuerpo que es a su vez receptor, contenedor y homúnculo portador de la simbología humana.

En los cuerpos dibujados por Melecio observamos, una amalgama de distintas épocas y formas, abordando lo aprendido del arte contemporáneo desde las formas del pasado, ligadas al vacío de sus entes, que nos recuerda hoy en día al vacío existencial del hombre posmoderno.

Ya que el cuerpo del hombre es el sustrato material de la psique adecuado para su expresión, y es donde aparecen las dicotomías contenidas, expresadas por el arte, donde el hombre (en este caso Melecio) transcribe por medio del dibujo.

Aunque debemos notar la diferencia entre el cuerpo simbólico equilibrado, y la forma en que Melecio retrata el cuerpo humano desde el desbordamiento del monstruo, al establecer una dialéctica (o dialogo hacia la verdad) desde lo individual y lo social, a partir de su época y el desbordamiento que desde el siglo (XX) pasado transformó la geografía humana, corporal, territorial, simbólica y signica.

Esta transformación sufrida durante las dos guerras mundiales del siglo XX, tiempo en el que mundo se convulsiono particularmente al final de la segunda guerra mundial, donde los cuerpos como los mapas se transformaron después de estallar la bomba atómica, mutando en un desbordamiento terrible, así como lo hicieron durante las dictaduras en Latinoamérica, la guerra de Vietnam, y un gran listado de conflictos bélicos a lo largo de este siglo y aún en la actualidad.

Podemos decir que el monstruo varía en forma, más no en función arquetípica, al variar el símbolo con el que se identifique en cada época histórica. En el caso de la posmodernidad que recibe su herencia de lo moderno, regido por la figura de Apolo donde la creencia en la utopía proveniente de las revoluciones y la industria, fue una época donde las máquinas parían constantemente el futuro, como semilleros que desplazaban las viejas ideas arraigadas de un oscuro pasado, al intercambiarlo por la razón y la ciencia percibidas estas como un desarrollo positivo y lineal, que reduce al ser humano una mera escala de hechos.

La herencia violenta del modernismo y el poder bélico que se desarrolló a partir de la tecnología, la ciencia y el capitalismo desmedido hace a la sociedad replantearse a sí misma desde el verdadero futuro que se vislumbraba, el posmoderno en sí mismo no es una noción clara, ya que remite a diferentes contextos difíciles de hacer coincidir, pero puede vislumbrarse a una escala general de la sociedad, al describir un paso lento y complejo hacia un nuevo tipo de sociedad, que se gestó en la era moderna y sus funciones históricas principales.

Esto dio por resultado que el individuo se cuestionara nuevamente acerca de: ¿Quién es él? ¿Quién quiere ser? mientras observa en su entorno el estremecimiento en el que se encuentra el sistema: social, cultural, político, económico, ecológico, etc., y donde se halla imbuido, dentro de un mundo distópico.

Es en este instante donde el individuo niega su presente, como consecuencia del pasado, rechaza la existencia de un futuro y toma como figura de esta época el símbolo de Narciso, donde no hay más imagen que él mismo, Guilles Lipovetsky (1944) filósofo y sociólogo, nos narra sobre ello:

A cada generación le gusta reconocerse y encontrar su identidad en una gran figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento... Narciso es, a los ojos de un número importante de investigadores, en especial americanos el símbolo de nuestro tiempo... el neonarcisismo... nos obliga a registrar en toda su radicalidad la mutación antropológica... el nuevo estadio del individualismo... [Que] cede paso a un capitalismo hedonista y permisivo... desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*...¹⁸⁴

Es así como Lipovetsky se contrapone la utopía del modernismo como un falso futuro rechazado ahora terrible, que obliga a la sociedad a buscar refugio en los placeres inmediatos, efímeros y desechables para preservar como nuevo valor: al presente con sus placeres inmediatos, al que no se cesa de proteger, manipular, reciclar y repetir constantemente, ya que el mercado proporciona la repetición de sensaciones de forma inmediata, al transformar y manipular el símbolo que proviene de la representación de las sensaciones mismas, todo esto en una sociedad para la que no existen los fin sino el valor de los medios que ejecutan la reproducción constante e inmediata.

¹⁸⁴ Guilles Lipovetsky, *La era del Vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona, Anagrama, 1998), 49-50.

III.2. El monstruo en México (antecedentes).

En México antes de la conquista, no se conocía el concepto occidental del monstruo, ya que en la cultura prehispánica, las deidades eran conscientemente duales, y simbolizaban la creación y destrucción, tal es el caso de Tezcatlipoca y *Quetzalcoatl*, ambos hermanos y enemigos, los cuales crean y destruyen alternativamente los cuatro primeros soles de la cultura mexicana.

También es notable la diferencia entre la cultura europea, con respecto a la muerte que en México era bienvenida, ya que representaba un descanso de las penurias de la vida que eran proporcionadas por Tezcatlipoca, y así como éste, otras deidades presentaban la dualidad como característica de la vida propia.

Se han descrito los orígenes del monstruo occidental dentro de las representaciones gráficas en las cuevas, aunque estas representaciones también existen en México, donde una multitud de imágenes fueron retratadas como una forma de aprensión del universo, representado y capturando por medio de las figuras, representadas como una amalgama de los reinos vegetal, animal y humano, mediante las cuales se dibujaba tanto a dioses como al chaman, esto dota a estos personajes de un carácter ritual, por medio del imaginario; parte de estas representaciones se encuentran distribuidas en México desde aridoamerica hasta mesoamerica, en las cuales se llegó inclusive a retratar escenas de la conquista de México.

Con respecto a la figura del monstruo (dual) en México, podemos encontrar ejemplos como en el cerro de la proveedora (a 15 kilómetros al oeste de la ciudad de Córdoba, Sonora, México), donde se hallan pinturas pertenecientes a la cultura *hohokam* (300 a.C. al 1450 d.C.) que representan figuras humanas ricamente proporcionadas, cuadrúpedos y especialmente hombres lagarto, además de una amplia gama de figuras geométricas.

Estas últimas recuerdan las fases de los estados de conciencia alterados, descritos por David L. Williams, ya que en otras cuevas se han pintado enteógenos, como en el caso de la cañada el café (Sonora), donde se encuentran grabadas gran variedad de plantas entre las que encontramos al peyote, representado tanto de frente como de perfil.

Otro sitio donde encontramos este tipo de figuras es en Yucatán, dentro de las cuevas de *Alux*, donde destaca la figura humana con rasgos mayas, y sobresalen las figuras antropomorfas relacionadas a la imaginería, tradiciones y ritos mayas, que datan del 337 d.C. y comparten similitud con las figuras de las cuevas *Akadzib* y *Yoactun* (también en Yucatán).

Es en esta zona (maya) donde particularmente se encuentran representados seres híbridos, que mezclan elementos de animales y plantas para formar un solo ente, recordándonos esto a las *cryllas* greco-romanas, esos seres mixtos que fueron muy utilizados en las decoraciones grotescas, además de trascender a la Edad Media y el renacimiento; Alfonso Arellano Hernández Doctor en estudios mesoamericanos y catedrático de la UNAM especialista en arte prehispánico mesoamericano, comenta sobre estas figuras:

...si bien las partes reciben un tratamiento realista, el conjunto final es un dragón que, de una o de otra forma guarda conexiones con otros monstruos y con distintos reptiles incluido el cocodrilo...¹⁸⁵

Es así como Alfonso Arellano, refiere a estas figuras mayas con respecto al contexto europeo del Medievo, pero podemos relacionarlo de forma más cercana con el hombre cocodrilo en el cerro de la proveedora.

Estos dragones mayas, se relacionaban principalmente con los cocodrilos, ya que fueron considerados seres divinos al igual que diversas especies del reino vegetal unidos mediante relaciones simbólicas. Esta cultura relacionaba las escamas gruesas del cocodrilo, con la corteza de las ceibas jóvenes que presentan espinas gruesas y cortas, el cocodrilo al tener estos atributos, conecta los tres niveles cósmicos del mundo maya (las cuales son el supramundo: *twitz Kyaj*, el mundo: *twitz tx'otx'* y el inframundo: *twitz tjaq' tx'otx'*) ya que su cuerpo forma el camino entre aquellos niveles para dioses y muertos, es así como se asocia su relación acuática con los cenotes, que eran considerados cuevas sagradas y pasos al inframundo.

Otra deidad con características parecidas es *Cipactli* (o el primer día de la cuenta calendárica de 260 días para los mexicas), originalmente *Tlatecuhtli* (un monstruo que caminaba sobre el agua primordial) del que se creó el mundo al ser descuartizado, de él se nacen pozos, cuevas, cavernas, ríos valles y montañas.

Este mito es parecido al descrito dentro de la épica Asiria del “*Gilgamesh*” (1300-1000 a.C.), donde el héroe y su amigo *Enkidu*, al matar a *Huwawa*, crean al mundo:

Gilgamesh... le hirió (a Huwawa) en el cuello... Y al tercer golpe cayó. Se produjo una grandiosa confusión... Enkidu mato al guardián del bosque, cuyas palabras

¹⁸⁵César Carrillo Trueba (Coord), *Antología de la revista ciencias, Los elementos del cosmos, El conocimiento mesoamericano II* (México, Siglo XXI, 2014), 80.

hacían temblar a Siria y al Líbano. Todas las montañas se hicieron... todas las colinas se hicieron...¹⁸⁶

Tal vez comparar, la primera épica escrita de la historia de la humanidad, con los mitos de los mexicas y los mayas sea exagerado, pero quizá puede hallarse en la posibilidad de mencionarse destacarse su similitud desde los orígenes comunes en la humanidad, en cuanto al ámbito imaginario inconsciente y su probable relación con respecto a su mitología, sus ritos, símbolos y arquetipos.

Con respecto a la mitología en México, podemos mencionar a las cuevas como parte importante, ya que en ellas es donde habitaba el monstruo o cocodrilo que para los mayas era la conexión entre los hombres y los dioses, es decir era el *axis mundis* (o eje del mundo).

De esta forma podemos entender a las cuevas como parte importante dentro de la cultura, su palabra en náhuatl es *oztotl*, que forma parte del nombre de diversos lugares, por ejemplo en la región de Texcoco donde grupos chichimecas nómadas del norte habitaron cuevas, por ello incluyeron esta palabra al nombrar estos lugares, como *Oztícpac*, *Tepetlaóztoc*, etc.; las cuevas dentro del territorio mexicano tuvieron una gran variedad significativa como: refugio, habitación, boca o vientre de la tierra, inframundo, espacio fantástico, morada de los dioses del agua y la muerte, recinto funerario, espacio de ritos de linaje y pasaje, observatorio astronómico, entre otros.

Como entrada del inframundo o cámara funeraria, la cueva era considerada como vientre de la tierra o boca del monstruo terrestre, y lugar de culto durante el periodo formativo y hasta el posclásico (del 2200 a.C. – al 1500 d.C.), ejemplo de ello es la región de la comarca lagunera en Durango, específicamente en la cueva de La Ferretería, Puerta de la Contera y Los soles, donde se encuentra arte rupestre, en el que se plasman figuras de vulvas con distribución y presencia claramente intencional.

Al respecto de esto nos menciona Linda Rosa Manzanilla Naim (1951) arqueóloga, egiptóloga, investigadora y académica, miembro de El Colegio Nacional y de la Academia Nacional de Ciencias de Estados Unidos:

Del culto al dios del sol se han hallado en la cueva de los Ándaselos, Chiapas, del clásico tardío (650-900 d.C.)... la figura del Sol rodeada de tierra, agua y vegetación.

¹⁸⁶ Anónimo, *Poema de Gilgamesh* (México, Resistencia, 2000), 84-85.

Aparece también la figura de un individuo que emerge de las fauces abiertas de una serpiente. Probablemente el sol del inframundo...¹⁸⁷

A partir de lo descrito por Naim, podemos entender la importancia de las cuevas dentro de la cultura del México antiguo, ya que eran parte junto al monstruo, del eje del mundo y conexión con los dioses. Estas descripciones, tal vez nos recuerden la similitud con los mosaicos romanos encontrados en grutas italianas, donde aparecían seres mixtos, entremezclados a partir de seres humanos, animales y plantas que dieron como origen al arte grotesco.

La cueva también se relaciona con la *Coatlicue*, que es al mismo tiempo la gran paridora de la existencia y la gran devoradora, *Tezcatlipoca* también habita en las cuevas como creador y destructor del mundo al transformarse en el jaguar para devorarlo todo. También podemos citar como ejemplo muestra de la importancia de estos espacios sagrados, las “siete cuevas” o el *Aztlán* de los aztecas o el *Chicomóztoc* de los chichimecas, que fue referido como el punto de origen dentro de la mitología de esta cultura.

Asimismo la cueva se transforma en el origen y destrucción del ser humano, dentro de las mitologías en el México antiguo, y era relacionada con el monstruo terrestre, que para los mayas era representado como una especie de dragón cocodrilo, mezcla de animal y planta, simbolizado como una deidad al salir la cabeza de un joven entre sus fauces.

El pueblo azteca celebraba la fiesta del fin de su ciclo calendárico de cincuenta y dos años, donde se recreaba el caos y la resurrección, Paul Westheim (1886-1963) crítico e historiador del arte, editor, uno de los principales impulsores del expresionismo, y pionero en el análisis del arte de Mesoamérica, nos dice al respecto:

De nuevo todo volvía a nacer: dioses y hombres, la vida y la muerte... La muerte es lo efímero. El concepto de lo perecedero es a la vez el de lo perenne, de la vida que rejuvenece eternamente...¹⁸⁸

Es de esta forma que se entiende a partir de Westheim, al monstruo en México como una deidad conectada a la muerte pero al mismo tiempo al renacimiento, lo cual nos recuerda las primeras observaciones de los ciclos de la naturaleza por parte del ser humano paleolítico.

¹⁸⁷ Carrillo Trueba, Coord., *Antología de la revista ciencias, Los elementos del cosmos, El conocimiento mesoamericano II*, 179.

¹⁸⁸ Westheim, *La calavera*, 28-29.

Esta observación de los ciclos, junto con la celebración de los ritos y el consumo de enteógenos en México, así como en diversas partes del mundo, dieron lugar a la búsqueda de los dioses, por medio de los efectos y la sensación de éxtasis, ya sea provocado por el consumo de estas plantas, por los rigurosos y exhaustivos ritos o por medio de enfermedades. Los chamanes a través de estos medios se comunicaban con los dioses, y al mismo tiempo se entremezclaban con la naturaleza (representada por sus deidades) dentro de su viaje chamánico.

Un ejemplo de ello son las representaciones de la cerámica de Casas Grandes, Chihuahua, que datan del periodo (1250-1450 d.C.), Christine S. Vanpool, catedrática e investigadora del departamento de antropología de la University of Missouri, dice al respecto:

... se ven imágenes de fumadores, danzantes y seres humanos con cabezas de guacamaya, la que comparten dos tipos de diseños: signos de número y círculos con puntos. Al trazar estos dos diseños distintivos sobre esas imágenes se ilustra el clásico viaje chamánico entre este mundo y el espiritual.¹⁸⁹

Estas visiones mixtificadas del ser humano, son comunes en diversas partes del planeta y dentro del contexto de la conquista española, posiblemente dieron pie a lo que considerarían los europeos como monstruos.

Con respecto a estas transformaciones de los chamanes, existe en México la figura del brujo nagual, como un hombre que se transforma así mismo en un animal, o seres que pueden transformarse en otros, esta habilidad era un atributo mágico también propio de los dioses (como el caso de Tezcatlipoca, que a voluntad podía transformarse en jaguar), Alfredo López Austin (1936), historiador experto en cosmovisión mesoamericana y en los pueblos indígenas de México, dice sobre el nahual:

Según documentos coloniales, un hombre podía transformarse en puma, caimán, perro, comadreja, zorrillo, murciélago, búho, lechuza, guajolote, serpiente o bola de fuego... Las *mometzcopimque* han sido descritas como mujeres que en secreto se quitan las piernas, las sustituyen por patas de guajolote, se ponen alas de petate y vuelan por las noches para chupar la sangre de los niños...¹⁹⁰

¹⁸⁹ Christine S. VanPool. 2003. "Viajes Chamánicos Iconografía de Casas Grandes." *Arqueología Mexicana*, Vol. X, Núm. 59, 42.

¹⁹⁰ Alfredo López Austin. 2004. "La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana." *Arqueología mexicana*, Vol. XII, Núm. 69, 23-24.

Esta figura del monstruo, al igual que en sus símiles europeos, también era el portador de las artes negras, lo que lo transforma en un tabú, ya que al mismo tiempo era un sacerdote que se conectaba con los dioses.

Asimismo la figura del monstruo como presagio de los dioses, al igual que en la cultura asiria y en la europea, también existía en el México precolombino, como ejemplo podemos decir que diez años antes de la llegada de los españoles aparecieron seres deformes que se tradujeron como mensajes de los dioses, hecho descrito por Miguel León-Portilla (1926) filósofo e historiador y principal experto en materia del pensamiento y la literatura náhuatl:

Muchas veces se mostraban a la gente hombres deformes, personas monstruosas. De dos cabezas pero un solo cuerpo. Las llevaban a la Casa de lo Negro; se las mostraban a Moctecuzoma. Cuando las habían visto luego desaparecían...¹⁹¹

Estos seres también se encuentran dentro del folclor medieval, Hartmann Schedel físico y humanista alemán del siglo XV, en su libro "*Liber Chronicarum*" (o Crónicas de *Núremberg*) que es una paráfrasis bíblica ilustrada de la historia del mundo, donde es importante resaltar que el autor incluye como parte importante de la esta crónica a los monstruos, los cuales tenían forma humana pero desde la unicidad o multiplicidad de diversas partes del cuerpo, es aquí donde se hace presente el hombre de dos cabezas, al igual que en México, tal vez a partir de esto se puede llegar a entender al monstruo como un símbolo común o arquetipo de la humanidad, pero que al desarrollarse en distintos contextos, adquiere simbologías diferentes, aunque similares en lo profundo.

Otro ejemplo que ya hemos mencionado anteriormente, con respecto a la función del monstruo, es el centro o eje del mundo (*axis mundis*), ya que este centro contiene lo sagrado sea cual sea la naturaleza de este espacio. Eduardo Matos Moctezuma (1940) arqueólogo, encargado de realizar las excavaciones en el Templo Mayor, realiza una comparación con respecto a los inframundos cristiano, mesoamericano, basándose en la Divina Comedia, los relatos de Fray Bernardino y el Códice Vaticano A 3738, de los cuales encuentra las siguientes similitudes:

a) Creencia en una esencia que se separa del cuerpo al momento de la muerte, b) El agua está presente en diversos escaños del inframundo, c) Se habla de una serie de pasajes durante el viaje al inframundo lleno de peligros, como montañas, ríos, fríos, y animales: en estos casos, se trata de nueve escaños, d) La presencia del perro es significativa, si bien en la versión de Dante es un animal peligroso, en tanto

¹⁹¹ Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista* (México, Universidad Nacional Autónoma de México Coordinación de humanidades programa editorial, 2010), 8.

en Mesoamérica reviste características positivas como la de ayudar al individuo a atravesar un río, e) En el inframundo hay dioses o seres que rigen ese lugar, f) Del inframundo no se puede regresar, salvo en el caso de algunos héroes-dioses...¹⁹²

A partir de lo descrito por Matos Moctezuma podemos entender estas manifestaciones de lo sagrado, que originaron sus manifestaciones, en distintas culturas, pero todas conectadas de forma profunda a lo sacro.

Tal es el caso de la vagina dentada, como una metáfora de lo sagrado que representa el cuerpo, además de hacer referencia a la cueva como devoradora también evoca a la fertilidad y al inframundo que representa la gruta, ya que la sexualidad en México también es relacionada con ritos de fertilidad.

La vagina dentada como representación se encuentra en diversas culturas, sin cambio en el sentido simbólico de su representación; al referir este desde la perspectiva del psicoanálisis y la mitología aislándola del resto del cuerpo, desde un sentido siniestro se relaciona directamente como la madre fálica o la feminidad castradora, y al mismo tiempo fecunda.

Estas proyecciones del cuerpo hacia lo sensorial (simbólico), en este caso hacia el orden vegetal y cósmico, de la fertilidad y el sacrificio propiciatorio, como puentes simbólicos: mujer-tierra, vida-muerte, naturaleza-cultura, propició en la aprehensión y ordenación del universo como entes necesarios dentro de una estructura social. Félix Báez-Jorge (1945) Doctor en etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia y Doctor en historia contemporánea en la Universidad del País Vasco (Bilbao) nos dice sobre la vagina dentada en la cultura mexicana:

...al examinar la cosmovisión mexicana, la vincula con diversas figuraciones del "monstruo de la tierra" (Cipactli-Tlatecuhtli, Coatlicue-Itzpapálotl) y establece paralelos ideacionales entre la cueva, temazcal y el útero telúrico...¹⁹³

De esta forma se puede identificar a la castración con el cuchillo sacrificial, en la boca del dios dual *Tlaltecuhltli*, que representa la vagina dentada y al mismo tiempo el pene generador, como fuerzas oscilantes de la vida y la muerte, es así como se relaciona una vez más al monstruo en México como una identidad dual, o dicotomía que devora y regenera al mismo tiempo.

¹⁹² Eduardo Matos Moctezuma. 2013. "La muerte entre los mexicanos, expresión particular de una realidad universal." *Arqueología mexicana*, Edición especial 52, 14.

¹⁹³ Félix Báez-Jorge. 2010. "Mitología y simbolismo de la vagina dentada." *Arqueología mexicana*, Vol. XVIII, Núm. 104, p. 54.

En México durante el periodo posclásico (900-1521 d.C.) se concebía a los dioses como divinidades duales portadoras de la vida y la muerte, es por ello que el inframundo mexicano no es un lugar de pena y tormento sino un ciclo de regeneración, mientras que en Europa la concepción de la vida y la muerte se encontraba dividida, ya que al término de ésta se recibía la recompensa o el castigo por lo hecho en vida.

De aquí podemos entender la diferencia, ya que la cultura mexicana celebra ritos de muerte y renacimiento, debido a que en esta cultura toda vida contiene el germen de la muerte y viceversa, simbolizado por la calavera que lleva el signo *kin* en el calendario mexicano, marca de lo perezoso; mientras en Europa la muerte es representada por medio del esqueleto y la guadaña, sin embargo este símbolo no se conoce en el siglo XIII y es relacionado como tal, hasta el siglo XIV en Francia, haciendo referencia específicamente a lo macabro, aunque la muerte se conozca como representación desde el siglo X, que solo se representa como el juicio al final de la vida.

El término de la edad media europea, está marcado por la idea del fin del mundo bíblico, que provoca el emerger desde el subconsciente: fantasmas, pestilentes cadáveres y al enemigo (o diablo), que toma fuerza como instrumento de juicio, al transformarse en un símbolo parecido a la muerte.

Es por ello que las fantasías del Bosco y el apocalipsis de Durero, surgen del inhóspito ambiente social, político y económico, que significan miseria, ruina y muerte de los países europeos. Y junto a esta decadencia se plasman las terroríficas imágenes en el inconsciente colectivo, que pueblan las fantasías de los habitantes del viejo continente a causa de este caos, a lo que surge literalmente un nuevo mundo al hallar un nuevo continente en 1492, hecho que termina con la Edad Media en Europa y con el posclásico en México.

Tras el violento choque de la conquista, que trajo consigo entre sus símbolos a la figura del diablo, para poblar el nuevo mundo de monstruos, brujas, demonios, súcubos e íncubos y todo lo que parezca tener una relación con el infierno, lo que dio pie a equiparar a los monstruos europeos con los dioses mexicanos a través del sincretismo, la nueva religión se dio el tiempo de realizar la ardua tarea de comparar a los dioses y costumbres originarias de México con aquello que conocían del viejo mundo, al hacer un minucioso inventario por medio de la Inquisición y asociar lo infernal de su inframundo, con el lugar de los muertos. Es así como las deidades duales del pueblo prehispánico se ven recluidas a las sombras de la *grotta* europea.

Tal vez es de esta forma como el diablo, príncipe de todo lo deforme y monstruoso en Europa, adhiere a sus territorios el inframundo indígena, así como la dualidad de sus dioses al tomar el color negro como identidad de un carácter malvado y astuto, para transformarse en un héroe maldito al adquirir importancia dentro de la cultura de las nuevas colonias españolas en México.

Esta importancia fue adquirida al ser asociado con la mezcla de identidades y oficios, estos últimos generalmente negados a los indígenas, el Doctor Antonio García de León Griego (1944), lingüista, músico e historiador, investigador emérito del INAH y catedrático de la UNAM, escribe sobre la figura del diablo durante el periodo de la colonia en México:

En toda la Nueva España, el Diablo es un ser oscuro, ataviado de charro negro y montado sobre caballo del mismo color, que despidiendo chispas por las espuelas alumbra con sus ojos de carbón encendido las calles de cualquier poblado... el Diablo tuvo siempre una fuerte presencia asociada con el poder y la riqueza: una noción alimentada en un momento de desamparo y reacomodo de las grandes fuerzas que se abrieron paso desde el México colonial al moderno...¹⁹⁴

Es de esta forma como el diablo y por lo tanto el monstruo se asocia a diversos contextos dentro de lo social y lo arquetípico, debido al sincretismo dentro de la cultura mexicana, y tal vez este sea un buen punto de partida para entender a los monstruos de Melecio Galván, asociándolos desde el contexto histórico y mitológico de ambos mexicos, presentes en muchas de las formas simbólicas que representan la contemporaneidad de este país.

III.3. Reflexiones sobre la obra de Melecio Galván, dibujos 1979-1980. Su vigencia como representación de la metáfora del monstruo en la actualidad.

El rostro de México que Melecio retrata en sus apuntes, que son los bocetos para la obra de Militarismo y Represión, faceta que se desarrolló dentro de cuadernos, libretas y papeles sueltos, los cuales nos describe Lelia Driben (1944) investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas:

Melecio... dibujo con base en la observación de las obras pertenecientes a los grandes maestros [europeos] del siglo pasado. Entre sus pertenencias se encontraron... páginas y páginas en las que ensayo el mejor estilo de un discípulo

¹⁹⁴ Antonio García de León Griego. 2004. "El diablo entre nosotros o el ángel de los sentidos." *Arqueología mexicana*, Vol. XII, Núm. 69, 59.

de Leonardo; las precisas reglas de la geometría, los puntos áureos, la reproducción exacta de un desnudo, el movimiento de los cuerpos y la perfecta anatomía de una figura animal son, entre otras, las características que denotan la destreza del autor en cuanto a su dominio del oficio...¹⁹⁵

Es de esta forma como Melecio nos muestra un mundo concreto que parte desde su propio imaginario pero también del sincretismo descrito anteriormente, que puede llegar a ser una visión común con la gran mayoría de los mexicanos, aún en la actualidad.

Podemos interpretar esto como una visión desde el inconsciente colectivo descrito por Santiago Ramírez que interpreta el carácter del mexicano desde la pérdida de aquello que representa lo materno hasta el abuso de poder (este último reconocido como una proyección de la figura paterna) y la forma en que se repiten estos esquemas cíclicamente como un arquetipo, o lecho de río donde la corriente arrastra inexorablemente el comportamiento del mexicano hacia una sola dirección.

Aunque debemos recordar que Boris Cirulnik al estudiar la historia de diversos conflictos alrededor del mundo, lo resume como el carácter sádico-masoquista del individuo, y tal vez este no se manifieste de forma directa, pero como Jung lo describe en su trabajo con el arquetipo de la sombra es algo que se halla latente dentro de cada individuo y es transmitido por el inconsciente colectivo a través de la cultura.

Es así como la cultura y el arte son manifestaciones vivas de los ritos y mitos, puentes que nos pueden comunicar con aquellos lenguajes comunes a las fuerzas latentes de la naturaleza y del inconsciente como lo refiriere Kimon Nicolaidis en su libro "*The natural way to draw*" al tratar de encontrar aquello que se manifiesta en el interior del dibujo hacia un contacto con lo real.

Melecio como artista se vale del lenguaje mismo de la poética para corporeizar aquello que habita en la *grotta* de su interior, Aristóteles refiere a lo poético como a convertir los pensamientos en materia, en pocas palabras la actividad arte-materia, que Aristóteles describe como la poesía:

Parece cierto que dos causas, y ambas naturales, han generalmente concurrido a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales... Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las

¹⁹⁵ Lelia Driben, *Melecio Galván el artista secreto* (México, instituto de investigaciones estéticas, 1991), 12.

contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres. El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original, no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o del colorido, o por algún otro accidente de esta especie. Siéndonos, pues, tan connatural la imitación como el canto y la rima (que claro está ser los versos parte de las rimas), desde el principio los más ingeniosos y de mejor talento para estas cosas, adelantando en ellas poco a poco, vinieron a formar la poesía de canciones hechas de repente.¹⁹⁶

Es de esta manera la *poiesis*, como acto de transformación y creación comienza desde lo profundo del ser, al ser una mediación entre el poder de la muerte y la vida, tanto la muerte como afirmación, como la vida creación desde la imitación hasta el surgir del universo propio.

Melecio dentro de su obra, hace referencias a la muerte y a sus formas desde el monstruo, valiéndose de la imagen humana, animal y máquina, mezclándolas hasta lograr muchas veces un ente casi irreconocible, que es parte importante del carácter simbólico de su obra, Sallie Nichols (1908-1982) filósofa y escritora habla sobre el carácter simbólico-arquetípico de la muerte:

En muchas culturas primitivas cada año se mata simbólicamente al antiguo rey, desmembrándolo y “comiéndolo” ritualmente para después para asegurar fertilidad a las cosechas nuevas y la revitalización del reino. Las iglesias cristianas, hoy en día, conservan aún una idea similar en la sagrada comunión, donde al sacerdote comparte el pan y el vino, símbolos del cuerpo y la sangre de cristo, para evidenciar la incorporación del espíritu de cristo nuevamente a su interior.¹⁹⁷

Es de esta forma como la muerte es un arquetipo de transformación que se halla presente en diversas culturas desde lo primitivo, manifestada dentro de la obra de Melecio, la muerte de lo viejo, que representa los poderes fácticos y su resistencia a perdurar hasta el infinito, lo cual alberga un desequilibrio, al transformar el posmodernismo en la distopia del modernismo.

A partir de esto podemos recordar la occisión como una muerte para espiar las culpas o pedir a los dioses aminorar un castigo, aquel que es sacrificado se transforma en un monstruo, de esta forma podemos referir a la figura de cristo como

¹⁹⁶ José Goya y Muniain, Aristóteles. *El arte poética, traducción del griego* (Madrid, imprenta de Don Benito Canto, 1798), 24.

¹⁹⁷ Nichols, *Jung y el tarot, un viaje arquetípico*, 317-318.

un arquetipo sacrificial (al recordar el rechazo que sentía el pueblo judío que provocó su crucifixión) y hasta cierto punto ligado al monstruo, según el origen de su etimología en latín: *monstrare*, *monere* o maestro, cuando este pasa por el ritual del calvario, palabra cuyo origen latín *calvarium*, que se traduce como lugar de calaveras, un espacio sagrado donde se hallaba uno de los centros del mundo (*axis mundis*), para realizar el ritual expiatorio de la muerte, al transformar a todas las figuras que participaran del ritual en víctimas y victimarios.

La muerte como símbolo de transformación y recreación también refiere al carácter del monstruo como símbolo, ya que el monstruo es aquello desconocido y enigmático que provoca ansiedad y angustia, Serge Gruzinski (1949) historiador especializado en temas latinoamericanos, perteneciente a la historia de las mentalidades, nos refiere al carácter monstruoso que los tlaxcaltecas observaban en los evangelizadores provenientes de occidente:

... unos indios de Tlaxcala, quienes en 1523 consideran que los primeros evangelizadores eran “hombres insensatos”. Y a menos de hacer de los religiosos criaturas monstruosas, llegadas para destruir a la humanidad, o muertos en vida, y maléficos hechiceros.¹⁹⁸

De esta forma podemos deducir el carácter simbólico del monstruo ante la violencia que ejerce la transformación y el trastorno que provoca al trastocar el orden, muchas veces sin importar el contexto donde surja, al entenderse el símbolo de la muerte como la transformación de lo viejo.

El monstruo ligado a la muerte, el miedo, lo violento, lo angustioso, lo grotesco, lo feo, unido a todo lo que trastoca y transmuta la realidad, muestra a través de la visión del artista (en este caso Melecio), brujo o chaman, ya que desde los inicios de la humanidad adquiere su forma simbólica como aquel que puede visualizar el mundo al convertirse en “otro”.

Este “otro” identificado desde el tabú de las culturas antiguas como el extraño portador de las artes negras, Octavio Paz dentro de su prólogo para la novela “Las enseñanzas de Don Juan”, nos habla de la visión del otro desde la visión creativa del artista con respecto a la poesía:

...la experiencia que he llamado la otredad... se expresa en la magia, la religión y la poesía, pero no solo en ellas: desde el paleolítico hasta nuestros días es parte central de la vida de hombres y mujeres. Es una experiencia constitutiva del hombre

¹⁹⁸ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI y XVII* (México, Fondo de Cultura Económica, 1988), 24-25.

como el trabajo y el lenguaje. Abarca del juego infantil al encuentro erótico, y del saberse solo en el mundo a sentirse parte del mundo. Es un desprendimiento del yo que somos (o creemos ser) hacia el otro que también somos y que siempre es distinto a nosotros. Desprendimiento: aparición, experiencia de la extrañeza que es ser hombres.¹⁹⁹

Es de esta forma que ese “otro” está ligado también a lo incomprensible y es relacionado con la representación de ese “Si mismo” que habita dentro de la creación artística donde se manifiesta dentro de la dicotomía consciente-inconsciente, que se identifica con lo desconocido y lo no concebido desde única visión del “yo”, como estructura constructora del mundo a través de la *poiesis*, que lo ordena y lo muestra al mundo desde las expresiones primitivas hasta el arte contemporáneo, pero siempre como parte esencial de la cultura.

Aunque no sabemos hasta qué punto se entrecrucen los símbolos de la muerte y el monstruo, o hasta donde se comprenda individualmente dentro de la creación y la contemplación de la obra, en el caso de los dibujos de Melecio, se puede describir lo observado dentro de su quehacer en relación a su poética, como encuentro con aquel “otro” ser extraño que es el “Sí mismo”, este nahual manifestado como símbolo binario.

Este doble descrito por Paz y del que también habla José Miguel G. Cortez (1955) Doctor en filosofía y profesor de teoría del arte en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, quien escribe sobre el carácter poético dentro de la obra artística:

Frontera que separa un mundo del otro, reflexión sobre la existencia (doble) del artista capaz de establecer relaciones privilegiadas con otra existencia, aun en riesgo de la desposesión de la identidad. En este sentido... la película de *Orfeo* de *Jean Cocteau* (escrita en 1925 y filmada en 1950), en la que el protagonista atraviesa catorce veces el espejo en un deseo de conocer/poseer la vía suprema del conocimiento, el misterio de la poesía y para lo cual no duda en pasearse con la muerte...²⁰⁰

De esta forma la idea de la muerte, lo doble y la *poiesis*, se unen a lo siniestro explorado por Freud, al ser ese “otro” que acecha dentro de lo íntimo, y provoca el terror hacia lo desconocido, mientras que el monstruo puede ligarse al horror cuando aquello que provoca el miedo ha pasado por la *poiesis* (del arte) y adquiere una forma y un sentido, ya sea este físico-cultural (una deidad proyectada desde lo aprotropaico) o real-ficticio (un temor real pero ausente).

¹⁹⁹ Carlos Castaneda, *Las enseñanzas de don juan* (México, Fondo de Cultura Económica, 2007), 14.

²⁰⁰ José Miguel G. Cortez., *Orden y caos*, 105.

En México existe un eje binario entre la belleza y el monstruo, y esto podemos verlo claramente en el arte de los Mexicas como la *Cuatlicue*, el *tzompantli*, y la exigencia del tributo de flor y canto, exigida a los pueblos sometidos por los Aztecas.

En la cultura Mexica, la escuela, el *Calmécac* eran solo para los nobles, donde aprendían a ser guerreros y sacerdotes, debemos recordar que esta cultura fue impuesta por este imperio por medio de las guerras. La dualidad dentro de la cultura Mexica, nos describe un desencuentro y un rechazo hacia el “otro”, al imponer a través de la fuerza una repetición infinita del paradigma, ante el miedo a la desaparición, que proyecta el “otro” en su calidad de monstruo o extraño.

La cultura mexica, antes de la llegada de la cultura occidental, también proyecta el miedo en ese “otro” desde el tabú y coloca sobre este ser distinto, el símbolo de lo diferente, que habría de ser aniquilado para proteger al rey o *tlatoani*, Gruzinski (1949) Doctor en historia especialista en temas latinoamericanos nos describe este fenómeno antes de la conquista Española:

Y sin embargo la “censura de libros” no era, a pesar de lo que se piense, una innovación introducida por los conquistadores. Durante el reinado del soberano Mexica Itzcóatl, ya en el siglo XV se habían destruido “pinturas para borrar recuerdos y acabar con particularismos, pero esta vez se trataba de aniquilar un conjunto y no de desvanecer partes. Es posible que algunos indios hayan experimentado entonces una pérdida de coherencia, un menos cabo de sentido, por ya no ser un patrimonio ancestral, si hemos de crearles, sino una “red de agujeros”.²⁰¹

Podemos entender esto como antecedente de la violencia en México, dentro de las culturas precolombinas, recordándonos lo descrito por Naomi Klein, Henri Lefebvre y Michael Foucault al hablar del control de las mentes y los cuerpos, ya sean estos físicos o mentales, para la construcción de un estado modélico.

Tal vez esto sea el porqué del desarrollo histórico de los hechos de la conquista, pero también podemos entender la destrucción de la memoria y la condición dual del monstruo como víctima y victimario dentro de la obra de Melecio, a partir de la herencia histórica de México.

Durante la colonia española en México a la par de la conquista por las armas, se realizó también la colonización del imaginario durante los siglos XVI y XVII con la imposición de usos y costumbres de los colonizadores, desde el ámbito sexual hasta

²⁰¹ Gruzinski, *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI y XVII*, 24.

el religioso, esto poco a poco fue trastornando las memorias y el imaginario colectivo alterando hasta ser plasmado en la cultura como normal, al provocar una lenta disolución y organización global de lo recibido de occidente de acuerdo con Gruzinski se debe tomar en cuenta una importante consecuencia de la conquista española, que fue la alta tasa de muerte de la población indígena.

Que tuvo un efecto devastador en la enorme pérdida de las memorias colectivas, al instalar discordias, disconformidades, desavenencia y rupturas en la sociedad debido a presiones y limitaciones de toda índole que trajo como consecuencia la indiferencia e impotencia que sufre la población, que al mezclarse le confieren una apariencia de híbrido e inconcluso a los resquicios de sus nuevas culturas.

No es extraño que a partir de este estigma colonialista, a fines del siglo XIX y principios del XX, los médicos del Porfirismo se dedicaran a resolver esta cuestión desde una de las ramas hoy desaparecidas de la medicina occidental, conocida como teratología (o estudio de las deformidades), para tratar de averiguar basados en esta nueva ciencia, la naturaleza monstruosa de los pueblos originarios mexicanos.

A partir de todo lo expuesto podemos observar que el arquetipo del monstruo a vagado en México desde su pasado, y por lo tanto puede percibirse como una huella o cicatriz, aún abierta dentro del México contemporáneo, Roberto Fernández Retamar (1930) escritor y poeta, habla sobre la cicatriz en las memorias y las consecuencias de su degeneración, tras el colonialismo europeo:

...una actitud que está en la raíz misma de nuestro ser histórico, puede ser prueba de varias cosas. Entre ellas, de total incoherencia. También de desconocimiento – cuando no de desprecio- de nuestras realidades concretas, tanto en el presente como en el pasado.²⁰²

El desconocimiento total de la memoria histórica y la presente es una ganancia real para el monstruo tirano, representante de los poderes fácticos, ya que significa que el poder que obtiene a través del miedo es lo que le ayuda a paralizar la sublimación, la resiliencia y la trascendencia de su símbolo, para esto debemos tomar en cuenta los movimientos artísticos, políticos, sociales, económicos y en muchas esferas vividos tras la fractura del modernismo y su transformación paulatina al posmodernismo, así como también entender el proceso de elaboración inconcluso vivido por Melecio.

²⁰² Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (México, Diógenes, 1974), 84.

Tal vez por ello podemos percibir en el arte de Melecio (Dibujos 1979-1980) una cicatriz desde un pasado común a los mexicanos, la repetición de un dolor arcaico dentro de la psique colectiva, como una forma traída desde el pensamiento al mundo de los objetos, Pablo Llorca (1963) historiador del arte, escritor y director de cine, escribe sobre el arte como cicatriz:

La obra funciona... como una especie de diario donde anotar reflexiones y sentimientos, aunque haya que despojar estos trabajos de cualquier matiz literario... [Ya que] lo íntimo se erige como centro de todas las cosas.²⁰³

A partir de lo enunciado por Llorca, debemos tomar en cuenta la visión occidental del monstruo, el “salvaje” europeo y el sincretismo que presento al unirse con la visión binaria de lo que consideraban como “monstruo” los pueblos originarios de México.

Y aunque ambos compartían una percepción apotropaica de sus dioses, lo que se encontraba más allá de su entendimiento guarda un carácter mágico y secreto, que occultan los misterios del *σύνπαν* (cosmos), ligados al monstruo identificado con lo sagrado y lo profano, Roger Bartra (1942) antropólogo, sociólogo y académico, escribe acerca del salvaje europeo:

El salvaje ha sido creado para responder a las preguntas del hombre civilizado; para señalarle, en nombre de la unidad y el cosmos de la naturaleza, la sinrazón de su vida; para hacerle sentir trágicamente el terrible peso de su individualidad y su soledad. El salvaje permanece en la imaginación colectiva europea para que el hombre occidental pueda vivir sabiendo que hubiera sido mejor no haber nacido o, más bien para poner en duda a cada paso el sentido de su vida. En esta forma paradójicamente, el salvaje es una de las claves de la cultura occidental... la creación de territorios míticos poblados de marginales, barbaros, enemigos y monstruos: salvajes de toda índole que constituyen simulacros, símbolos de los peligros reales que amenazan a la sociedad occidental.²⁰⁴

Es a partir de Bartra que podemos entender la visión dual del monstruo en occidente, como objeto de maravilla y a su vez amenaza, pero sin dejar de estar ligado a lo siniestro tal vez no desde real, si no desde el inconsciente colectivo, alimentado por el imaginario, al compartir esta visión tanto europea como americana con sus respectivas diferencias. El monstruo se proyecta desde un pasado común con respecto al origen y muerte de las sociedades como desarrollo, decadencia y desaparición.

²⁰³ Pablo Llorca, *La cicatriz interior* (Madrid, Artes gráficas en Alcobendas, 1998), 25.

²⁰⁴ Roger Bartra, *El salvaje Europeo [catalogo]*. (Barcelona, Centre de cultura contemporània de Barcelona, 2004), 16.

Esta idea del salvaje o monstruo que habita los territorios marginales del inconsciente y lo fantástico, tanto en ámbitos sociales como artísticos, se halla dentro del inconsciente para tomar forma hacia el extraño o la sombra arquetípica, podemos citar como ejemplo, el discurso de Hitler al descalificar el arte expresionista como arte degenerado, ya que este fue el resultado en Alemania de tener como referencia previa el certificado de muerte que Nietzsche emitiera a dios, es decir, que para él la muerte de dios representa la decadencia o dejar de creer en dios para creer en el estado, como una proyección arquetípica de la sombra desde su época.

Y tal vez es por ello que al seguir este ejemplo el expresionismo, en sí mismo intenta fugarse de la propia academia, Josep Cassals (1955) Doctor en Historia del Arte y catedrático de la universidad de Barcelona, nos dice al respecto:

...el expresionismo es “el arte de la juventud”... entre 1905 y 1925 se transforma la vida cultural alemana en todas sus manifestaciones... no es una escuela estructurada... Es una sensibilidad difusa, un estado de espíritu, por debajo del cual la nota dominante es la diversidad individual...²⁰⁵

Es así como Cassals hace reflexionar sobre el porqué el estado toma al arte como un mecanismo para legitimarse a sí mismo, y por qué ataca al arte que se ejerce libre de sus doctrinas.

La persecución del arte expresionista alemán por parte de Hitler, quien como canciller en 1933 suprime derechos fundamentales de la constitución de Weimar, e inicia la represión contra comunistas y socialistas, a partir del pensamiento de Josep Casals podemos decir respecto de la prohibición de éste que a los ojos de Hitler es un arte degenerado, debemos recordar que en 1933, Otto Dix pinta “*Die Sieben Todsünden*” (los siete pecados capitales, Imagen 8); que recuerda por su título y temática a las obras del Bosco, en esta pintura de Dix encontramos a la mujer fatal (ya enloquecida), el burgués repulsivo y glotón, la muerte agitando su guadaña, la violencia encarnada como un minotauro, la miseria y la decrepitud personificadas en una vieja encorvada (tal vez representado Alemania) y sobre ella un retrato de Hitler enano y bizco, debido a esta pintura es que Hitler considera depravado el expresionismo alemán y lo prohíbe imponiendo un arte nacionalista que alabe al nuevo estado nazi.

²⁰⁵ Josep Casals, *Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (Barcelona, Montesinos, 1988), 7-8.

Así pues podemos encontrar similitud entre ambos pasados, el de los expresionistas y el de Melecio, lo cual no es coincidencia ya que tenía apreciación por el arte alemán “Soy alemán” decía a sus amigos como broma, es así como tal vez él probablemente tratara de repetir y traer el arte alemán a lo contemporáneo, pudo haber sido tal vez intencional o solo coincidencia, pero esta similitud podemos verla claramente en los dibujos de Melecio.

El monstruo ha tomado su papel desde lo diferente y por lo tanto prohibido al encontrarse en contraposición con aquello que se establece como una norma, cuya etimología de la palabra refiere a la escuadra ocupada por los carpinteros para medir las piezas, cuando estas encajan dentro de los ángulos rectos de la escuadra, se dice que están en norma.



Imagen 8, Otto Dix, Die sieben Todsünden, 1933, Óleo sobre tela.

Podemos comparar la referencia en cuanto a las semejanzas de las personas dentro de una sociedad, y es así como estos ciudadanos estandarizados cumplen una serie de normas, las cuales no siempre son beneficiosas, ya que varias de ellas son dictadas por aquellos que están dispuestos a controlar los rasgos monstruosos contenidos dentro del “otro”, a cualquier precio, con tal de mantener controlado a ese “otro”, monstruo o extraño.

Esta idea de la normalidad puede traernos hacia la metáfora de la *tabula rasa*, como lo cita Naomi Klein dentro de su libro “La doctrina del Shock, el auge del capitalismo del desastre”, describiendo los experimentos con *electroshocks* para crear en la mente del paciente una tabla rasa, donde comenzar nuevamente sin ningún tipo de amenaza a la norma.

Como ejemplo podemos citar la postura de Hitler ante lo que él creía como el verdadero arte alemán, expresándolo en sus discursos de 1935 y 1939, recopilados por Peter Adam (1929) escritor y director de cine documental:

Los judíos, totalmente infectos de capitalismo y actuando en consecuencia, jamás han tenido ni tendrán arte propio... Sabemos que cuando un judío comprende el arte ario-alemán es por que corre por sus venas, por suerte o por desgracia, una gota de sangre alemana. Esta gota empieza a oponerse... La raza judía es, como raza, culturalmente infecunda. Por este motivo le seduce más el arte de los negros que las obras, culturalmente superiores, de las razas creativas de verdad... La antítesis por ejemplo burgués y artista, Volk y Führer, superhombre y paria, viril y afeminado, ario y judío se subrayan de continuo para reafirmar el concepto hitleriano de raza superior.²⁰⁶

Dentro de los discursos de Hitler podemos identificar claramente la negación del “otro”, calificándolo como monstruo y dándole un lugar de inferior (como metáfora espacial de acuerdo con la cultura occidental), sin embargo a la vez necesario para identificar al “yo” a través de todo lo que representa, que en realidad es su sombra o aquello que esconde para ejecutar una norma, es por ello que el monstruo enseña aquello que es real y a la vez oculto, tanto para la víctima como para el victimario dentro de su función dual.

Tal vez desde aquí se pueda entender la importancia de la obra de Melecio Galván como heredera del expresionismo alemán, en particular de sus dibujos preparatorios para la creación de “Militarismo y Represión”, realizados entre 1979-1980, por ser estos menos apegados a la academia y más como estudios personales, que él nunca mostro por considerarlos inacabados, Driben (1944) nos comenta sobre ellos:

Estoy segura de que varios de estos dibujos no satisficieron a su autor, me atrevería a decir que incluso pudieron ocasionarle un denodado rechazo. Me refiero a aquellos en los que domina la importancia gestual. Galván no buscó en sus últimos dibujos un gestualismo, sino un rigor constructivo capaz de evocar la cerrada y monolítica figuración propia del dibujo clásico...²⁰⁷

Dentro de estos dibujos (1979-1980) retrata los símbolos nacidos de sus sensaciones, como una argamasa que liga y reconstruye una realidad que visualiza desde las propias experiencias traumáticas, y las muestra en forma de entes siniestros, que encierran a ese “otro”, monstruoso formado dentro de “Sí mismo” como una construcción de su sombra arquetípica, Amaranta Galván comenta al respecto:

²⁰⁶ Adam Peter, *El arte del tercer Reich* (Barcelona-Japón, Tusquets, 1992), 10-11.

²⁰⁷ Driben, *Melecio Galván el artista secreto*, 45.

...le decían el llanero solitario, creo que siempre tuvo muy encarnado ese héroe por la justicia, se autoimpuso esa imagen... también tenía su parte oscura, con mi mamá el machismo era muy fuerte, bebía el alcohol [y éste] le ganaba mucho...²⁰⁸

La construcción del monstruo era igualmente dual dentro de Melecio, la cual quedó plasmado en su obra, así como la repetición del inconsciente social del mexicano descrita por Sánchez Vázquez (1915-2011), o el arquetipo que Jung (1875-1961) denominara como la sombra.

Este “otro” que habita dentro del inconsciente, supone un problema con respecto a la negación del “Sí mismo” o rechazo de la sombra, que es el horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo, ya que generalmente dentro del mundo occidental las dicotomías son representaciones estáticas, pero el monstruo es un símbolo de transformación constante, que no puede hallarse completamente en uno y otro extremo, ya que precisamente es en los extremos donde se halla lo siniestro de su forma, por lo tanto la verdad o la razón absoluta es un monstruo en sí misma.

Al Referir al encuentro con el “otro”, que es el propio horror a uno mismo, ya que representa a la sombra particular (todo lo rechazado por el individuo a causa de las normas sociales propias o impuestas), proyectada en el símbolo del monstruo como una metáfora de la existencia misma del ser humano, y con la cual debe convivir para hallar un equilibrio en la psique, al transformarse constantemente para no existir solo en los extremos.

Pudiera parecer que en la obra de Melecio (dibujos 1979-1980) existe una visión de ese otro, únicamente desde el símbolo del monstruo sin ir más allá de lo profano. Pero podemos describir lo sagrado que se manifiesta, cuando trata de realizar una sintaxis o designar un orden, por medio del dibujo a todo aquello que podía entender como algo viviente e indeterminado, y que representaba un enigma dentro de sí, esto resulta fácil de visualizar al observar el virtuosismo de la ejecución de su obra, ya que por medio del detalle trata de desarrollar una respuesta a una pregunta profunda y que habita dentro de su obra.

Sus dibujos resultan de cierta forma una hierofanía (que proviene del griego *hieros*: sagrado y *faneia*: manifestar; manifestación de lo sagrado en una realidad profana), que le permitieron dar forma a aquello manifestado como sagrado dentro del monstruo de sí mismo, al expresarse por medio de representaciones, tal como si se tratara de un contacto directo con lo sacro, para entenderlo como parte y desde lo

²⁰⁸ Entrevista a *Amaranta Galván* (hija de Melecio Galván), 2015.

profano de su vida, Mircea Eliade (1907-1986) filósofo, historiador de las religiones y novelista, nos dice al respecto:

...es decir, que algo sagrado se nos muestra... [en] manifestaciones de las realidades sacras... Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano”.²⁰⁹

Así Eliade describe como sagrado a lo diferente pero que a su vez pertenece al mundo de lo profano al mostrar dentro de éste características del monstruo que al ser un transgresor pertenece al mundo desde lo distinto, desde un origen sacro.

Este choque con lo sagrado-profano, que además es enigmático para el ser humano, en sus distintas formas llámese muerte, infinito, etc., de lo cual es guardián el monstruo, ya que habita dentro de él, por ser su indeterminado, al representar una inmensidad material, inmaterial, insondable y estética.

Esto al ser tratado de explicar, por aquel que lo ha percibido, en este caso Melecio, y al suponer que no encuentro una forma clara de expresarlo se vale de la *poiesis* o lo apolíneo para asignarle una forma inteligible a aquello. Y de esta forma tratar de retenerlo antes de que se transmutase nuevamente podría decirse entonces que la historia de muchas cosmogonías, desde las más primitivas a las más elaboradas, están constituidas por una acumulación de hierofanías o manifestaciones de lo sagrado-profano, que tal vez se valieron de la *poiesis*, para transmitir aquello que no podía ser entendido de forma directa, al encontrarse en la en lo profundo de la psique, proyectándolo por medio de los símbolos, metáforas y arquetipos.

Es de esta forma como la parte del mito, que se manifiesta dentro de la obra de arte (de Melecio) es conducido por el arquetipo, Campbell explica según la teoría del monomito, que tras el encuentro con el arquetipo (del monstruo), el mito se manifiesta, como una senda:

El ciclo completo... del monomito requiere que el héroe empiece a traer los misterios de la sabiduría... Pero esta responsabilidad ha sido frecuentemente rechazada... Bhudda después de su triunfo dudo si el mensaje... podía ser comunicado... el primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma,... las banalidades pasajeras y las ruidosas obscenidades de la vida... para completar su aventura debe

²⁰⁹ Eliade, *Lo profano y lo sagrado*, 10.

sobrevivir al impacto del mundo... [y poder] atravesar en ambos sentidos la división de los mundos...²¹⁰

Es de esta forma que Campbell describe el encuentro del ser humano con la fuente del fenómeno de lo sublime, que describe Sánchez Vázquez, al darnos a entender de cierta forma, que no todos los mexicanos varones repiten el ciclo de violencia con el que crecieron y como lo describe Santiago Ramírez.

Es por ello que, a su vez, este héroe al deformarse y transformarse en un monstruo para el mundo le permite tener una conciencia fuera de la visión acotada de la norma, esto le permite entrar y salir de este fenómeno a voluntad. Es de este modo como podemos creer que Melecio entraba y salía de la cárcel tanto para cumplir con un castigo como para jugar frontón con sus amigos penitenciarios, ya que albergaba dentro de sí la transformación sagrada-profana ambivalente dentro del héroe-monstruo.

El monstruo para Melecio representa una frontera estética y psicológica, ya que dentro del ambiente represivo después del movimiento de 1968, y tras el halconazo de 1971, la sociedad mexicana no ofreció un espacio de resiliencia para él y sus contemporáneos, donde el gobierno era percibido como un monstruo ante la mirada de la juventud que trató de ganar un lugar dentro de la sociedad.

En el México de la juventud de Melecio, los jóvenes no existían, lo único que existía para la sociedad era el mundo de los adultos. Es por ello que la protesta social de los jóvenes proclamó una voz propia, misma que poco a poco se transformó en un monstruo, debido a la trasgresión hacia el mundo de los adultos, desde el silencio social y cultural que ocupaban.

Este monstruo en el que se transformó la juventud, trastornó la construcción social, sin embargo a pesar de esto las fuerzas del mercado rápidamente encontraron un lugar en este nuevo entorno, Thomas Frank (1965) escritor, periodista y columnista, nos describe esto de la siguiente manera:

Aunque la memoria popular de esa época sea cada vez más vaga y se haya generalizado –desde el rock clásico de las radios hasta los programas televisivos conmemorativos de los disturbios de Chicago de 1968-, de un modo casi instintivo asociamos los setenta, con la década del gran cambio, con la cuna de nuestra cultura y con la patria de lo que está de moda; con una era de gustos,

²¹⁰ Campbell, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*, 179-210.

descubrimientos y pasiones que, pese a sus orígenes poco claros, han configurado de muchos modos el mundo en el que estamos condenados a vivir...²¹¹

A partir de Frank se describe todo este movimiento cultural como opaco, y a una borrosa o enrarecida sociedad como el origen de todo el movimiento de transformación, similar a la sociedad alemana que describiría Nietzsche al postular la muerte del sistema social y espiritual, que tanto influyó al nacimiento del expresionismo contrario a la academia, con la notable diferencia del control hegemónico y sistemático del mercado hacia las masas durante la época de Melecio.

Época en que los estilos de vida marginales fueron tomados como etiqueta de liberación por el mercado, utilizados como una moda de la juventud. Situación que aprovecharían los comerciantes, como es el caso de una importante revista de moda en que apareciera la rebeldía como estrategia de mercado, la revista GQ de Nueva York que durante 1968 en uno de sus anuncios para la colección de verano pusiera como título: "El activista de la moda..."²¹² donde observamos a un hombre debatiéndose entre vestirse informalmente, pero ese deseo es reprimido por las exigencias de vestir igual que su padre, de esta forma el sistema limita aquello cambiante, enrarecido, monstruoso y dionisiaco, al intercambiarlo en algo nuevo y de moda, es así como el lenguaje de la juventud es absorbido poco a poco por las fuerzas del mercado, para buscar a sus futuros clientes.

Pero a finales de los sesenta y los setenta, a diferencia del movimiento expresionista en Alemania, el mercado transformó en norma poco a poco a la protesta para desactivar la rebeldía, adaptándola dentro de las normas del comercio, para transformar la ideología juvenil en imágenes para la publicidad y ventas.

Actualmente este mercado funciona como una delimitación agresiva, transformando al monstruo en un espectáculo, encerrado dentro de una ventana (o internet), que genera cantidades monstruosas de información, listas para ser medidas, acotadas, clasificadas, procesadas, devoradas, digeridas, defecadas y reintegradas en forma de productos.

De cierta forma esto nos recuerda a los rituales de paso, descritos por Josep Campbell y David L. Williams, pero dentro de una sociedad regida por el mundo de las ideas (neoliberales) del vacío, donde los individuos son transformados en entes

²¹¹ Thomas Frank, *La conquista de lo cool, el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento de comunismo moderno* (Barcelona, Alpha Decay, 2011), 19.

²¹² "Anuncio para Petrocelli Sport Coast", GQ [revista de moda], Núm. verano 1968, 60.

enrarecidos o sombras al fondo de la *grotta* platónica, representados por medio de datos (tomando en cuenta la reducción del individuo a números y datos antropométricos, por parte de las nuevas TICs en las sociedades de control descritas por Foucault), aislados, transformados y reinsertados a su medio como objetos listos a satisfacer el deseo y anhelo de una sociedad controlada, sedienta de novedad constante y sin más sentido que el deseo de un espejismo ficticio cada vez más alejado del imaginario propio de la psique originaria, que en sus inicios fue proyectada por los chamanes, Michel de Foucault comenta al respecto:

Ha habido, en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder... El gran libro del Hombre-máquina ha sido escrito simultáneamente sobre dos registros: el anátomo-metafísico, del que Descartes había compuesto las primeras páginas y que los médicos y los filósofos continuaron y el técnico-político, que estuvo constituido por todo un conjunto de reglamentos militares, escolares y hospitalarios, y por procedimientos empíricos y reflexivos para controlar o corregir las operaciones del cuerpo...²¹³

A partir de Foucault podemos colocar al cuerpo como centro de toda esta vorágine por tratar de controlar, donde el ser humano contemporáneo trata de encontrar algo concreto a que asirse, ante una incapacidad creada, y es su necesidad de tratar de encontrarse a sí mismo jugando un papel de intermediario al ser enrarecido y alienado.

Por ello trata de hallarse en las respuestas que le brindan las fuerzas político-mercantiles, que no es más que un control adherido a la norma o institución que acaba por transformarse en un paradigma, Richard Sennett (1969) sociólogo y profesor emérito de Sociología en la *London School of Economics*, nos describe este sentido social y estructural del hombre posmoderno:

[Es] una sociedad de “dos niveles” en la que la “elite de las habilidades”, los “dueños de la información” y los “análisis simbólicos” se alejan cada vez más de la estancada clase media...El resentimiento es un estado efectivo de gran intensidad social que tiende a desprenderse de su origen económico para convertirse en resentimiento por el trato condescendiente de la elite, o bien en odio...a cualquier enemigo... que parezca gozar con los beneficios sociales a los que no tiene derecho... En el pasado, bajo la influencia del resentimiento, la religión y el patriotismo se convirtieron en armas de venganza. Este efecto no ha desaparecido... y han traducido la tensión material en símbolos culturales...²¹⁴

²¹³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión* (México, siglo veintiuno, 2014), 158.

²¹⁴ Richard Sennett, *La cultura del nuevo capitalismo* (Barcelona, Anagrama, 2007), 114-115.

Podemos suponer desde lo descrito por Sennett, que el discurso de obra de Melecio (dibujos 1979-1980) trata de retratar la realidad mexicana por medio de símbolos culturales que a su vez se proyecta hacia el mundo. Al hacernos reflexionar hoy en día sobre las crisis tanto individuales como mundiales, referentes a: la libre expresión pública, los nacionalismos de las grandes potencias, las falsas banderas que justifican acciones terribles contra la humanidad; toda una gama de paisajes descritos dentro de la distopia del posmodernismo.

Así como también hacia el discurso económico en torno al nuevo capitalismo donde la mayor aspiración es el poseer, más allá del entendimiento se ha convertido en discurso tanto de la política como del mercado.

Los monstruos que se representan en la obra de Melecio (dibujos 1979-1980) tratan de vislumbrar desde lo individual, la incapacidad del sistema para entender como un monstruo al sistema dual de equilibrio, que muestra los extremos radicales, tanto del carácter individual como de lo social, desde la proyección del imaginario de la psique individual-colectiva, ya que al construir sociedades con normas rígidas y a su vez incongruentes, y desligadas de una realidad concreta, así como lo referente al consumo, que se basa en el placer hedonista y repetitivo que proporciona la industria desde expectativas de perfección excesivas, o reflejos condensados en el arquetipo de Narciso (descrito por Lipovetsky), que al verse a sí mismo fallecerá tratando de encontrarse en un reflejo que oculta su propia muerte.

Una sociedad que actualmente no puede verse a sí misma, ya que le han transformado el espejo en una ventana virtual (internet) que muestra el mundo desde una sola perspectiva: la global, creada por los poderes fácticos, ya que de verse a sí misma sucedería lo mismo que al trasmitirse la guerra de Vietnam, cuando la pantalla de televisión se transformó en espejo real; que despertó a Narciso y lo enfrentó directamente al monstruo inmenso de la muerte.

Tal vez el enfrentarse la sociedad ante su propio reflejo desde el arte, ayude a sublimar esa visión de sí misma mediante un proceso social de resiliencia, para lo cual es una poderosa herramienta de cohesión social, ya que la creación artística plantea preguntas desde lo que se halla a su alcance, aunque debemos de tomar en cuenta la violencia que puede llegar a proyectar este arte al ser un espejo de su propio tiempo.

Podemos entender la obra de Melecio, igualmente desde una función estética, social y psicológica, como una incógnita o reflexión sobre el universo que visualizamos, tal vez no desde la realidad, sino desde la representación metafórica y simbólica del imaginario consciente-inconsciente, de aquello que acota el mundo

y no permite visualizar al ser humano desde la dualidad, no como ambiguo si no como proceso de transformación y cambio.

El monstruo como una visión estética del cuerpo, normalmente es interpretado, desde la deformación, no solo física sino también de los valores desde las grandes obras clásicas (griegas). Y es por medio del dibujo de Melecio (1979-1980) que podemos encontrar una metáfora de la realidad, mostrada como algo siniestro, desde la dualidad que permite el intercambio constante entre lo inanimado y lo viviente, podemos ejemplificar esto desde la obra de otro artista, David Lynch quien es su segunda animación "*The alphabet*"²¹⁵, describe los miedos infantiles, al basarse en la pesadilla de su sobrina.

Esta obra muestra lo cotidiano al ser transgredido por lo monstruoso para mostrar las represiones transformadas en un hecho violento, en este caso al mostrar a la educación del cuerpo como instrumento de control.

Lo siniestro se halla presente desde siempre tal vez no con una visión clara de su dicotomía, ya que también el monstruo ha sobrevivido gracias al enigma que representa, y es ahí donde puede ligarse a lo siniestro, como algo oculto y amenazante, Umberto Eco (1932-2016) escritor y filósofo habla sobre lo siniestro:

Un niño (en circunstancias normales), no se asusta oyendo explicar o viendo imágenes de seres fabulosos y monstruosos, pero puede sufrir terribles pesadillas si, en sueños... inmerso en la oscuridad... tiene la impresión de que la bruja con la que ha fantaseado alegremente durante el día, se asoma por la ventana, en este caso el cuento siempre ha estado repleto de horrores capaces de provocar obsesiones infantiles...²¹⁶

Es de esta forma como la obra de Melecio (dibujos 1979-1980) retoma el mito, que se manifiesta aún desde de los cuentos infantiles, que a su vez provienen de los ritos de paso, y muestra aquello que se percibe desde lo siniestro como una dualidad, latente en la figura del monstruo y por lo tanto dentro del ser humano.

Esta imagen manifestada en forma de represión de las fuerzas inconscientes provenientes de la sombra arquetípica, y que se pueden visualizar dentro los dibujos de Melecio, como un ente profundo que se encuentra ausente y presente, como evocación latente, mostrado desde lo feo y grotesco, que el arte redime como la figura del monstruo, al transformarlo en una representación de diversas dicotomías.

²¹⁵ David Lynch. *The Short Films of David Lynch: the alphabet*. (Estados Unidos, H. Barton Wasserman, 1968).

²¹⁶ Eco, *Historia de la fealdad*, 312-313.

Es así como Melecio, toma sus propios presupuestos culturales para hacer notar su visión del monstruo, lo identifica con la muerte por ser inmenso y al mismo tiempo sublime, infinita, insondable y enigmática muestra lo real y lo ficticio al mismo tiempo, llena y vacía, tal vez de ahí el carácter siniestro de sus personajes vivos y muertos. Ya que el muerto en contradicción es desde su imagen todavía viviente pero respeta al mismo tiempo las leyes de este mundo y las propias, al pertenecer a otro orden.

Tal vez desde este punto se puede entender la importancia del monstruo como representación aunque no únicamente como ente existente desde el pensamiento, si entendemos como su principal característica, estar fuera y dentro de todo, cómo ser indeterminado dentro de la historia, dentro de un contexto dispuesto a transmutarse continuamente fuera de todo orden, ya que obedece al mismo tiempo órdenes distintos y contradictorios. Como la norma o tabla rasa, de la que se valen los poderes fácticos para poder obtener el control.

Podemos entender todo esto dentro de la realidad actual en México como una circunstancia que define lo que se encuentra más allá de la norma, que es al mismo tiempo armonía y estigma social, al legitimar o descalificar acciones cometidas dentro de la misma sociedad donde habita el monstruo, convertido al mismo tiempo en máscara o cubierta de aquello que se desea ocultar.

La doble función del monstruo o *doppelgänger*, que al mismo tiempo refiere al monstruo como un ente mutable de la sombra inconsciente y forma de los deseos prohibidos, también es el rechazo a lo distinto que se desea destruir, como es el caso de la terapia de *electroshock* (o electrochoque que originalmente se ocupa para supuestamente curar perturbaciones mentales) ocupada por el poder (CIA) como método de borrar la memoria en su totalidad, y así tener el poder y control absoluto para recrear al individuo desde cero, al eliminar todos los supuestos rasgos defectuosos de la personalidad.

Podemos entender al monstruo como aquello que transgrede el orden, pero al mismo tiempo podemos entender al orden como el monstruo, como el rey que debe ser protegido del exterior a toda costa, y que sacrifica a su propio cuerpo representado por el pueblo que gobierna, para lograrlo.

En el México actual han sucedido una gran variedad de ejemplos de esta índole, al igual que sucediera, durante 1968 y 1971, donde el poder e intereses de unos cuantos, actúan de forma monstruosa, para después justificar sus actos mezquinos desde el defender el orden social en contra de los monstruos que lo transgreden,

Anabel Hernández García (1971) periodista y escritora mexicana, premio nacional de periodismo 2001, dice al respecto de la matanza de los cuarenta y tres estudiantes en Ayotzinapa (municipio de Iguala, Guerrero):

El cuerpo de julio César Mondragón el tercer estudiante asesinado, apareció al día siguiente en las inmediaciones del C4 con el rostro desollado y con un globo ocular desprendido. No tenía ningún disparo y según la necropsia murió por fractura de cráneo.²¹⁷

El monstruo existe dentro actos violentos y de quienes los cometen, pero al mismo tiempo dentro de sí existe el mensaje detrás de él, que hace visible la decadencia de los sistemas que rigen al universo humano, esto muestra la vigencia de los dibujos de Melecio donde se observa por medio de la metáfora y el símbolo, tanto a los victimarios como a las víctimas, desde las dicotomías latentes dentro del monstruo.

Ahora bien si entendemos al monstruo como un acto violento, se debe entender, que éste en la forma en que se proyecte, según su contexto histórico-social, también es una proyección de su época, ya que generalmente adquiere fuerza dentro de periodos críticos y convulsos. También es mensajero y protector, destructor y creador de lo sagrado, ya que lo sagrado es insondable como la misma muerte de ahí que el monstruo represente en sí mismo un enigma.

Que por consecuencia representa lo incomprendido y rechazado, dando cabida a los actos de violencia del propio orden en contra aquello que sea distinto a este.

Es desde aquí que podemos entender a la sociedad misma como un monstruo, creador y destructor, ligado al símbolo de la muerte y la renovación. Pero al mismo tiempo es, en su faceta de la muerte como reclama nuestra atención, desde algo tan sacro como el paso al inframundo, para recordar la mortalidad del ser humano, como aquel impulso profundo que lo guía rumbo a la muerte para reafirmar la propia vida.

Sin embargo, la propia tergiversación que se ha hecho del símbolo es la que llega a tomar al monstruo como una máscara, para ocultar al tabú disfrazado como orden social, y que al mismo tiempo se le asigna a todo aquello contrario a los intereses de la figura del rey, que es en realidad el primer monstruo (jurídico).

²¹⁷ Anabel Hernández García, "La historia no oficial." Proceso. Núm. 1989, 14 diciembre 2014, 11.

Es así como el monstruo representado por Melecio (dibujos 1979-1980) tiene una gran variedad de significados desde el cuerpo como ente social, enigmático y sagrado, creador y destructor del mundo, que el artista proyecta al mundo actual desde su propio ser como ente psico-cultural.

III.4. Desarrollo de conceptos y metáforas visuales, para la creación de un discurso plástico propio, en la búsqueda de la representación del monstruo como metáfora de una parte de la naturaleza humana.

Dentro de este desarrollo de conceptos y metáforas, se reflexionó sobre la idea del monstruo a partir de la investigación realizada y como esto se involucra con otros conceptos e ideas para formar el discurso de obra, desde una representación concreta de este símbolo en términos tal vez tremendamente individuales, con los que se trata de retratar esta metáfora.

El monstruo tiene como naturaleza negar todos los campos donde se le permite existir al transgredir las normas, al cambiar constantemente su naturaleza implícita, ya que las reglas lo sujetan y transforman en la *tabula rasa*, con la función de capturarlo para que la sociedad lo asimile y devore, Platón nos describe esta función social:

Tomará [él]... estado los rasgos actuales de los hombres como una tableta pintada, y primeramente la borrarán, y tanto borrarán como volverán a pintar, pienso, hasta que hayan hecho los rasgos humanos agradables a los dioses, en la medida de lo posible.²¹⁸

A partir de Platón podemos entender que al cambiar el monstruo constantemente su naturaleza, no puede ser alineado completamente, ya que cambiara nuevamente y eso crea un gran conflicto para el poder fáctico que le desea controlar, esto a su vez provoca el gran enigma y la fascinación en el ser humano por éste.

Un ejemplo de esto podría ser un animal salvaje –un lobo, un coyote, un ciervo un venado o un gorila, etc.- que al encontrarse en estado de libertad causó temor a los hombres que lo descubren por primera vez, y tal vez es por ello que el hombre basó su mitología en este ser salvaje, sin embargo, al ser capturado y puesto en cautiverio, puede transformarse nuevamente en un monstruo al ver en lo que se ha

²¹⁸ Platón, *La república*, 320-321.

transformado al ser sometido al encierro que lo deforma tanto físicamente como psicológicamente, esto permite transferir la noción de monstruo a sus captores.

Es por eso que el monstruo, no puede ser sometido fácilmente a categorías, debido a la ambivalencia de su naturaleza, ya que se mueve con la lógica de otras leyes distintas, no por el hecho de negarse ante lo existente, sino porque su existencia depende de transgredir las normas incluyendo las propias de la naturaleza, aunque eso no asegure su subsistencia, y tal vez esto es lo que lo vuelve indeterminado, ya que su supervivencia depende completamente de los contenidos de la psique, que lo transforman en un ente. Ya que aparece y desaparece indistintamente obedeciendo al caos y la crisis psico-social, al aparecer constantemente en un lado y otro de las normas.

Este caos no es capaz de ser medido o trazado por leyes, ya que el monstruo se encuentra al igual que su figura mitología y arquetípica, en los bordes de ambos mundos y esto es parte de su naturaleza. Aún dentro de la naturaleza física de las cosas desde la ciencia, los propios sistemas matemáticos no lo han podido introducir dentro de un método que les permita medirlo, es decir, que como fenómeno la idea del monstruo es incierta e impredecible, ya que la ciencia actualmente está estructurada bajo sistemas lineales y homogéneos, por lo que no puede determinar la gran cantidad de variables que aparecen, por ejemplo, dentro de un tornado o al desarrollarse una explosión intensa que sobrepase los mismos sistemas de la ciencia, creados a partir de condiciones específicas dentro del laboratorio.

Tal vez como ejemplo de esto podemos citar con respecto a cómo las ideas y las formas del sistema social, segregan a quienes osan romperlas aún en beneficio del ser humano, Mario Livio (1945) astrofísico y escritor, relata :

Dicen que el primer (humano) en revelar la naturaleza de la mensurabilidad y la inconmensurabilidad a los que no eran dignos de compartir la teoría fue tan odiado que no solo se le apartó de la asociación común y del modo de vida (pitagórico), sino que estos incluso cavaron su tumba como si su anterior colega ya hubiera abandonado la vida...²¹⁹

De este ejemplo descrito por Livio, podemos entender que el sistema como una acotación que restringe la creación misma, propicia la exaltación de la parte oscura del ser humano, hecho que esta se ha manifestado desde tiempos remotos aún en

²¹⁹ Mario Livio, *La proporción aurea, la historia de Phi el número más sorprendente del mundo* (Barcelona, Ariel, 2007), 11-12.

los principio de la cultura occidental, también se puede entender al monstruo como una máscara colocada indiscriminadamente a aquellos que rompen el orden.

Con respecto al redescubrimiento de la sección aurea en 1920, como un principio anterior al arte, porque existe dentro de la naturaleza, al igual que el arquetipo del monstruo lo es de la naturaleza humana que logra dar un entendimiento a lo indeterminado, relata sobre la sección aurea dentro de sus cuadernos, el muralista José Clemente Orozco:

Las teorías de Hambidge, tienen una sólida base histórica... La simetría dinámica hizo furor en los Estados Unidos y en Europa entre los años 1920 y 1930... No había pintor, escultor, arquitecto o decorador que no aplicara en su trabajo los métodos de Hambidge; pero siempre sucede, fueron mal interpretados y se convirtieron en receta académica. La gente descubrió que había descubierto el secreto de la belleza griega... El arte moderno ignoró las teorías de la simetría dinámica, pero no pudo ignorar la geometría misma porque su capital fue la forma objetiva... El mismo surrealismo, por mucho que sueñe, tiene necesidad absoluta de formas... Lo bello, para el hombre, es solamente lo que está construido como él mismo, como su cuerpo y como su espíritu.²²⁰

De esta forma Orozco describe el proceso en que la sociedad devora las fórmulas de lo indeterminado para transformarlo en algo determinado, desechándolas constantemente por lo nuevo, surgido a partir de la indeterminación de lo vivo que es, sin embargo, el principio básico de toda su novedad, es oculto, para los “dignos”, por el mismo sistema mercantil al igual que lo hicieran los pitagóricos muchos siglos atrás.

Es interesante mencionar otro ejemplo de esto pero ahora desde nuestra contemporaneidad, la ciencia, en particular la física cuántica ha sido envuelta y tergiversada por el mercado para su venta, ya que ha convertido el universo en algo indeterminado y borroso pero regido por las leyes del deseo mercantil, haciendo dudar de los propios avances científicos, y en los que se trata de determinar la construcción de un universo a partir la propia dicotomía como sistema científico, es decir lo indeterminado.

Pero como producto esta física empaquetada del deseo, desactiva la incertidumbre que provoca la ciencia real y posibilita explicar las leyes de la naturaleza del universo, desde simples fórmulas, que otorgan una respuesta inmediata a los anhelos de poseer de este hombre regido por el hedonismo posmodernista, que a su vez implícito conlleva la idea del control.

²²⁰ José Clemente Orozco, *Cuadernos* (México, Secretaria de Educación Pública, 1983), 14-15.

Esta ciencia-comercial del deseo, lista para ser devorada y asimilada, como alimento de la ansiedad, provocada por las crisis económicas, ecológicas, mercantiles etc. vuelve palpable el ansia de felicidad instantánea, para poseer y controlar aquello que es incontrolable y monstruoso como el universo mismo, e ignorar el *σύνπαν* (cosmos griego) que involucra también el alma del hombre.

Podemos describir de esta forma una sociedad basada solo en una visión sesgada del cogito cartesiano (o primera verdad en el orden del conocimiento), dispuesta a controlar al monstruo, tomando como única verdad la existencia desde el intelecto y negando el resto, podríamos decir que desde este punto de vista la realidad únicamente se basa en postulados (proposición cuya verdad se admite sin pruebas), al tener en cuenta solo al pensamiento como comprobación de la existencia, mientras que el resto es visto como un engaño.

Es por ello importante recordar los principios de los que hablara René Descartes (1596-1650) filósofo, matemático y físico, considerado como el padre de la geometría analítica y de la filosofía moderna, quien nos describe desde sus postulados la diferencia entre las ciencias y las artes, o lo que se describiera posteriormente como lo noúmeno, frente al fenómeno o referente a las percepciones de los sentidos; escribe Descartes:

Es costumbre de los hombres... comparando equivocadamente las ciencias... con las artes... En lo que evidentemente se engañaron. Pues... siendo todas las ciencias... la sabiduría, que permanece siempre una y la misma...²²¹

Descartes al igual que lo hiciera Platón, basa la concepción de la realidad desde el pensamiento, la razón o las ideas, al tomar las percepciones del cuerpo como un engaño o *trompe-l'œil* (trampantojo o ilusión), es decir para él nublan la claridad de la misma de la realidad, sin embargo establece un puente entre ambos mundos, por medio de la figura de dios, por lo que se puede entender que toma en cuenta que son estas sensaciones proyectadas hacia lo simbólico, las que ayudan a formar un retrato concreto de la realidad sensitiva junto con la razón.

Podríamos referirnos a partir de lo anterior, a los esfuerzos de la ciencia y la sociedad para ofrecer, todo aquello que es incierto, impalpable e indeterminado, o como lo dice Descartes: el arte como un espectáculo, ya que según los métodos científicos cuantitativos, no ofrece respuestas funcionales. Sin embargo, ese

²²¹ René Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu* (Madrid, Editorial Alianza, 1996), 61-62.

espectáculo indeterminado de la cultura, se transforma en un reflejo de las sociedades, visualizado a la distancia de la historia.

A partir del posmodernismo, la ciencia del comercio reforzó nuevamente la idea de lo indeterminado como espectáculo, por medio de la globalización, que alteró drásticamente la idea del tiempo, al transformar casi inmediatamente el presente en pasado y el futuro en formas simultáneas, al indeterminar la idea de tiempo, por lo cual éste se transforma nuevamente en un espectáculo sometido a las leyes de la producción, Guy Ernest Debord (1931-1994) filósofo, escritor y cineasta, que describe a la sociedad como un espectáculo, dice:

Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones, modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación.²²²

Desde aquí Debord enuncia que la realidad se transforma en una representación, se indetermina, se aleja nuevamente, y como en el pasado, vuelven a surgir postulados para intentar atar aquello vivo y muerto que no se identifica como parte de la norma.

La creación artística se plantea a partir de lo presente, de lo que se vislumbra a los bordes de los paradigmas, podemos plantear que el arte al trabajar con el monstruo como aquello que es indeterminado, ofrece una forma a los fenómenos socioculturales en el que se desarrolla, tal es el caso que describe Daniel Canogar (1964) fotógrafo y artista audio-visual, quien específicamente en su obra "Teratologías", realiza una crítica a la ventana -digital- como medio de acotación, ya que al usar cámaras endoscópicas, proyecta el interior del cuerpo como una invasión y al mismo tiempo visto como una práctica cotidiana dentro del ámbito de la ciencia, pero a diferencia de su función Canogar lo transforma en un espectáculo, Julia Galán Doctora en Bellas Artes por el Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia escribe al respecto:

La penetración tecnológica del hombre nos permite acceder a dimensiones generalmente inaccesibles; en esta ocasión nos lleva a este universo creado por virus y bacterias, que nos pueden provocar la muerte, un cuerpo roto y desmaterializado que nos muestra toda su fragilidad y que se convierte en un símbolo de fragmentación del hombre actual en la era digital...²²³

²²² Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Santiago de Chile, Naufragio, 1995), 8.

²²³ Daniel Canogar, *Fantasmagorias Daniel Canogar [catálogo]* (Barcelona, OCIT Galeria d'art Universitat Jaume I, Castellón, 2005), 19.

De esta forma Canogar, también hace referencia en su trabajo a las fantasmagorías, al colocar al cuerpo mismo como espectáculo, las fantasmagorías fueron creadas por el óptico belga Etienne Gaspard Robertson a finales del siglo XVIII, como espectáculos de proyecciones por medio de linternas mágicas modificadas o proyectores, que en su tiempo fueron una forma de teatro que utilizaba la linterna mágica para proyectar imágenes aterradoras como esqueletos, demonios y fantasmas, las proyecciones se realizaban sobre paredes, humo, o pantallas semitransparentes, usualmente con proyección posterior, algunas de estas representaciones llegaron a realizarse en cementerios. La obra de Canogar replantea el espectáculo, desde lo panóptico que intenta acortar al monstruo y lo indeterminado, con el fin único de tratar de poseerlo y controlarlo.

En este acto de dominación extrema, puede entenderse también un acto de auto-dominación extrema, de lo propio indeterminado del ser humano, descrito por Michel de Foucault (1926-1984) cuando hace referencia al planteamiento del ser humano como una máquina viva que necesariamente debe tener una forma para ser útil, esto a partir de la segunda mitad del siglo XVIII:

... el soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho [de él] la máquina que se necesitaba... [debido a] todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder. Podrían encontrarse fácilmente signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican. El gran libro del Hombre-máquina ha sido escrito simultáneamente sobre dos registros: el anatomo-metafísico.²²⁴

Desde este planteamiento ambas posturas, tanto la de Canogar como la de Foucault, coinciden con el ser informe o monstruo planteado por Melecio, y del que se busca la representación dentro de la obra propuesta, éste a su vez planteado desde la realidad contemporánea mexicana y al mismo tiempo funciona como una descripción de un panorama de la sociedad mexicana actual.

La creación de este cuerpo dócil, maleable que permite transformarlo a voluntad, proviene desde la visión del cuerpo como ente informe, que se plantea quien desea dominarlo. Ejemplo de esto puede ser la obra de la artista Orlan (1947) de quien nos comenta Juan Antonio Ramírez (1948-2009) ensayista, crítico y catedrático de Historia del Arte:

Reformuló sobre si misma el gran dilema de la identidad sexual, generando lo que bien podríamos calificar como una intervención quirúrgica sobre el cuerpo

²²⁴ Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, 124-125.

gramatical: *Je suis une homme et un femme*, proclamo en unos carteles. Se trató de una transmutación (casi un trasplante) de los dos artículos indeterminados gracias a la cual elaboraba una formulación reponedora, con plena validez si la traducimos literalmente al español: Yo soy una mujer y un hombre. Esta vulneración de la imposibilidad apunta a la vocación sobrehumana... en las metáforas corporales de Orlan.²²⁵

A partir de Ramírez entendemos que Orlan encarnó en sí misma estereotipos sociales, en 1968 su obra transgrede dentro de las artes visuales, al encarnar a la Venus de Velázquez, la Maja de Goya, la Gran Odalisca de Ingres, la Olympia de Manet, etc. Orlan dentro de su propio cuerpo coloca la figura de algo irreal, como lo es la representación en el arte, para transformarse en un monstruo desde los cánones estéticos de lo artístico y de lo femenino. Además liga la idea de lo muerto viviente, siniestro y espectral, nombrado para encarnar aquella lucha de lo vivo e indeterminado.

Al reformularse como un ente desde el monstruo, en este caso como lo femenino revelado por tomar un lugar, dentro de un contexto que no le permite más que ser de una forma concreta y específica. De esta forma Orlan encarna al monstruo que se auto-transforma al igual que los chamanes, para lograr auto-acotarse a las normas estéticas, además del hecho de auto ofrecerse como un espectáculo sacrificial que describe lo panóptico de lo social, al cual se halla atado el individuo dentro de las nuevas ciber-sociedades actuales.

La obra de Orlan también encarna la reflexión entre lo público y lo privado, donde actualmente no existe una barrera definida. Anteriormente lo público podía definirse como un territorio homogéneo sometido a la vigilancia, donde el ser como ente social debía someterse a reglas, normas e instituciones sociales, mientras que lo privado era un espacio individual, entendido como el espacio del hogar sometido a otro tipo de reglas mítico-rituales que remiten hacia lo curvo, lo interior, lo húmedo, lo oculto, lo bajo, etc. adjetivos que pudieran identificarlo con el monstruo e inclusive ligado a los estereotipos de género.

Actualmente la diferencia entre lo público y lo privado se encuentra indefinida, debido a la evolución del control panóptico de las sociedades del escaparte, Foucault lo describe de la siguiente manera:

²²⁵ Ramírez, *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, 315.

La visibilidad es una trampa... De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder.²²⁶

De esta forma Foucault coincide con el teórico Henri Lefebvre (1901-1991) cuando este describe la usencia de la autoridad como presencia del orden al encontrarse su imagen dentro del imaginario colectivo.

Desde este punto de vista, hoy en día la cámara de video toma el lugar dentro de este imaginario colectivo, como un monumento, y debemos tomar en cuenta que la palabra monumento etimológicamente refiere el traer la memoria. La cámara de seguridad, que hoy en día se alza como un monumento, recuerda constantemente la observación y medición de lo privado.

Orlan denuncia dentro de su obra, a una serie de normas sociales, que le hacen construir una forma específica, y al no cumplirlas se somete a que se lo compare con un ente indeterminado y por lo tanto monstruoso, es decir mutable constantemente sometido ante la vigilancia social, por haber reaccionado en contra de las normas que le amputan su identidad como ser social y específico, Pilar Pedraza (1951) Doctora en Historia, escritora y profesora titular de universidad de Valencia, nos describe este hecho desde el monstruo:

El monstruo y el salvaje como metáfora de la parte oscura o animal del hombre afloran claramente en relatos y figuras que han tenido una enorme repercusión popular desde su creación... Algunos de ellos pertenecen a la tradición del creador y la creatura, pero sus resonancias no son teológicas si no que atañen a los enfrentamientos generacionales... [como ejemplo tenemos al] monstruo creado irresponsablemente por Frankenstein... y abandonado a su suerte, [que] recuerda la protesta apasionada del hijo hacia el padre, pero también de la mujer hacia la sociedad patriarcal, que la condena al salvajismo; es decir a estar fuera de la vida pública. No es de extrañar en una escritora como Mary Shelly...²²⁷

Ahora bien es normal que junto a esta transformación de la identidad tanto femenina como masculina, también se hayan modificado por los patrones de control, cada vez más sofisticados, al igual que sus categorías de clasificación, al tratar de asignarles un espacio dentro del mercado para desactivar la reflexión que los hizo aparecer, para hacerlos observables desde lo panóptico, pero además medibles por medio de nuevos postulados que encierran la realidad dentro de un patrón determinado medible y entendible.

²²⁶ Foucault, *Vigilar y castigar nacimiento de la prisión*, 185.

²²⁷ *El salvaje Europeo [catalogo]* (Barcelona, Centre de cultura contemporánea de Barcelona, 2004), 174.

La cámara, la norma, lo panóptico, la cota, que transforma al individuo en la tabla rasa lista para colocar lo que se desee a capricho de los intereses de quienes mueven los hilos. Es con respecto a esto a lo que hace referencia la obra del artista *Ai Weiwei*: “*According to what?* “(¿De acuerdo con lo que?)²²⁸, donde hace evidentes las propias contradicciones e inconsistencias entre su figura como artista, activista y víctima; y el aparato político –social que lo rodea.

Donde destacan una tomografía del cerebro del artista con una hemorragia producida por las agresiones de la policía china, y la escultura de una cámara de seguridad en mármol, copia de las instaladas en su casa por el gobierno, donde por orden de este último se encontró durante mucho tiempo bajo arraigo domiciliario.

Es de esta forma como *Weiwei*, toca la ambivalencia de la figura del monstruo, al igual que lo hicieron Canogar, Orlan y Melecio, donde aquello que se destaca es la capacidad de mostrar la propia indeterminación y el monstruo de lo vivo, pero además lo monstruoso que resulta acotarlo y transformarlo en algo inerte pero vivo, que es lo que se intentó realizar en el desarrollo de la obra: “El monstruo como espejo del ser”.

III.5. Desarrollo teórico de la obra plástica: “El monstruo como espejo del ser”. Documentación de un proceso de obra.

Hemos tratado de describir la figura del monstruo desde sus antecedentes, como una representación apotropaica primero encarnada por los chamanes durante el alto paleolítico y descrito por medio de las pinturas de este periodo, que pueden interrelacionarse de manera más homogénea, si la relacionamos por su función común, nos dice al respecto David L. Williams:

Sería muy ingenuo esperar una explicación unitaria para el arte parietal, los sistemas explicativos globales... han fallado siempre. En cambio la unidad intrínseca del arte, a pesar de los cambios y las variaciones regionales o cronológicas es el testimonio de una actitud o espíritu común que se mantuvo intacta hasta el fin de la última glaciación...²²⁹

²²⁸ <http://aiweiwei.com/>

²²⁹ Williams y Clottes, Los chamanes de la prehistoria, 56.

A partir Williams, podemos entender un origen general ligado al arte, que vemos desde las cryllas de los griegos, las hueres de croy medievales, hasta los dibujos infantiles estudiados por Ronda Kellog.

El monstruo como origen común manifiesta nuestros temores racionales o infantiles, descritos por Freud como imágenes de la represión en la vida cotidiana, por Jung como el arquetipo, por Campbell como el monomito y por Cyrulnik como la violencia social desde Sade y Masoch, etc.

Tal vez este origen común dentro del ser humano se pone de manifiesto dentro de muchas teorías, dando como punto de partida el cuerpo, manifestado como el espacio doble donde se hallan las maravillas o *wunderkammer* (cámara de maravillas o antiguos gabinetes) como se les conoció en sus orígenes a los gabinetes en Alemania.

El cuerpo como gabinete de maravillas, puede ayudarnos a reflexionar sobre los contenidos que se hallan dentro de él, como el primer espacio que habitamos, en el cual se desbaratan todos los esfuerzos científicos por establecer una coherencia ya que en él se hayan entrelazados todos los signos, símbolos y arquetipos mutando constantemente, Brian Dillon escritor y crítico de arte contemporáneo, dice sobre las wunderkammer:

El gabinete contrae y cristaliza las vastas disparidades y distancias entre las cosas que conocemos, o imaginamos. Su rareza es la rareza de los viajes en el tiempo, las apariciones espectrales, la aglomeración grotesca de objetos, lugares, especies, tiempos y disciplinas científicas. Como veremos el gabinete puede perfectamente contener monstruos; ahora bien en sí mismo también es una especie de quimera, una acumulación de cosas, imágenes, ideas, fantasías diversas... la wunderkammer original es una imagen de sistema o estructura y, a la vez, una invitación a derrumbar los órdenes de la naturaleza en la monstruosidad orgánica.²³⁰

A partir de Dillon entendemos al gabinete como metáfora del cuerpo que nos recuerda de cierta forma a los mandalas descritos por Jung, para explicar el orden de la psique, sin embargo, el gabinete parece más ser más adecuado a las sociedades contemporáneas, donde lo indeterminado se transforma lo más rápido posible en un instrumento para tratar de desactivarlo inmediatamente, por medio del escaparate, donde todo es medido y acotado para su industrialización, exhibición y capitalización, como un nuevo gabinete de maravillas dentro de otro. Donde la

²³⁰ *Starewithc, Svakmajer y los hermanos Quay [catalogo]* (Barcelona, Centro de cultura Contemporania de Barcelona, 2014), 32-33.

curiosidad se transforma en ansiedad y deseo por poseer, en lugar de la posibilidad de transmutación y creación de la wunderkammer que representa el cuerpo.

Sin embargo el cuerpo al contener dentro de sí al monstruo se transforma de un lado a otro de los paradigmas, al tener la capacidad de ser indeterminado. El dibujo desde su propia indeterminación puede dar como pauta la exploración, primero desde los sentidos y posteriormente por medio de la sinestesia entre ellos, tal como lo describe Kimon Nicolaïdes en su método de dibujo que va desde lo indeterminado a lo determinado de la forma, desde lo corporal que busca el contacto mismo de la realidad, Gómez Molina (1943-2007) nos dice al respecto:

La capacidad que tiene el dibujo de encarnar el acto creativo por excelencia, el de nombrar las cosas a través de la determinación de sus conceptos, da origen a otro mapa oculto, el de los itinerarios de las claves desde las que es posible conocer el sentido profundo de las representaciones. Un mapa sin medidas hecho de las relaciones que cada una de estas operaciones mentales han ido tejiendo para llegar al final de un laberinto y por las que Teseo puede llegar al final del laberinto, y por las que Teseo puede llegar al comienzo de su trayecto.²³¹

Es de esta forma como Gómez Molina refiere al monstruo (laberinto) y al héroe (Teseo) como parte importante del descubrimiento. Y que al proyectarlos hacia el símbolo de la wunderkammer (cámara de maravillas o gabinete), se puede entender desde una observación total, como un objeto en su orden sistémico (o total) con sus propias relaciones ocultas y que tal vez van más allá de la razón consciente con la que se contrapone al sistema de normas y creencias de la sociedad que habita.

Estos laberintos de la mente y el cuerpo como capas rumbo al centro del individuo, en los cuales se realiza un intento de ordenar el mundo, desde un entender para habitar y para aprehender de alguna forma a su universo, se relacionan con el concepto de resiliencia, donde el ser trata de reestructurarse a partir de resquicios de memoria.

De esta forma que la wunderkammer, proporciona una metáfora, como si se tratara de un monstruo mayor, ideal al clasificar dentro de un orden las propias partes del monstruo, Arnau Puig (1926) sociólogo y crítico de arte, nos dice sobre el dibujo y su posibilidad de orden con respecto a esto:

El arte en el sentido en el que ya lo entendemos hoy... pasa de los enfrentamientos bélicos... [como] -fiel reflejo de una sociedad reconocida- a una lucha dispersa, expandida por todas partes, llevada a cabo por individuos o grupos armados sin

²³¹ Juan José Gómez Molina, Coord., *Los nombres del Dibujo* (Madrid, Cátedra, 2005), 76-77.

control posible, cuando se produce este tipo de enfrentamiento, entonces la identidad, contenido e imagen ya no funciona. Porque ya no se trata de estereotipos sino de actitudes, sentimientos, emociones.²³²

A partir de estas actitudes, sentimientos y emociones descritas por Puig, que el dibujo construye desde distintos lugares diversos e indeterminados, de la memoria, del espacio temporal, físico y arquetípico, que contiene a lo monstruoso y la resiliencia, al resultar la realidad misma indeterminada.

Designando un lugar aunque sea dentro del caos o un orden mayor no reconocible por el cuerpo, que como *wunderkammer*, muestra hacia el exterior esta manifestación, tal vez desordenada pero entendible dentro del orden mayor e interno de la cámara de maravillas que es el cuerpo, o el monstruo que encierra dentro de sí.

Este aspecto no medible del dibujo obedece a una observación de la realidad desde una proyección distinta a la puramente visual, sin lugar para un antagonismo entre el modelo interior y el modelo exterior, ya que el dibujo no es tan solo visual o dual. Jan Švankmajer (1934) artista plástico, animador, escultor, diseñador y poeta surrealista, quien realizó durante siete años experimentaciones desde el tacto para sus creaciones visuales, escribe sobre tacto:

Desde nuestro nacimiento, la seguridad emocional ha estado siempre asociada al contacto con el cuerpo de nuestras madres. Ese fue el primerísimo contacto emocional con el mundo externo, antes incluso de que pudiéramos, verlo, olerlo, oírlo o gustarlo...²³³

Švankmajer nos describe un origen común, al reflexionar sobre las experiencias estéticas, relacionadas al nacimiento y al tratar de reencontrarlas, nos percatamos de su función arquetípica, que permite recorrer al laberinto que contiene dentro de sí otros dédalos, para descubrir experiencias atrapadas dentro de nosotros mismos como sombras de un recuerdo olvidado, esto es lo que permite el dibujo, en particular desde lo informe del monstruo, refiriendo específicamente al tacto como primer contacto creativo del ser humano, y es desde el tacto del cuerpo que permite al dibujo su relación directa con el mundo.

Esta indeterminación de lo vivo del mundo, al ser acotado, nos remite al origen inmediato del ser humano: el nacimiento, que al ser actualmente producto de la

²³² *Siete artificios sobre el papel el dibujo en el arte contemporáneo [catálogo]* (Madrid, Sala de Exposiciones de la parroquia Ejea de los caballeros, 2008), 33-34.

²³³ Jan Švankmajer, *Para ver cierra los ojos* (Madrid, Pepitas de calabaza, 2012), 144.

alienación estética, misma que ofrece el escaparate panóptico de nuestra sociedad actual, transforma desde el origen la percepción que tiene el ser humano de sí mismo. La fotógrafa y artista Ana Álvarez Errecalde en su pieza “El nacimiento de mi hija”, reflexiona sobre esto:

Con este autorretrato documental (sin *photoshop* ni técnicas de manipulación de la imagen) en parto quiero desafiar las maternidades “de película” que el cine, la publicidad y la historia del arte enseñan reforzando el estereotipo surgido de las fantasías heterosexuales masculinas que responde a la dualidad madre/puta... Al parir quito el “velo” cultural. Mi maternidad no es virginal ni aséptica. Soy el arquetipo de la mujer-primal, la mujer-bestia que no tiene nada prohibido... Me alejo de Eva (y el castigo divino de “parirás con el dolor de tu cuerpo”) para ver a través de los ojos de Lucy (uno de los primeros homínidos encontrados hasta la fecha).²³⁴

Es así como Errecalde, describe (desde su punto de vista) la acotación social-cultural del origen del ser humano, como una herramienta de control o como un velo que cubre la realidad desde las ideas desde los estereotipos (Imagen 9), en este caso del



monstruo que resulta para la artista la feminidad en la sociedad occidental, para tratar de transformar su indeterminación o alienación en una sustancia irreconocible para los estereotipos y formulas aceptables, que ocultan sus verdaderos símbolos y arquetipos en la sombra.

Imagen 9, Álvarez Errecalde, EGOLOGIA: El Nacimiento de mi Hija, 2005, fotografía.

Lo referido por Errecalde hacia el nacimiento y la feminidad es sólo un ejemplo del esfuerzo del “ser artista” para tratar de encontrarse continuamente como ser inteligible, es decir, coherente y racional, ante la idea del origen como acechante y oscuro. Platón dentro de La republica (libro V) escribe:

Bien sabes que los ojos, cuando se los vuelve sobre objetos cuyos colores no están ya iluminados por la luz del día sino por el resplandor de la luna, ven débilmente, como si no tuvieran claridad en la vista... Del mismo modo piensa así lo que corresponde al alma: cuando fija su mirada en objetos sobre los cuales brilla la

Bien sabes que los ojos, cuando se los vuelve sobre objetos cuyos colores no están ya iluminados por la luz del día sino por el resplandor de la luna, ven débilmente, como si no tuvieran claridad en la vista... Del mismo modo piensa así lo que corresponde al alma: cuando fija su mirada en objetos sobre los cuales brilla la

²³⁴ <http://alvarezerrcalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

verdad y lo que es inteligible, conoce y parece tener inteligencia; pero cuando se vuelve hacia lo sumergido en la oscuridad, que nace y perece, entonces opina y percibe débilmente con opiniones que la hacen ir de aquí para allá, y da la impresión de no tener inteligencia... y así dirás que a las cosas cognoscibles les viene del bien no sólo el ser conocidas, sino también de él les llega el existir y la esencia (sustancia)...²³⁵

Lo indeterminado es descrito por Platón como inexistente, incoherente, oscuro, débil puede remitirnos a la naturaleza oscura (tanto metafórica como física) dentro del cuerpo humano, es decir dentro de las cavidades del mismo, que a su vez, refiere tanto la parte sensitiva como la sexual y al mismo tiempo la *grotta*, donde se oculta el monstruo y donde se origina la vida, por lo que podemos entender al diferir de esta idea que lo indeterminado es el principio creador de lo inteligible, al reconocer a la sombra como parte total del ser humano.

El rechazo hacia lo ininteligible, crea el problema de transformar al cuerpo en una máscara, dispuesta a contener todo aquello que intente explicar desde lo coherente, el propio sentido del vacío del cuerpo como algo que requiera un contenido para transformar su sustancia en algo útil, para de cierta forma mecanizarlo y transformarlo mediante una suerte de taxidermia, llega a transformar al ser en un objeto, copia de un fetiche, que se ofrece como cliché de reproducción a gran escala.

Este fetiche a su vez encierra el deseo supersticioso de descubrir aquello que lo mueve y lo activa, hasta el punto de despedazarlo, ya que excede las capacidades mismas del ser, tal como el pequeño hombre que describiera Frazer, aquel que habita dentro del cuerpo de hombre o animal para darle vida.

En estos cuerpos fetiches se alberga una suerte de memoria desmoronada que sólo se relaciona directamente con la representación, este ente, ser humano hedonista transformado completamente en un ser artificial, alistado para el escaparate socio-económico, o hábitat transformado por medio de las mismos postulados que le venden la libertad.

Este ser artificial desconectado de lo húmedo, lo oscuro, y lo vivo de su propio cuerpo, también se encuentra desconectado del ritual y de su fuente o fenómeno estético. Tal vez el ser humano se ha alejado de su propia naturaleza arquetípica, sin embargo, esta siempre ha estado presente en el arte como origen común que se encuentra imbuido dentro de los cuentos y las historias que siempre son narradas

²³⁵ Platón, *La república*, 333-334.

desde la propia conexión al inicio. Pascal Vimenet (1951) director, escritor, profesor y crítico de cine, especialista en animación, escribe sobre el ritual y el fetiche en el arte:

... un ritual mágico, un rito chamánico, así como un principio lúdico que enlaza con los rituales de transferencias mitológicas de la antigüedad y con los fantasmagóricos del siglo XIX. Una manera, también de oponer a la crisis de civilización actual, una fuente de energía inagotable que procede del imaginario primitivo... hace eco de la naturaleza primordial totémica de la marioneta, soporte desde la noche de los tiempos... de creencias religiosas teorías filosóficas, de ideas estéticas y teatrales que hablan de las fronteras inestables y porosas que unen lo vivo y lo inanimado.²³⁶

Desde lo escrito por Vimenet, podemos entender la importancia del fetiche o demiurgo indeterminado o monstruo, que como ser apotropaico se liga a lo ritual, y surge como una respuesta ante la crisis de ruptura en el tejido de la sociedad actual.

Debemos entender la figura ritual no desde una repetición, sino desde una transformación del movimiento o ajuste que ofrece, como orden simbólico dentro otro orden del universo propio de las sensaciones, la psique y sus contenidos, listos a moverse nuevamente y transformarse, antes de ser medidos y clasificados, de esta forma entendemos lo ritual como algo indeterminado y cambiante al igual que la figura del monstruo ligada al arte.

El dibujo, es desde sus inicios un componente ritual, de movimiento y ajuste del orden del universo, al tener como función primaria el mostrar, al igual que la figura del monstruo. Ya que durante el paleolítico superior, el muro donde se dibujaba durante el rito se transformaba en una puerta que conducía rumbo al mundo de las fuerzas que dominaban el universo y junto a esta el chamán pernoctaba hasta encontrarse con los espíritus que emergían de ese espacio ritual, para transformarse por medio del dibujo.

Desde entonces el ser humano se transmuta en híbrido, ya que el monstruo es el guardián y aquel que puede cruzar el umbral libremente, Jorge Chuey (1943) profesor e Investigador de la UNAM, dice respecto a la exploración del dibujo:

El Dibujo va más allá de la copia fiel, más allá de los sueños. Es el calco de la memoria, representa el claroscuro del universo, es el origen de vidas internas, marca el principio para distinguir los puntos de luz interior, trazo de caminos y vías que lo llevan a la dibujórica, croquis del estado inconsciente, dintorno, contorno del tiempo y espacio, perfil de estudioso, silueta de vida pasada, pintura de viejos tiempos,

²³⁶ *Starewithc, Svakmajer y los hermanos Quay [catalogo]*, 46.

retrato del Ser, perspectiva multidimensional, espacio y poesía, cuna del pensamiento abstracto.²³⁷

A partir de este planteamiento de Chuey, podemos situar al dibujo en un espacio parecido al del monstruo, ya que se encuentra entre el límite de la realidad y la abstracción como una representación, pero a su vez como forma viva y mutable dentro de la oscuridad del cuerpo y la psique.

Podemos comparar al dibujo como un objeto similar al monstruo, con una capacidad apotropaica de representación, del cuerpo y de la realidad, un objeto vivo y muerto a la vez, transformando lo vivo en impronta del cuerpo, que deja una huella atrapada en el tiempo, su voz en italiano: *disegno*, nos habla de su herencia para colocar orden a las cosas, sin embargo este orden debe partir de lo indeterminado, no para categorizarlo sino para equilibrarlo desde el interior, como una proyección consciente de un orden superior, tanto de orden estético como de la psique.

Es el dibujo es en sí mismo un estado de crisis cuando rompe la secuencia, del tiempo y transforma la realidad en algo distinto y mutable, Gomez Molina escribe sobre la crisis y el dibujo:

Reconocemos el criterio de corte... relacionado con crisis... [que] denomina en dibujo un procedimiento de separación, corte o decisión sobre lo fundamental para representar fijándolo como punto... la apariencia del cuerpo. Quien dibuje un retrato entenderá como lo que se decide en el artefacto grafico... Desde la decisión más simple podemos entender todo el juicio de juegos paralelos... busca un modo de intensificar la diferencia cognitiva... Aunque tan experimental sea la propuesta... ambas se inscribirán en una tradición donde la densificación de la experiencia, lo propio de la experimentación, el aportar posibilidades de vida y adaptación comprensiva al medio ambiente.²³⁸

De este entendemos por Molina que el dibujo se inscribe dentro de lo vivo como una representación, gama de reflexiones y cogniciones que se entrelazan para formarlo desde los presupuestos psíquico-culturales del ejecutante.

Esto es lo que se ha tratado de realizar mediante la experimentación del desarrollo de obra, encontrar la forma a través de la experimentación de lo vivo, buscar el espacio de crisis y experimentación dentro de la forma humana para tratar de hallar un choque entre la forma, el signo, el símbolo y el arquetipo, desde lo vivo como

²³⁷ Jorge Chuey, "Dibujo, novum organum corpus humanum" (ponencia Seminario de inducción al plan 2014 de la ENAP, México, 21 febrero 2014).

²³⁸ Gómez Molina, Coord., Los nombres del dibujo, 564.

metáfora del monstruo y lo indeterminado, colocado dentro de la *wunderkammer* que representa el cuerpo como obra artística, y funge como metáfora de la parte oscura, desconocida y enigmática que es el ser.

Para reflexionar a través de la estética del monstruo, que es lo que realmente identifica al ser humano desde su forma, movimiento, ritmo, expresión, cadencia o desde los espacios mismos de su cuerpo, incluso la arquitectura que proyecta el mismo cuerpo, así como también aquello oscuro y oculto atrapado dentro de él mismo.

Que algunas veces se ha vaciado por la violencia del entorno al que lo somete la vida actual, regida por lo panóptico que se proyecta a su vez como espectáculo, donde la realidad acotada, medida y actualizada, que poco a poco acumula como residuos a todos los seres humanos, a las afueras de los verdaderos centros (*axis mundis*) o “*Self*”, para crear centros artificiales desde lo económico-social-cultural, y de esta forma aislarlos en guetos virtuales, donde la apariencia sustituye a la sustancia.

III.6. Contrastación de hipótesis y resultados.

Comenzaremos por nombrar la hipótesis inicial para después argumentar los cambios que surgieron a partir de la investigación. La hipótesis propuesta al inicio de la investigación es la siguiente:

La representación de la violencia, el terror y la desintegración social y sus efectos de absurdos y excesos, dentro del contexto social actual en México, al ser representados a través de la metáfora y el antropomorfismo del monstruo, fuera de toda visión romántica o como mero artificio de espectáculo puede llegar a establecer un diálogo lucido y reflexivo entre obra y el espectador. Por medio de la cual se genera una reflexión acerca de cómo establecemos una relación con nosotros mismos y con el otro, a través de nuestros monstruos (absurdos y excesos), que son una proyección de la sombra arquetípica, representante del “yo” rechazado desde nuestro inconsciente, causante de tensión, miedo, angustia y rechazo hacia todo aquello que es diferente.

Durante el desarrollo de la investigación se analizó la figura del monstruo desde la psicología y el arte, que permitieron desarrollar y mutar poco la hipótesis inicial. Al encontrar orígenes comunes a ambos desde lo simbólico, y referencias de su representación hacia lo diferente y rechazado que habita en lo profundo de la psique y detrás de los cánones estéticos griegos que le atribuían valores negativos como la fealdad física y espiritual.

Se debe recordar que los griegos rechazaban a lo feo o monstruoso, pero al mismo tiempo lo celebraban en los misterios eleusinos, donde la principal deidad era Dionisio. En estas celebraciones rituales tenían lugar las bacanales y orgias, junto al vino que contenía el cornecillo del centeno un poderoso enteógeno que provocaba encuentros espirituales a los límites del universo consciente, donde la transmutación propiciaba el encuentro con dioses y monstruos, desde los contenidos profundos de la psique.

Esta celebración al caos, fue lo que Nietzsche denominó como lo dionisiaco o lo vivo, que generalmente es contenido o se le da forma por medio de lo Apolíneo, o la poiesis descrita en la poética de Aristóteles, que refiere a la creación y forma en que la poesía da orden a lo indeterminado, por lo cual esta forma fea o monstruosa es necesaria como origen, más allá de una proyección violenta, ya que la violencia es la que se ejerce alrededor del símbolo o sensación del monstruo.

La violencia dentro del ser humano es resultado de su poca tolerancia intelectual a lo indeterminado de su universo, lo cual es manifestado de manera monstruosa, en las sociedades globalizadas de la actualidad, donde el control se comercia en forma de deseo, el deseo vacío de posesión, que a su vez provoca el ser medido acotado y despojado de todo contenido. Esta esterilidad ofrecida al cuerpo dentro del quirófano como uno de tantos escaparates virtuales es donde las mediciones antropométricas forman el nuevo mercado de la información y el poder como la nueva herramienta de la riqueza.

Es así como se trata de despojar de poder a la figura apotropaica del monstruo, encerrando dentro de la sombra que describiera Jung, pero sin poner a la vista los medios para equilibrarla, para mostrarla cada vez más a las fronteras del entendimiento, desde el entretenimiento sistemático ofrecido por las sociedades posmodernas.

Es por ello que dentro de la investigación surgió el cuestionamiento, sobre la forma del monstruo como una máscara, maniquí, juguete, cliché o fetiche vacío, que la sociedad ocupa para contener aquello que deseé dentro de esta metáfora. Como en el caso de la leyenda judía del golem, que podemos comparar con las representaciones ya descritas por la sociedad y transformadas en instituciones que abogan por una normalidad, ya que a este monstruo de arcilla se le coloca un papel dentro de la boca para dictarle órdenes.

De esta forma el dibujo al partir de un modelo indeterminado, librado de la búsqueda de la mimesis actúa desde la exploración de la forma interna: el arquetipo; y es

donde se encuentra de nuevo con la serpiente primigenia dadora de vida y creadora del universo, pero para eso el dibujo primero tiene que recorrer el laberinto de la incertidumbre, formado por las percepciones ignoradas y los movimientos mecanizados de las formulas hechas.

Es en este punto donde se encontró, en la investigación, al dibujo conectado al cuerpo como medio de exploración de lo interno, la *grotta* donde se haya lo grotesco, lo feo, lo abyecto y que es el hogar del monstruo. Pero al mismo tiempo lo encontramos frente a lo sagrado como algo que no se puede entender desde la visión puramente humana.

Y es aquí donde el cuerpo toma mayor importancia dentro de la investigación, al ser espacio donde habita el monstruo y todos los símbolos, pero al mismo tiempo es el espacio más acotado y limitado dentro las sociedades tanto antiguas como actuales.

Por ello la investigación tomo como cuestión importante, el planteamiento del cuerpo y su movimiento como figura indeterminada dentro del dibujo, esto a partir de la de la eutonía y al describir al dibujo como un inicio a la percepción y recepción.

En lo que se refiere a la receptividad de tiempo y espacio, ya que esta se haya en primer orden, que sigue el conocimiento desde el dibujo como un orden secundario al tomar en cuenta el espacio del cuerpo, como espacio abierto y listo para explorar fuera de las formas internas del cuerpo, este conocimiento se logra por medio de la exploración con un fin definido: tratar de encontrar el hilo de Ariadna dentro de ese laberinto.

Por ello se tomó en cuenta al cuerpo como territorio explorado por las ciencias, que lo han dividido, acotado y de cierto modo transformado en un espacio observado desde lo panóptico que describe Foucault (1926-1984) de la siguiente forma:

Este espacio cerrado, recortado, vigilado, en todos sus puntos, en el que los individuos están insertos en un lugar fijo, en el que los menores movimientos se hallan controlados, en el que todos los acontecimientos están registrados, en el que un trabajo ininterrumpido de escritura une el centro y la periferia, en el que el poder se ejerce por entero, de acuerdo con una figura jerárquica continua, en el que cada individuo está constantemente localizado, examinado.²³⁹

Foucault nos habla del espacio panóptico, y es aquí donde el monstruo se transforma en todas aquellas formas violentas, con que se acota y se transgrede al

²³⁹ Foucault, *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*, 182.

ser humano, tanto en lo físico como en lo mental. Pero también describe a la figura del monstruo como un ente vivo e indeterminado, que lo inteligible trata de encerrar por medio de la razón, al intentar aprehenderlo para encontrar una normalidad desde solo un extremo, que le explique el universo en su totalidad.

Es necesario mencionar a su vez que esta razón se apropió de la metáfora del monstruo como ente cambiante y fugaz a la vez para reinterpretarlo por medio de la ficción, pero como es una forma arquetípica, este se mantiene viva y constante por el enigma que es en sí misma a pesar del acotamiento de su figura, como lo describe Pilar Pedraza Martínez (1951) escritora y profesora titular de la Universidad Española, en su ensayo sobre el salvaje:

El monstruo y el salvaje como metáfora de la parte oscura o animal del hombre, aflora claramente en relatos y figuras que han tenido una enorme repercusión popular desde su creación. Continúa actualizando gracias a su poder de encarnar algunos de los conflictos, nostalgias y carencias “Salvajes del hombre civilizado.” Frankenstein, Tarzan, Kin-kong, el hombre lobo, la mujer pantera, héroes del cine, del comic de la literatura de kiosko, han ayudado a generaciones de hombres y mujeres de todo el mundo a entender nuestras relaciones con los animales, con la violencia y con la muerte.²⁴⁰

A partir de Pedraza, podemos entender cómo el ser humano percibe al monstruo, pero también se debe notar que es la forma en que el sistema trata de desactivar éste arquetipo, mostrando como algo distinto para tratar de anularlo como contenido dentro de la psique individual y social, al proyectarlo como una fuerza negativa de la misma, sin embargo el monstruo encarna debido a su carácter misterioso, cambiante y oculto de lo siniestro en sí mismo un deseo de curiosidad que lo distingue como un fenómeno común dentro de la infancia.

Esta infancia que se repite constantemente al tratar de hallar al monstruo que se encuentra oculto detrás del fetiche, abriéndolo para averiguar qué hay de sagrado dentro de él, pero en este caso detrás de tótem que proyecta la sociedad como monstruo, ya que el muñeco se encuentra vacío, y es sólo una representación. Podemos citar como ejemplo los inicios del expresionismo alemán que tuvieron como antecedente la decadencia de la figura determinista de Dios, Josep Casals (1955) filósofo e historiador, profesor de estética y teoría del arte en el departamento de historia del arte de la Universidad de Barcelona, escribe sobre esto:

Se cuenta que Rimbaud pintaba en los bancos y en las paredes de Charleville “Dios a la Mierda”... Porque efectivamente, después de la Ilustración y la Revolución

²⁴⁰ *El salvaje Europeo [catálogo]* (Barcelona, Centre de cultura contemporània de Barcelona, 2004), 174.

Francesa, el hombre ha matado a Dios pero todavía no ha escapado del aura de su resplandor... no ha alcanzado “la victoria sobre nosotros mismos”... hemos llenado el vacío de Dios con otros mitos: en lugar de Dios padre que premia y que castiga, el Estado; en lugar del Dios omni-sapiente... nos proporciona una explicación de todas las cosas, la ciencia; en lugar del Dios de la fe, que nos hace depositarios de la verdad absoluta, la razón en lugar del Dios de la providencia, que ofrece un sentido y meta a nuestro itinerario vital, la fe en el congreso.²⁴¹

Cassals nos habla del hombre liberado, de la omnipotencia de Dios, pero a partir de esto gana un estado panóptico, que también vigila y castiga apoyado por su ciencia, pura, clara y única, que en su forma de doctrina brinda sólo una respuesta a todas las preguntas, la del estado o más bien la del capitalismo salvaje, que llega hasta los dominios del cuerpo para incrustarse dentro de él.

El fenómeno de la anulación sistemática del supuesto monstruo de las sociedades, es a su vez tan antiguo que pareciera ser descrito por Platón dentro del libro VI de “La república”:

Tomará el estado los rasgos actuales de los hombres como una tableta pintada, y primeramente la borrarán, y tanto borrarán como volverán a pintar, pienso, hasta que hayan hecho los rasgos humanos agradables a los dioses, en la medida de lo posible.²⁴²

Es de esta forma como entendemos la repetición constante de la figura del monstruo, tanto como víctima, como victimario y su naturaleza constantemente cambiante de un extremo a otro de los paradigmas, cada vez que se le trata de encerrar dentro de una categoría, como ejemplo de esto, en la historia de la medicina surgió la teratología, nacida en Francia, y abandonada por su ineficacia para obtener resultados, mismas que fue tomada durante su apogeo por el porfirato para averiguar si los indígenas eran humanos o animales y realizar con ello una segregación racial y social bajo un supuesto motivo científico.

Debemos diferenciar a las sociedades modernas (como el México porfiriano) que creían en la ciencia y la máquina como progreso, en la actualidad el posmodernismo basa su filosofía en el hedonismo y el placer inmediato complacido por el mercado, que encierra dentro de sí mismo su propio acto de segregación económica no muy distinta a de la época de Porfirio Díaz.

²⁴¹ Josep Casals, *Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad* (Barcelona, Montesinos, 1988), 13-22.

²⁴² Platón, *La república*, 320-321.

Sin embargo al ver la decadencia provocada por la máquina la humanidad huye de ella, para trasforma a sus nuevas máquinas en un falso reflejo. Que Retoma el arquetipo de Narciso como estandarte, Robert Graves (1895-1985) escritor y erudito, escribe sobre el mito griego de Narciso:

Narciso..., hijo de la ninfa azul Liríope, a la que el dios fluvial Cefiso había roseado en una ocasión con las vueltas de su corriente y luego violado. El adivino Tiresias le dijo a Liríope, la primera persona que consultó con él: "Narciso vivirá hasta ser un viejo con tal que nunca se conozca a sí mismo"... cualquiera podía excusablemente enamorarse de narciso... estaba cubierto de amantes de ambos sexos... [hasta que] se enamoró de su propio reflejo... ¿Cómo podía soportar el hecho de poseer y no poseer[se] al mismo tiempo? La aflicción le destruía, pero se regocijaba en su tormento, pues por lo menos sabía que su otro yo le sería fiel pasara lo que pasase... mientras se hundía una daga en el pecho.²⁴³

Narciso como arquetipo de la sociedad, hace entender que ésta en general, prefiere ver la ventana que le brinda la globalización (internet) antes de verse a sí misma, como una proyección sofisticada de egocentrismo.

El día que el ser como sociedad tome conciencia real de sí mismo, la sociedad se transformará y comenzará a actuar, al pasar a la nueva etapa del hipernarciso, pero como explica Joseph Toynbee este cambio se realizará a partir de la destrucción de todo el antiguo orden social.

Tal vez aquí es donde intervenga la figura de lo indeterminado o monstruo, referido dentro de la investigación, como un desarrollo de conciencia dentro de una nueva visión, que dibuje un panorama desde lo profundo, y genere preguntas, para suscitar reflexiones en el espectador. Esto para lograr un equilibrio entre los vasos comunicantes del consciente e inconsciente y transformarse en una constante de aprendizaje, desde un entendimiento holístico.

Es desde lo determinado del dibujo puramente figurativo desligado de las interrogaciones que se ofrecen respuestas inmediatas, que busca una reflexión a través del entendimiento, aunque sólo desde la forma y la función, tal vez la figura del monstruo en el arte y la psicología es aquella que bajo un enfoque dual, logre elaborar preguntas que ayuden a los demás individuos a encontrar sus propias respuestas tal como la mayéutica de Socrática.

²⁴³ Robert Graves, *Los mitos griegos 1* (Madrid, 1993, Alianza), 356-358.

Desde este punto se podría proponer al dibujo, desde lo indeterminado como práctica constante en el desarrollo del individuo, no solo dentro de la psicología si no también dentro del arte, Pablo Llorca (1963) escribe sobre esto:

Hay dos elementos que el dibujo exterioriza de una manera nítida: la obra como terapia y los vínculos como procesos automáticos... [Esto se presenta] generalmente en forma de exorcismo de lo que es enunciado con mucha relación entre lo cotidiano y lo inconsciente.²⁴⁴

Es así como Llorca nos describe el dibujo desde lo sensible como símbolo que traen a la luz imágenes del inconsciente, mostrando al cuerpo de lo monstruoso y su contraparte, que permiten buscar una forma diferente de creación trasgresora de las estructuras aprehendidas.

Al tomar en cuenta que el individuo por decisión propia se vale de las estructuras, para asirse a la realidad en que se halla inmerso, sin mostrar rechazo al hedonismo imperante, propiciado por el monstruo encerrado en las sombras como arraigo de las sociedades posmodernas.

De este modo se puede observar el cumplimiento de la hipótesis en su planteamiento general, sin embargo particularmente no creo que baste con mostrar nuevamente la violencia para que se produzca una reflexión en quien observa una obra artística.

Ya que las industrias mercantiles de la cultura se encargan de desactivar el discurso, mostrándolo como cotidiano, desde su sobreproducción, y desarrollo como producto y espectáculo en el escaparate global, lo cual aliena el discurso arquetípico del monstruo como fenómeno sensible, sin embargo, a pesar de ello sobrevive desde el imaginario de la psique individual-social, desde la hierofanía de los chamanes hasta nuestros días en forma de arquetipos.

Por lo cual no basta con mostrarlo ya que como símbolo no puede mostrar completamente la idea sensible del monstruo, es así como este debe experimentarse desde el propio encuentro particular, para que cumpla con su función original, *monstrare* (mostrar o enseñar) que propicia el encuentro con aquello divino que es al mismo tiempo terrible y conectarnos hacia lo sublime.

²⁴⁴ Llorca, *La cicatriz interior*, p.15.

Conclusión final

En el inicio de la tesis se realizaron las siguientes preguntas: ¿Qué es el monstruo, aquel genera la violencia o el que es considerado un monstruo por el hecho de ser diferente? ¿Es la figura del monstruo capaz de conducir rumbo a procesos de resiliencia en relación con lo sublime?

Para contestar la primera pregunta se debe tomar en cuenta que la figura del monstruo solo es una representación del medio cultural donde se encuentre presente, que se rige por construcciones que con el tiempo se han transformado en instituciones, ya sea que se acepten o no. Así mismo se debe recordar la ambivalencia de la figura, y antes de nombrar al monstruo desde el estereotipo, se debe relacionar el mensaje que trae consigo, para poder entender su naturaleza, ya que de lo contrario ese monstruo se transforma en fetiche o proyección de lo negativo y oculto, detrás de la persona (máscara) o la sociedad misma.

Para responder la segunda interrogante, se debe buscar dentro de las diversas expresiones metafóricas de los contextos, dentro del arte y la psicología, donde la metáfora y el arquetipo se han utilizado para representar a máscaras -o personas- dentro de los poderes fácticos o normas hacia lo individual-social.

A partir de esto podemos realizar la pregunta: ¿Esta representación por medio del arte, sirve de alguna forma a la sociedad para sublimar el terror y horror que producen su encuentro con la sombra? Si este es el caso, esto corresponde a un proceso de resiliencia, aunque para que este se lleve a cabo deben reunirse diversas condiciones específicas tanto en lo individual como en lo social.

La figura del monstruo como lo indeterminado que avasalla al hombre, reivindica desde cierta forma su figura ante aquello que lo ha transformado en un estereotípico, para desactivar su función real, ya que desde los griegos ha sido estigmatizado y categorizado como ente negativo.

Sin embargo, la figura del monstruo se ha transformado nuevamente gracias a que su naturaleza enigmática despierta la curiosidad y la maravilla, como en el caso de las *Wunderkammer* (cámaras de maravilla o gabinetes fantásticos) que al mismo tiempo puede desactivarlo, y a la vez lo rescata en su forma de arquetipo el cual representa destrucción de sus valores negativos y su transformación en algo nuevo, para hacerlo tomar su camino hacia lo desconocido que al mismo tiempo representa la esperanza, es decir, fuera de paradigmas e instituciones sociales arcaicas que deformen su función profunda.

Tal como lo explica la teoría del monomito, -el héroe al encontrar al monstruo se encuentra consigo mismo -, es decir su *doppelgänger*, que lo lleva a la muerte, que

es en sí un arquetipo transformador y lo obliga a replantearse a sí mismo desde ese “otro”, como la construcción del “yo” por medio del “otro” dentro de “Si mismo”, de esta forma el monstruo protege lo sagrado, y únicamente lo entrega a aquel que soporta las pruebas.

El monstruo como figura porta el enigma y tal vez esto es lo que genera su poder atrayente, aunque su carácter dual, nos da a entender la ambivalencia de su significado, ya que es identificado tanto con el victimario, capaz de transformar en un monstruo a los “otros”, como con la víctima que a su vez es deformada por medio del paroxismo que la violencia del victimario provoca sobre ella.

El uso de la figura del monstruo puede entenderse como una metáfora que ha servido para darle forma a aquellas fuerzas avasallantes, las cuales han sometido al hombre desde los inicios de su existencia, y refiere a todo lo enigmático e insondable a los ojos de la ciencia y la cultura, ejemplo de ello es la figura de la muerte para occidente, la cual es un misterio a pesar de que existen muchos estudios dentro de la tanatología.

Ya que el monstruo se encuentra identificado con las fuerzas violentas, que alteran la existencia del ser humano, el hombre trata de controlarlas y a su vez identificarse con ellas para transformarse en un ser supranatural, pero sin perder sus atributos humanos, que dieron existencia a los primeros seres entremezclados en los que se transformaban los chamanes, como primeros visionarios de aquellos primigenios monstruos que tenían características humanas y animales, y permitían al ser humano ascender a planos superiores del alma (psique-mente).

Estos seres aparecieron como consecuencia de los estados alterados de conciencia, a los que accedían los chamanes por distintos medios como: danzas exhaustivas, largos periodos de privación sensorial y enteógenos. Las visiones provocadas por estos medios fueron proyectadas a una gran variedad de objetos, que adquirirían características apotropaicas, lo que les daba un valor espiritual y los transformaba en ejes rituales por medio de los cuales se establecía una comunicación entre lo mundano y los planos inferiores y superiores.

Estos seres mixtos se transformaron en arquetipos y símbolos dentro de diversas culturas, sin embargo, al llegar el colonialismo que proyecta sus arquetipos, símbolos, estética y tabúes sobre las culturas conquistadas, que los transforma nuevamente los valores culturales de estos nuevos símbolos, lo cual cambia el cuerpo y el cosmos individual, cultural y social.

Todo esto sucede sin alterar completamente la función del monstruo, dentro de su función principal como arquetipo arraigado en la psique humana, que proyecta sobre

él las fuerzas violentas y desconocidas de la naturaleza, y la crueldad ejercida por el ser humano contra sí mismo, esto a su vez lo transforma en un objeto ligado a lo sublime con respecto a la estética en el arte y como proceso de resiliencia en la psicología

La figura del monstruo como arquetipo que encarna todo aquello que es desconocido y por consecuencia violento al ser humano, a su vez proyecta el paradigma de las instituciones sociales.

En México el monstruo era considerado como una deidad destructora y creadora, que era el origen del universo o mensajero entre los dioses y el ser humano, además de encontrarse representado en diversas cuevas de Aridoamerica y Mesoamérica.

Teniendo características similares al monstruo europeo, debido a la unión entre cuerpos humanos, plantas y animales mezclados entre sí, sin embargo al llegar la conquista ambos monstruos sufrieron una transformación debido al sincretismo entre las dos culturas, que en México ligo a la figura al diablo con el poder y la riqueza.

Esto se muestra permeado dentro de los dibujos estudiados de Melecio Galván, (catalogados por Lelia Driben), los cuales se realizaron entre 1979-1980, y forman parte de los bocetos para la obra de "Militarismo", seleccionados para esta investigación, debido al carácter íntimo que presentan por el hecho de ser estudios para una obra posterior.

El objetivo de estudiarlos fue reconocer en ellos el profundo eje simbólico del artista, ya que es en este espacio donde pueden visualizarse tanto la sombra como el monstruo, que marcaron su obra a partir de los hechos acontecidos durante su vida.

Lo que se relata a continuación es una posible reconstrucción, a partir de la información obtenida mediante bibliografía, entrevistas y análisis de dibujos, para tratar de averiguar si existió un proceso de resiliencia por parte de Melecio, al ocupar la metáfora del monstruo dentro de la realización de su obra artística, esto sin mayor intención que concretar el análisis realizado durante la investigación.

La participación de Melecio dentro del movimiento de 1968 fue activa, a pesar de haber desertado de la carrera de dibujo publicitario, que estaba realizando en la Antigua Academia de San Carlos, ya que en ese momento se encontraba exponiendo en galerías de la ciudad de México.

Realizó dibujos para la propaganda del movimiento estudiantil, principalmente mantas para las marchas, a las cuales asistía. Es así como vive el trágico 2 de octubre en la plaza de las tres culturas de Tlatelolco. Melecio logra salir ileso, pero regresa nuevamente a buscar a sus compañeros, para encontrarse de frente al panorama de la masacre.

Hecho que lo marca de por vida, al transformar la figura del monstruo ya de por sí presente en su obra. A partir de este acontecimiento su obra retrata al poder militar y político junto con todas sus violentas incongruencias que realizan para preservar el dominio, sin importar aniquilar a todos los asistentes al mitin en Tlatelolco.

Es a partir de este hecho que Melecio, junto con otros artistas se marcha a Estados Unidos desencantado de la reacción general ante el dos de octubre, trabaja en la pisco y realiza obra junto con diversos grupos chicanos, ya que el gobierno en México prohíbe a todos los medios públicos hablar sobre la matanza, debido a la celebración de las olimpiadas en la ciudad de México, conmemoradas bajo el lema de “Las olimpiadas de la paz”.

Esto provoca en Melecio la ruptura de un proceso de resiliencia, que lo estanca y le hace encerrar todo el dolor, la angustia y la impotencia dentro de su propia sombra inconsciente, como una huida de sí mismo y de aquello que lo lastima en el interior de su psique, que le provoca ser retraído a momentos y que se disparen sus emociones en reacción a los símbolos que representan su miedo y rabia.

Melecio participa como activista dentro del grupo MIRA. También realiza carteles para el partido comunista. Es en esta etapa cuando decide que su arte es para el pueblo y se niega a exponerlo en galerías, trabaja para el CEMPAE donde ilustra libros de texto para los maestros de primaria.

El monstruo ya parece en los inicios de su obra con notables rasgos humanos, transgresión y violencia. Hecho que proyecta el monomito y el arquetipo dentro de sus dibujos, ya que los monstruos de Melecio son una metáfora del desequilibrio del eje del universo y la fractura de la estructura de su mundo interno.

En su obra muestra la violencia ejercida por los poderes fácticos que gobiernan el mundo y como estos a su vez lo deforman y son deformados por sí mismos, al tratar de conservar para siempre la inmovilidad del universo, hecho que atenta en contra de las leyes naturales, mismas que transgrede el monstruo.

Ahora bien Melecio ocupa al monstruo para proyectar el inicio de un proceso de resiliencia al intentar sublimar y hacer consciente la llaga que se halla dentro de su mente, y esta finalmente toma la forma del monstruo para poder ser trascendida.

Melecio no expone su obra, sólo es mostrada a sus amigos y familiares, podríamos suponer que esto es debido a su carácter íntimo, ya que una de las características principales de los artistas en proceso de resiliencia es resguardar su obra para sí mismos.

Para que el proceso de resiliencia se complete, debe existir una sociedad que permita hablar abiertamente de aquella herida, lo cual no sucedió después del

movimiento de 1968, suprimiendo el proceso, junto con el hecho de que Melecio se marchara a Estados Unidos.

Tal vez esto le originó una neurosis o depresión a causa de lo vivido, esto solo nombrado como mera suposición, pero si se conoce que hay indicios de estas experiencias, las cuales le orillaron a buscar refugio en el alcohol para liberarse de tales imágenes, aunque este lo condujo a encontrar nuevamente a sus monstruos. Su amigo Heraclio Ramírez cree que sufrió de delirium tremens.

Podemos suponer que tal vez este encuentro y búsqueda de refugio fue resultado de la conexión con sus símbolos inconscientes, en un choque directo y constante con las fuerzas de su imaginario profundo, proyectadas por Melecio, usando como puente entre consciente inconsciente el dibujo.

Ya que trabajaba por las noches, la mayoría de las veces en solitario, y esta forma de trabajo artístico y por tiempos prolongados es descrito por Jung como el método de imaginación activa, la cual permite el contacto con las figuras del inconsciente, sin embargo, si no se tiene un cuidado adecuado, o si se realiza de forma no consciente, estas fuerzas pueden llegar a producir brotes psicóticos en el individuo, a esto debemos añadir las experiencias vividas durante el 68, que aflorarían durante estos encuentros nocturnos con las imágenes profundas de su psique.

Su muerte extraña a todas luces, tal vez muestra la existencia real de todos esos monstruos retratados en sus dibujos. Los hechos ocurridos dentro de los últimos dos años en México nos muestran la vigencia de estas figuras, proyectadas en sus dibujos como una extensión del cuerpo, mas halla del tiempo y ligada a los símbolos profundos que pueblan el inconsciente colectivo de nuestro país.

Tal vez el hecho trascendental en los dibujos de Melecio (1979-1980) es que al mismo tiempo son un descubrimiento, que traen consigo el conocimiento de aquello enigmático que habitó su psique.

Como aquel crisol resguardado por el monstruo y rescatado por el héroe, que termina por mostrar la relación directa y oculta entre ambos, que aparece tras su búsqueda, transformado en una dicotomía. Solo puede suponerse el sentido de resiliencia que Melecio encontró a partir de sus dibujos, o si haya querido regresar a la vida mundana después de estar en presencia del monstruo y lo sagrado.

En lo personal considero que si hay un sentido de resiliencia a partir del análisis de su obra, que orienta el camino hacia el monstruo de cada uno. Ya que el hecho de haber analizar su obra, ayuda a encontrar símbolos, arquetipos, monstruos y sombras en lo interno, y que tras haberlos constelado en el desarrollo de la obra

realizada junto a esta investigación, pueden llegar a ser exorcizados, sublimados y trascendidos por medio del ritual universal del dibujo.

Es de esta forma como el dibujo se manifiesta en un lenguaje ligado a la permanencia del cuerpo y su historia tanto dual, que actúa de forma holística dentro de este lenguaje universal, para proyectar los contenidos de la psique tanto consciente como inconsciente, traza los paralelos del mapa corporal y social que forman el mundo de las ideas, donde habita el ser humano.

Melecio es considerado neoexpresionista tal vez debido a la similitud dentro de los principios estéticos, ideales e historia del movimiento expresionista, ya que el movimiento expresionista fue considerado un movimiento artístico degenerado y prohibido por Hitler, al igual que sucediera con todo el arte que hablara de los ideales estudiantiles de 1968. El expresionismo retrata por medio de lo feo, lo grotesco y lo abyecto a los poderes facticos de su tiempo, para de esa manera proyectarlos al mundo y lograr sublimarlos individual y socialmente. Ya que esa proyección del mundo actúa desde el imaginario como figuras del inconsciente.

Esta proyección expuesta por Melecio se relaciona con lo contemporáneo al leer su obra con relación a la figura arquetípica que lo describe: Narciso, que al quedarse encerrado en su propia belleza prefiere poseerse a sí mismo, antes que mirar al otro y rechaza a todo aquello que no sea una reproducción de sí mismo, al igual que lo hacen los sistemas de producción en masa, donde la autosatisfacción y la normalización del individuo, se transforman en armas de control masivo.

Para transformar al ser humano en un individuo hedonista que debe poseer todo lo que le plazca para satisfacer sus placeres en el acto, un monstruo hedonista, que rechaza todo aquello que no sea acotado según la norma, y ese "otro" distinto es aquello que también representa al monstruo y la unión de la dicotomía. De esta forma se liga Narciso a la figura del rey como el primer monstruo (jurídico) que legisla leyes para ser protegido y encerrado a cualquier precio incluso en detrimento de la sociedad misma que protege. Esto es lo que trata de representar la obra de Melecio de la cual se realizó aquí un análisis dentro de la investigación.

Ya que el monstruo representa un ente fuera y dentro de los paradigmas, ligado al *κόσμος* (cosmos griego) y al caos como principio originador de la creación, en su forma ambivalente, que toma al cuerpo como la masa que moldea a todos los monstruos, dédalos y gabinetes de maravillas, ya que actúa como guardián de lo sagrado, y la hierofanía lo muestra como parte del panteón de diversas culturas, arraigado como arquetipo de la psique humana.

Es por ello que se propone al dibujo como puente holístico entre una gran cantidad de dicotomías dentro de la psicología y el arte, que pueden compararse al equilibrio

entre inconsciente y consciente, unidos como vasos comunicantes. Ya que el dibujo desde sus inicios tiene un componente ritual y es el ritual mismo el que equilibra las fuerzas universales de la psique.

Tal vez por medio del dibujo se pueda hallar y utilizar a la propia indeterminación que supone el monstruo, como una herramienta para poder trabajar a partir de ella como un proceso tanto individual como social.

Creo que al igual que en el proceso de imaginación activa, el hecho de visualizar al monstruo puede ayudar a encontrar y cruzar las pruebas del monomito hasta llegar a él, y encontrarnos directamente con lo sagrado que vigila y resguarda para de esta forma poder transmutar al monstruo mismo que nos conforma y confronta.

Sin embargo, es una tarea peligrosa invocar las imágenes del inconsciente, ya que si no se tiene conciencia y preparación necesaria (desde la psicología) se puede llegar a caer en brotes psicóticos.

Tal vez esta forma de enseñanza ya se ha dado sus primeros pasos desde el método de Kimon Nicolaidis en el caso del dibujo (en las artes visuales) y con Gerda Alexander con respecto a la danza (el cuerpo), además de muchos otros, todos partiendo de aquello que no puede describirse y entenderse desde las formas conscientes de la psique como ente determinado.

Es en este punto donde se puede proponerse el encuentro con el borde en un ir y venir dentro de los paradigmas tanto sociales como individuales, al replantear lo que entendemos como realidad tal como lo hace el monstruo, para visualizar, los tabúes e instituciones sociales que acotan y determinan, la construcción arquetípica del universo dentro de la psique individual y social, proyectada a través del arte, específicamente desde el dibujo como contacto y puente con el universo. Y es aquí donde el dibujo como ritual y obra de arte, adquiere un valor trascendente para el ser humano.

Apéndice

1. Reflexiones individuales sobre el monstruo.

Quisiera expresar mi punto de vista, sobre el monstruo y el por qué considero importante hablar de él, pero antes de esto me gustaría compartir este viejo cuento zen, llamado: Un extraño animal.

Un leñador estaba trabajando duramente en unas remotas montañas, cuando apareció un extraño animal que nunca antes había visto.

—Ah —dijo el animal—, nunca antes habías visto algo como yo.

Al leñador le sorprendió muchísimo oír hablar al animal.

—Y estás asombrado de que pueda hablar...

Al leñador también le sorprendió que la bestia supiera sus pensamientos.

—Y de que sepa lo que estás pensando —continuó el animal.

Viendo el animal, al leñador le dieron ganas de atraparlo y llevárselo a su hogar.

— ¿Así que quieres capturarme vivo, cierto?

Y si no, quizá podría darle un hachazo y después llevárselo a su hogar.

—Y ahora quieres matarme —dijo el animal.

El leñador se dio cuenta que no podría hacerle nada, puesto que la bestia siempre sabía lo que él pensaba hacer. Así pues, regresó al trabajo, decidido en ignorar al animal.

—Y ahora —dijo— me abandonas.

Apenas pudo trabajar, el leñador se descubrió pensando a menudo en el animal que estaba allí, y la bestia siempre hacía un comentario de acuerdo a lo que pensaba. Deseó que se alejara, y al final le pidió que lo dejara tranquilo.

Aparentemente el animal no deseaba irse. Estaba parado allí, cerca de él, leyendo todos sus pensamientos y no parecía tener buenas intenciones.

Finalmente, no sabiendo qué más hacer, el leñador se resignó, tomó su hacha otra vez, determinado a no prestar más atención a este extraño animal. Y prosiguió, sin nada más en la mente, con el corte de los árboles.

Mientras él trabajaba así, sin pensamientos en su cabeza excepto el hacha y el árbol, la cabeza del hacha voló del mango y dio muerte al animal.

Tomando como preámbulo este cuento, he de contar un par de anécdotas, por medio de las cuales el monstruo llegó a mi vida de distintas formas y el por qué ha sido parte de esta a lo largo de ella, desde mi infancia. Me gustaría iniciar describiendo la primera experiencia, que sucediera a los tres años durante una visita a la laguna de balsas, ubicada en el estado de Guerrero la cual se originó al inundar el antiguo pueblo del mismo nombre.

Donde los lancheros daban un paseo a los turistas para mostrarles las torres de la iglesia, que todavía se alcanzaban a apreciar a través del agua. Al terminar el viaje yo me quede en la pequeña embarcación mirando azorado los reflejos del sol sobre la superficie del agua, hasta que de pronto caí dentro del agua –la parte más baja de la laguna media cinco metros de altura-, y dentro del agua disfrute la caída que me hacía bajar lentamente hasta el fondo, solo sentía el agua fría que envolvía todo mi cuerpo, hasta llegar al fondo y dispersar la tierra con mi caída.

Poco a poco comencé a subir y conforme lo hacía, el frío iba desapareciendo dejando una calidez y una ligereza en mi cuerpo, sobre mí las luces que atravesaban el agua se volvieron cada vez más brillantes, formando un túnel al cual me dirigía sin ningún temor, no hubo más que paz durante el transcurso de esos momentos, hasta que de pronto algo me jaló detrás de mí y me encontré imbuido de nuevo en la realidad, donde existía el frío del agua de la cual estaba empapado completamente, y mientras temblaba una de mis tías, quien me había sacado de la laguna, me abrazaba fuertemente mientras lloraba.

A partir de ese momento y durante mi infancia agradecí a mis padres por haberme dejado nacer, y dentro de mi cabeza aparecían imágenes de monstruos que imaginaba y dibujaba además de buscar a esos monstruos en los rincones y debajo de la cama, inclusive despertándome durante las madrugadas para buscarlos.

Ahora sé que lo que pasé fue una experiencia cercana a la muerte, que no fue la experiencia terrible que relatan, las imágenes del purgatorio y el infierno que muestran los relatos bíblicos, lo cual me hace reflexionar desde mi ahora, sobre las figuras que se proyectan a nosotros desde la cultura y cuál es su esencia real, como el caso del monstruo, como ese algo inmenso y enigmático que avasalla por completo al ser humano.

La segunda experiencia la viví también durante mi temprana infancia, al realizar un encargo de mi madre con un vecino, el abuso de mí sexualmente, cuando sucedió no comprendí lo que había pasado en ese momento, pero con el paso del tiempo y al llegar a la adolescencia entendí todo el acto, hubo grandes dudas, rechazos y duelos dentro de mí, me volví agresivo y sarcástico, como una manera de autoprotegerme, además de infligir heridas sobre mí mismo y un sinnúmero de accidentes, tal vez para buscar la protección que no recibí en ese momento, ya en este instante el dibujo formaba parte de mi cotidianidad. Y manifesté dentro de él, todos los monstruos y los dibujos fantásticos que se originaban dentro de mi cabeza desde mi infancia.

Años después lleve a terapia ambos duelos y comencé a elaborarlos con respecto a estas dos situaciones que marcaron mi vida, entendí que era la resiliencia y el proceso por el que había transitado. Las imágenes del monstruo no han desaparecido, pero ahora se han equilibrado dentro de mi psique.

Ahora parece que puedo convivir con mi sombra y trato de mostrar a otros sobre este viaje por la *grotta*, para encontrar al monstruo que es al mismo tiempo uno mismo, ese extraño animal que habita dentro de nuestra cabeza, al final solo puedo decir que, no soy responsable de aquello que hicieron de mí, pero si soy responsable de aquello que hago de mí.

2. Carta descriptiva, taller: “Dibujo desde el cuerpo” impartido en Madrid.

Durante la estancia de investigación se elaboró y gestionó el desarrollo de un taller de dibujo, basado en la investigación de tesis, realizado en conjunto con la compañía de teatro Residui²⁴⁵, en Madrid España, como parte de la investigación tanto teórica como visual.

Hecho que fue fundamental para la comprobación de hipótesis de investigación, referente al dibujo desde el encuentro con la figura del monstruo desde los impulsos naturales del cuerpo, participando en el taller tanto artistas plásticos como bailarines. Tuvo como resultado importantes reflexiones a la investigación, así como material dentro de la investigación plástica.

La siguiente carta descriptiva es la respectiva al taller, junto con las anotaciones y objetivos respectivos.

Taller Experimental: Dibujo desde el Cuerpo.

Dibujo, Conciencia, Percepción y Creatividad

Objetivo general

Estimular el desarrollo del dibujo por medio de la creatividad, la percepción y la conciencia, con respecto al cuerpo, su importancia dentro de la generación de obra plástica, mostrando las posibilidades que ofrece a nivel sensitivo. Tratando de lograr la observación profunda hacia el propio cuerpo, sus impulsos y ritmos naturales en la elaboración de obra plástica. Estimulando la imaginación como elemento rebelde²⁴⁶, a través de dinámicas que profundizan la receptividad desde el cuerpo como elemento esencial dentro de la conexión directa con la fuente estética y creativa, brindando herramientas navegar en lo profundo del cuerpo como arquetipo, hacia la creatividad en la obra. El taller se basa en distintas metodologías de dibujo como la de Kimon Nicolaidis, Acebes Navarro y Jorge Chuey, así como en el trabajo del director teatral *Nicolás Núñez*.

²⁴⁵ <http://www.residuiteatro.com/>

²⁴⁶ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación* (México, Siglo XXI, 1988).

Sobre la visión del taller

El observador es el creador de su propia realidad, la realidad que filtra por medio de su cuerpo trazando con cada cicatriz su arte.

«Arte es todo aquello que los hombres llaman arte» Dino Formaggio

Alexander Allando indagando dentro de las raíces biológicas del arte sostiene que hay ciertos fundamentos del arte que son los mismos para niños y adultos, para el hombre primitivo y para el hombre moderno, para el asiático y para el americano, ya que las reales raíces del arte se extienden hacia los ancestros del hombre y es con ellos que debe buscarse el significado del arte. Siendo el comportamiento artístico innato en el hombre, al igual que el acto creativo y la experiencia estética, Winnicott refiere el descubrimiento estético dentro de la experiencia del niño al encontrarse con la madre antes y después del nacimiento, por medio de los sentidos, es en esto punto donde partiremos tratando de encontrar, por medio de la experiencia corporal, la memoria del cuerpo que lo conecta con lo arquetípico, lo iniciático, el mandala del cuerpo, el mistapeo de los Naskapi, el Self para Jung, la fuente dentro de nosotros.

Ya que el arte como manifestación genuina, transporta nuestra visión como observador desde lo más profundo de nuestra psique, desde el mundo de las ideas hasta lo tangible. El arte prehistórico formaba ya un halito de vida dentro del universo para el hombre antiguo, a pesar de su innegable significado religioso de sus obras. Siendo el hombre un animal complejo que transforma su espacio al igual que su psique; de esta forma el estudio de la etología nos dice que transforma su espacio de acuerdo a una serie de variables entre las que destacan la territorialidad (status quo) y la orientación, por ello podemos suponer que toda cultura es un espacio transformado desde la función que se le da a todo aquello que es externo al cuerpo, al igual que el cuerpo tiene su forma desde su función, así todo territorio es invadido no solo físicamente, también es invadido por conceptos, o formas desde la mente, que describe Platón en su libro de la Republica, a las cuales el ser se mimetiza hasta apropiarse de ellas, elaborando una estructura o mecánica de cómo debe ser el universo directo con el convive, transformándose en parte de un paradigma social e individual, así el ser humano también transforma su espacio desde el interior.

Sin embargo a pesar de todo esto, el cuerpo sigue siendo un arquetipo o inicio, intrínseco al arte y el arte el intrínseco a este -“El hombre es el espejo del hombre” Merleau Ponty, ejemplo de esto son las narraciones cosmogónicas de todas las culturas, a través de las cuales se manifiesta como un espejo de su contexto histórico, cultural y social, que desde la antropología David L. Williams describe como el primer modelo de estructura social, descrito por los chamanes en sus estadios de éxtasis por medio de los cuales se comunicaban con el mundo. Estas narraciones aún hoy son parte fundamental del sustento simbólico e icónico del ser humano, son parte del *κόσμος* (cosmos griego), mutilado por

la ciencia y transformado en cosmos, como nuevo reflejo de la sociedad. Sin embargo el cuerpo es un arquetipo que se comunica con lo más insondable de nuestro ser.

Por lo que el dibujo es el hilo ancestral que nos conecta con nuestros orígenes, con nosotros mismos con el alma que se ha interiorizado. Es un espejo que nos muestra la sustancia real, de la cual estamos hechos, es la forma en la cual capturamos el universo dentro de una línea, es la cicatriz expuesta. Somos todos y cada uno de nosotros enlazados con el universo.

Objetivos Específicos

El taller está dividido en dos módulos, de tres clases cada uno, que manejan los siguientes conceptos por clase: Energía, Rito, Mito, Epopeya, Arte y Arquetipo (origen), refiriendo el inicio y la vuelta a este origen, al igual que la figura alquímica del ouroboros (la serpiente devorando su propia cola). El primer módulo (Energía, Rito, Mito), trata de obligar al alumno a abandonar las ideas preestablecidas y estereotipadas, respecto a lo que es la forma y a lo que es realizar un dibujo artístico. Para tratar de encontrar una expresión propia, libre de juicios. El segundo módulo (Epopeya, Arte, Arquetipo), trata de asentar los conceptos anteriores dentro de la cotidianidad, más real y conectada desde la expresión genuina desde el cuerpo.

- Generar en el alumno una reflexión sobre arte-cuerpo y origen (arquetipo).
- Reflexionar sobre psique, soma y arte. ¿El arte proviene de mi ser, o mi contexto?
- Replantear el lenguaje gráfico como un movimiento, donde interviene todo el cuerpo.
- Aprender técnicas de creación gráfica desde el dibujo a través del cuerpo.
- Que el alumno elabore trabajos con un discurso propio, desde sus símbolos propios.
- El material para las clases son materiales secos de dibujo y medios para borrarlo o quitarlo (lápiz, carbón, pigmento, colores de madera, goma, etc.) como base para dibujo podemos utilizar hojas, blancas, cartón, papel reciclado, (bond o cualquier material que deseen usar de preferencia papel reciclado por que usara mucho).

Durante el taller se realizaran dos actividades, que serán realizadas por el alumno durante los días del taller, para apoyar la exploración plástica:

- Páginas de la mañana.
- Bitácora de dibujo de la cotidianidad.

Primer Módulo.

Encontrar una nueva visión desde el cuerpo, hacia el dibujo.

SESION 1: ENERGÍA.

Objetivo: Señalar la dinámica del taller, los objetivos, ejercicios y realización de dinámicas para la investigación del grupo.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
10 minutos	Presentación	<p>Presentación de los alumnos y del tutor.</p> <p>Hablar de la dinámica del taller.</p> <p>La venda y paraqué.</p> <p>Dinámica de Inicio: Saludo Cantonado y que quiero lograr en el taller caminando hacia el otro.</p>	Presentación ante el Grupo	Salón
15 minutos	La venda	<p>Se pide a los alumnos que, con una venda cubriendo sus ojos, elijan un objeto, de las que se encuentran adentro del saco (todas con distintas formas y texturas)</p> <p>Y sin verla la coloquen dentro de su bolsillo y de esta forma la dibujen desde el tacto. Durante 15 minutos.</p> <p>Una vez terminado el dibujo, se les pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se</p>	<p>Realizar una exploración de la sinestesia por medio del dibujo para crear una historia a partir de figuras inconexas.</p> <p>Librarnos del Paradigma de la visión</p>	Salón

		<p>mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos.</p> <p>Narrando finalmente la historia por medio de los dibujos como el escenario de una representación teatral.</p>	<p>en la representación del dibujo</p>	
<p>Mientras se realiza el dibujo</p>	<p>El mitote</p> <p>El mistapeo</p>	<p>Narración mientras dibuja, para tener un dialogo con el ego: ¿Se esconde? ¿Mi perfección me permite disfrutar lo que hago? ¿Mi ego ayuda en trabajo artístico? ¿Me comprometo conmigo mismo? ¿Tengo miedo de empezar o tengo miedo al fracaso?</p> <p>Se narra el cuento: "El extraño animal"</p>	<p>Hacer una reflexión sobre el ego que no nos deja fracasar para aprender</p>	<p>Salón.</p>
<p>15</p>	<p>Dibujo pirinola y mal de san vito...</p>	<p>Se les pide a los alumnos descubrirse los ojos y se les pide dibujar, perdiendo el control de su mano a través de obligarlos a realizar movimientos innecesarios.</p> <p>La segunda parte del dibujo, es integrar líneas suaves y fuertes al dibujo.</p>	<p>Sabotear los movimientos mecánicos al dibujar.</p>	<p>Salón</p>
<p>15</p>	<p>Dibujo de la nebulosa sin contornos</p>	<p>Se realiza un dibujo de volumen desde el ritmo natural del cuerpo, tratando de conectarlo desde el cuerpo. Se trata de buscar el núcleo del dibujo.</p>	<p>Vincular el cuerpo al tono que existe dentro del ser, Nikolaides y Gerda Alexander.</p>	<p>Salón</p>

		Arte como creación espiritual (Arte Rupestre)		
Mientras se realiza el dibujo	Homúnculo	Descripción de la percepción del cuerpo, El homúnculo. La percepción del lóbulo frontal y el homúnculo de la alquimia.		Salón
15	Choque con los bordes internos del cuerpo	Dibujo desde el volumen recorriendo todo el volumen interno del cuerpo, como un insecto que choca por dentro y se detiene en el borde del cuerpo y regresa.	Vincular la percepción del cuerpo desde el cuerpo.	Salón
15	Dibujar desde el modelo	El dibujante se coloca en la misma posición de quien dibuja comienza a realizar el dibujo desde su percepción.	Vincular la percepción del cuerpo desde el cuerpo.	Salón
15	Dibujar al otro desde el tacto	Dibujar al otro desde el tacto, con los ojos vendados y tocando al otro.	Vincular la percepción del cuerpo desde el cuerpo.	Salón
15	Autorretrato	Realizar un autorretrato con el tacto (con los ojos vendados). Durante la parte final del ejercicio se pide realice el dibujo desde el tacto doblado y rasgando el papel.	Vincular la percepción del cuerpo desde el cuerpo.	Salón
5	Cierre	Reflexiones finales. Pedir un palo, rama, cinta adhesiva.	Retroalimentación	Salón

Tarea tutor: Enviar copia PDF del libro “Aprendiendo a dibujar con el lado derecho del cerebro” de Betty Edwards, y “La forma natural de dibujar de Kimon Nikolaidis”

Primer Módulo.

SESION 2: RITO.**Objetivo:** Reflexionar sobre la importancia del cuerpo dentro de la percepción.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
10	Dibujo Venda.	<p>Se pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos.</p> <p>Se pide que aun con los ojos vendados, se cambie al material de dibujo a la mano no diestra, para después descubrirse los ojos y continuar este dibujo un rato más.</p>	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo tomando tierra	Se pide a los alumnos que recostados en el suelo dibujen las sensaciones del contacto, teniendo el cuaderno frente a ellos.	Realizar un contacto desde el cuerpo, y relacionarlo con el dibujo.	Salón
15	Envolver	Se pide se realiza primero el dibujo de nebulosa para comenzar, para después envolverlo y darle forma desde su volumen real.	Comenzar a dibujar desde el espacio real.	Salón
15	Dibujo por presiones	Se pide a los alumnos que comiencen a realizar un dibujo de un modelo, realizando presiones diferentes, diferenciando entre lo que está más cerca de ellos y lo que se encuentra más lejos.	Realizar un ejercicio de visión del espacio, desde el movimiento y el volumen.	Salón
15	Masas y formas	Realizar un dibujo de masas, pero a diferencia del anterior tenemos que observar las diferencias entre los músculos	Comenzar a visualizar el cuerpo,	Salón

		ya que cada uno tiene una forma particular con un sentido, seguimos ese sentido al realizar el dibujo de masa.		
15	Dibujo con ritmos. La danza del pintor.	Se dibuja primero con puntos y luego con trazos cortos, vinculando con la respiración, mientras seguimos el ritmo del modelo, cada punto y línea tienen vida, por eso es necesaria la respiración, mano derecha y mano izquierda y ambas. La segunda parte del ejercicio colocamos todos los materiales que podamos en ambas manos y comenzamos a dibujar el sentido y ritmo desde nuestro cuerpo en contacto con el que estamos dibujando.	Prueba de dibujo desde el ritmo de lo vivo.	Salón
15	Dibujar la carne	Desde la dinámica del ejercicio anterior sin perder el ritmo comenzamos a moldear "arrojamos carne al modelo" para formarlo.	Comenzamos a incorporar el ritmo el volumen y las sensaciones dentro de nuestro dibujo.	Salón
15	Dibujar con el bastón.	El bastón como símbolo de cosmogonía, se coloca con cinta el lápiz, pluma, etc. en la punta de un palo que resulte cómodo para nosotros, para dibujar desde el ritmo propio, los volúmenes y cuerpos; desde el propio.	Terminar utilizando un objeto de transición entre la energía y el rito.	Palo de madera, rana o lo que resulte cómodo al alumno.
5	Cierre	Reflexiones finales. Tarea: un pliego de papel por equipo de tres personas.	Retroalimentación	salón

Primer Módulo.**SESION 3 MITO:**

Objetivo: Conocer mi cuerpo desde distintas percepciones, obligar a transformar el paradigma.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
10	Dibujo Venda.	<p>Se pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos.</p> <p>Se pide que se comiencen a dibujar desde los puntos donde toca mi cuerpo el mundo, donde mi cuerpo carga el peso, donde siento más presión saturo más, me retiro la venda y comienzo a hacer lo mismo con el modelo.</p>	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo sin dibujo	Se observa como la montaña mientras el cuerpo se encuentra quiero completamente, y se dibuja desde el impulso del cuerpo sin moverlo, se siente cada uno de estos impulsos.	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo e conjunto	En un papel pliego completo, se comienza a dibujar un dibujo en conjunto, desde el propio cuerpo, conectándose con el modelo. Tomando los ejercicios de clases anteriores como referencia.	Describir una nueva forma de visualización de los objetos, para poder dibujarlos.	Pliego completo de papel, por equipo
15	Dibujo y memoria	El ejercicio se basa en la observación y la memoria, pero también se incorporan la memoria de las sensaciones. Se observa al modelo durante algunos segundos y se baja la	Narración desde el yo para contar una historia.	

		mirada únicamente al papel para utilizar ese recuerdo mezclado con las sensaciones, y a su vez con los símbolos que aparezcan. Todo esto se realiza lo más rápido posible. Para subir la vista y volver a hacerlo de nuevo.	Transmitir una sensación o emoción por medio del dibujo	
15	Ojos fijos, dibujar y expandir la visión.	Se coloca la visión en un punto fijo, y desde ahí sin mover la vista se recorre todo el cuerpo.	Ejercicio de visualización.	Espacio
15	Dibujo lastrado	Se dibuja sujetando fuertemente el material de dibujo, realizando el dibujo desde todo el movimiento del cuerpo, primero con la mano diestra, luego con la que no dibuja, y finalmente con las dos. Se recuerda respirar y concentrarse y llevar el dibujo desde el hara.	Descubrir la esencia real de mis represiones	Salón
15	Dibujo desde el fondo	Se dibuja solamente el fondo, sin dibujar la figura, tratando de enmarcar a la figura con el fondo, dibujando encima tres veces. Como parte final del ejercicio en la misma hoja desgastada se satura completamente con grafito, y se dibuja ahora con la goma y prevaleciendo las sensaciones ante el dibujo y no la forma, nuestro dibujo debe convertirse en algo táctil.	Trasladar las sensaciones más allá de la figura.	Salón
15	Modelado desde lo sensible	Desde la dinámica del ejercicio anterior comenzamos a realizar un dibujo sensible desde lo que estamos sintiendo y no desde lo	Trasladar la figura a las	Salón

		que estamos solamente visualizando hacer un dibujo táctil.	sensaciones .	
15	Dibujar sensaciones desde un solo gesto	Tratar de expresar las sensaciones y la figura con un solo gesto, en este caso líneas verticales y horizontales, donde deseamos saturar cruzamos ambas líneas. Primero lo hacemos rápido, poco a poco reducimos la velocidad en incorporamos líneas inclinadas.	Por medio de una expresión mínima trasladar, sensaciones y figura dentro del dibujo.	Salón
5	Cierre	Reflexiones finales.	Retroalimentación	Salón

Segundo Módulo.

SESION EPOPEYA:

Objetivo: Reflexiones de la percepción y el dibujo más ligadas al cuerpo.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
10	Dibujo Venda.	Se pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos. Se pide realicen un dibujo desde la memoria de lo que ha hecho su cuerpo durante el día anterior, no desde lo visual si no desde los sentidos. Este dibujo se realiza comenzando desde la punta de los dedos y poco a poco se incorpora todo el tiempo.	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo desde la	El alumno se coloca en la misma posición en la que se	Repetir el dibujo	Salón

	pose del modelo.	encuentra el modelo cambiando al mismo tiempo que este cambie y dibujar desde las sensaciones que aparecen en él, trasladándolas al papel. Tratando de hacer conscientes los tonos musculares del cuerpo, recordar que es importante respirar.	desde la pose del modelo, para percibir desde sensaciones parecidas.	
15	Poner y quitar	Desde el ejercicio anterior, inicio el trabajo con el dibujo, con la mano diestra saturo y con la otra borro tratando de formar el volumen con ambas manos. Después de un rato cambio los materiales de mano.	Referencias para la elaboración de un dibujo más realista	Salón
15	Moscas y manos	Desde el ejercicio anterior, nos colocamos en el papel de una mosca, que pasea alrededor y molesta al modelo pero al mismo tiempo lo dibuja dentro del papel. La segunda parte del ejercicio es dibujar con dos moscas o con las dos manos. Como parte final del ejercicio nuestras manos se convierten en moscas y dibujamos alrededor del cuerpo de nuestro compañero.	Introspección sobre las historias que llevo dentro	Salón
15	Dibujo desde el espejo	A partir de los ejercicios anteriores dibujamos, al modelo como si lo estuviéramos viendo, primero	Tratar de colocar a la mente lógica en	Salón

		a 90 grados y después a 180, es decir primero un cuarto de vuelta y luego media vuelta.	problemas, para que deje de usar su catálogo de imágenes.	
15	Dibujo de mandala	Desde el hara, se visualiza el cuerpo como un mandala y se toma siempre ese centro como radio mientras todo lo demás se mueve, se trazan líneas curvas para tratar de bosquejar el movimiento que realiza el cuerpo, pero siempre tomando en cuenta el centro que permanece en su lugar en nuestro dibujo.	Tratar de encontrar una forma de comunicación con el otro para elaborar una creación	Un papel grande Papel grande Lápices Mesa
15	Dibujo del rompecabezas	Desde el ejercicio pasado, se realiza un dibujo parecido pero esta vez el ejercicio trata de mirar a todo el cuerpo como una gran geometría, dibujando desde figuras geométricas pero a su vez en conjunto, para formarlo, desde el movimiento.	Elaborar una conjunción de geometrías que formen al cuerpo y a su movimiento al mismo tiempo.	Salón
15	Dibujo correteado	Desde la energía del dibujo pasado se mira al modelo y se comienza a dibujar lo más rápido que se pueda, sin reflexionar, sin emitir juicios, sin dejar que el mitote entre en la cabeza, solamente existe el modelo, se mira al modelo y se mira al papel observando ambos lo más	Se utiliza el retraso de percepción del ojo como una técnica de dibujo.	Salón.

		rápido posible hasta que la figura residual se encuentre dentro de nuestro papel.		
5	Cierre	Reflexiones finales. Tarea: Pedir un bolígrafo, negro o azul.	Retroalimentación	Salón

Segundo Módulo.

SESION 5 ARTE: ¿Por qué dibujas?

Objetivo: Dibujos expresivos para proponer el inicio de obra personal. Expresar lo que yo soy desde el otro.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
10	Dibujo Venda.	Se pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos. ¿Por qué dibujas? Se pide realicen un dibujo donde intenten desapegarse de las cosas conocidas, como sería un dibujo desde alguien que no conoce el mundo como ellos lo hacen, un dibujo solo desde los oídos, solo desde el gusto, solo desde, el olfato. Un alumno o el tutor describe los movimientos del modelo y ellos intentan dibujarlo.	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo con las patas	Sin zapatos se coloca material de dibujo y se comienza a dibujar, después se incorpora la mano contraria, se cambia	Tratar de romper esquemas de cómo	Salón

		el material de pie y de mano mientras se continúa el dibujo.	debe ser el arte.	
15	Chapulines	Se elabora un dibujo donde el lápiz salta como un chapulín de un lado a otro recorriendo y siguiendo al modelo en su movimiento,	Tratar de romper esquemas sobre la forma.	Salón
15	Dibujo del rastro de cuerpo	Tratamos de dibujar al modelo desde un segundo atrás como si corriéramos tras del él, de pie tratamos de elaborar una secuencia, del movimiento, no del cuerpo, entonces debemos realizar un gesto sobre el movimiento. La segunda parte del dibujo es tratar de anticipar el siguiente movimiento en un dibujo.	Romper con la figuración.	Salon
15	Dibujo con la boca	Colocamos la herramienta de dibujo en la boca para dibujar y posteriormente en cada una de las manos para tratar de dibujar desde un impulso nuevo.	Tratar de agregar un impulso nuevo para tratar de dibujar desde el cuerpo.	Salón
15	Mi cuerpo como medio	Se dibuja, con el bolígrafo utilizando el cuerpo como un medio distinto.	Mostrar que el medio sobre donde se realiza la expresión también narra	Salón Bolígrafo azul o negro
15	Mi cuerpo Sonido	Dejar del lado el lápiz y el papel para tratar de dibujar desde el sonido de la voz los movimientos o al modelo,	Tratar de entender el dibujo desde el	Salón

		cada detalle al igual que lo hacemos con el material de dibujo.	paradigma del material.	
15	Dibujo de locos	Volvemos al material y comenzamos a dibujar desde lo experimentado, olvidamos todo lo que conocemos y tratamos de hacer un dibujo desde las desconexiones con nuestras ideas conocidas.	Tratar de explorar el dibujo desde un lugar distinto.	Salón
5	Cierre	Reflexiones finales.	Retroalimentación	Salón

Segundo Módulo.

Sesión 6: ARQUETIPO (ORIGEN).

Objetivo: ¿Realmente me proyecto en mí obra? Definir si la obra es mi o es mi conexión hacia algo más.

Tiempo (minutos)	Nombre de la Actividad	Descripción	Objetivo	Materiales
15	Dibujo Venda.	Se pide sientan los movimientos de los otros compañeros que se mueven, para realizar un dibujo desde los otros sentidos. Se retira la venda y se realiza un dibujo desde las formas de los musculo, el cabello el rostro, no importa que este no esté completo.	Reinterpretación de la proyección grafica desde los sentidos.	Salón
15	Dibujo exagerado	El dibujo desde la percepción del ejercicio anterior se pide exageren, largo, ancho, posición, desde la exageración. Como segunda parte del ejercicio se inventa	Representación plástica por medio de cuerpos.	Espacio

		pudiendo hacerlo dentro del mismo dibujo.		
15	Dibujo ciego con ambas manos	Se realiza un dibujo ciego con las dos manos al mismo tiempo, cada mano tiene que hacer cosas distintas.	Tratar de encontrar mi imagen saliendo del cliché.	Espacio
15	Dibujar poesía.	Prestamos nuestro material al compañero de junto y comenzamos un dibujo del modelo en este caso utilizando solo letras, tratamos de escribir un poema mientras realizamos el dibujo. Al finalizar regresamos el material	Encontrar otras formas de representar me	Hojas recicladas Lápiz, Mesa, tinta, pincel
15	Dibujo de Cabeza	Comenzamos el dibujo tratando de dibujar al modelo de cabeza, y después de un rato rotamos el dibujo a la derecha, para que otro compañero lo termine continuamos cambiando hasta que nuestro dibujo vuelva a nuestras manos.	Cambio de percepción desde el dibujo, para no dibujar las ideas preconcebidas.	Salón
15	Dibujo de retrato con el tacto	Con la venda en los ojos comenzamos por realizar un dibujo del otro por medio del tacto, después continuamos dibujando un autorretrato de todo el cuerpo desde el tacto.	Percepción y autopercepción.	Salón
15	Dibujo de rasgado	Comenzamos al modelo desde su movimiento, pero ahora ocupando el papel solamente el papel	Percepción del movimiento desde el	Salón

		rasgándolo, para hacer siluetas.	tacto y la vista	
15	Dibujo libre	Para concluir realizamos un dibujo libre, tratando de proyectar aquello que aprendimos, el dibujo es realizado sobre una hoja de periódico u hojas de libro viejo.	Reconocimiento de las herramientas aprendidas	Hojas de periódico o libro para la basura.
5	Cierre	Reflexiones finales.	Retroalimentación	Salón

3. Glosario.

Alienación: Del lat. alienatio, -ōnis. 1. f. Acción y efecto de alienar (enajenar). 2. f. Limitación o condicionamiento de la personalidad, impuestos al individuo o a la colectividad por factores externos sociales, económicos o culturales. 3. f. Med. Trastorno intelectual, tanto temporal o accidental como permanente. 4. f. Psiquiatr. Estado mental caracterizado por una pérdida del sentimiento de la propia identidad. Consulta real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=1qcHOJ0>

Antropomorfismo: término procedente del idioma griego, compuesto de los vocablos *anthropos* (άνθρωπος) el hombre y *morfé* (μορφή) la forma. En conjunto inscribe el ser parecido al hombre, el ser que tiene forma de hombre o forma parecida a la del hombre. Fuente: <http://etimologias.dechile.net/>
De antropomorfo e -ismo. 1. m. Atribución de cualidades o rasgos humanos a un animal o a una cosa. 2. m. Conjunto de creencias o de doctrinas que atribuyen a la divinidad la figura o las cualidades del hombre. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=2yjoMSO>

Apotropaico, ca: Del gr. ἀποτρόπαιος apotrōpaios 'que aleja el mal' y -aico. 1. adj. p. us. Dicho de un rito, de un sacrificio, de una fórmula, etc.: Que, por su carácter mágico, se cree que aleja el mal o propicia el bien. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=3HoUzWd>

Arquetipos: ¹ Del lat. archetȳpum, y este del gr. ἀρχέτυπον archétypon, infl. en su acentuación por el fr. archétype. 1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa. 2. m. Ecd. Punto de partida de una tradición textual. 3. m. Psicol. Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. 4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo. 5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humana. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=3diOqEt>

Axis mundis: Símbolo recurrente en diversas culturas para representar la conexión entre el cielo y la tierra. En palabras de Mircea Eliade, "todo microcosmos, toda región inhabitada, tiene un centro; esto es, un lugar que es sagrado por encima de todo". Esto publicado dentro de su obra: Lo sacro y lo profano (2012).

Chamán: Entiéndase el concepto, Chamanes o chaman como aquellos especialistas que realizan las practican de ritos parecidos. David L. Williams & Jean Clottes, Los chamanes de la prehistoria, Ariel, España, 2010.

Cismas: Del lat. schisma, y este del gr. σχίσμα schísma 'escisión, separación'. 1. m. División o separación en el seno de una iglesia o religión. Era u. t. c. f. 2. m. Escisión, discordia, desavenencia. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=9Lbbywe>

Cliché: Del fr. cliché. 1. m. clisé (ll plancha de imprenta). 2. m. Tira de película fotográfica revelada, con imágenes negativas. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=9SlqXDz>

Constelar: Conjuguar el verbo constelar. Del fr. consteller. 1. tr. Tachonar, cubrir, llenar. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=ARKKUYI>

Cryllas: Termino ocupado por Jurgis Baltrušaitis (1903-1988) historiador del arte lituano, crítico de arte y uno de los fundadores de la investigación técnica comparativa, en su obra: La edad media fantástica antigüedades y exotismo en el arte gótico, España, Catedra, 1994. Para referirse a los seres fantásticos formados a partir de la mezcla exacerbada de miembros corporales, tanto de humanos como de animales.

Demiurgo: Del gr. δημιουργός dēmiourgós 'creador'. 1. m. Fil. En la filosofía platónica, divinidad que crea y armoniza el universo. 2. m. Fil. En la filosofía de los gnósticos, alma universal, principio activo del mundo. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=C9KIEY2>

Demonio: Se debe entender que teológicamente, un demonio es un ser espiritual de naturaleza angélica condenado eternamente, se trata de una existencia de carácter íntegramente espiritual. Ahora bien la distinción precisa entre los dos términos demonio y diablo en el uso eclesiástico puede ser vista en la frase usada en el decreto del Cuarto Concilio de Letrán: *Diabolus enim et alii daemones*: El diablo y los otros demonios, todos son demonios, y el jefe de los demonios es llamado el diablo. Esta distinción es observada en el Nuevo Testamento de la Vulgata, donde *diabolus* representa al griego *diabolos*, y en casi todos los casos se refiere a Satán mismo, mientras que sus ángeles subordinados son descritos, en concordancia con el griego, como *daemones* o *daemonia*.

La adquisición de los atributos del diablo como portador del mal, dentro de la iglesia católica, probablemente se debe a la transformación social e ideológica que sufrió, la cultura helénica que después de la segunda guerra púnica (Conflicto entre Roma y Cartago por el control del mediterráneo 218-201 a.C.), donde la reconstrucción de Roma después del avance de Aníbal, propicio la entrada de esclavos quienes entre

sus costumbres y creencias traerían el cristianismo, Arnold Joseph Toynbee (1889-1975) historiador, especialista en filosofía de la historia (estableció una teoría cíclica sobre el desarrollo y caída de las civilizaciones), comenta al respecto: Las revoluciones económica y social que siguieron a la segunda guerra púnica había puesto a trabajar a multitud de esclavos del mundo oriental en las devastadas áreas de Occidente, y esta migración forzada de trabajadores había sido seguida por una penetración pacífica de la religión oriental en la sociedad Greco-romana [o sociedad Helénica]. Espiritualmente, porque estas religiones con su promesa de salvación persona "ultraterrena" encontraron campos en barbecho que cultivar en las almas de una "minoría dominante" que había fracasado, en este mundo, en salvar la fortuna de la sociedad greco-romana...se le presentarían los cristianos y los bárbaros como criaturas de un bajo fondo extranjero: el proletario...[tanto] la iglesia Cristiana ...[como] ...las bandas guerreras de los barbaros [a los ojos de la sociedad Helénica fueron] como afecciones morbosas que solo aparecieron en el cuerpo de la sociedad Helénica después de que había sido minado permanentemente por la segunda guerra púnica. Sin embargo la iglesia cristiana poco a poco adquiere un valor mayor dentro de la sociedad Greco-romana, al transformarse en un puente ideológico, al destruirse la sociedad Helénica, y posteriormente dividirse en iglesia ortodoxa dentro imperio bizantino, e iglesia católica dentro del papado medieval, esta última arremetió contra la iglesia ortodoxa, durante cuatro cruzadas que terminaron en 1204 al avanzar en contra de Constantinopla, hecho por el que definitivamente la iglesia católica conquista y absorbe a la iglesia ortodoxa, y termina con los resquicios de la cultura helénica.

Distopía, co: Del lat. mod. dystopia, y este del gr. δυσ- dys- 'dis-2' y utopia 'utopía'.
1. f. Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=DyzvRef>

Electrochoque: De electro- y choque2. 1. m. Med. Tratamiento de una perturbación mental provocando el coma mediante la aplicación de una descarga eléctrica. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=EUA9ng8>

Enteógenos: Término deriva de la lengua griega, en la que *éntheos* (ἐνθεος) significa "(que tiene a un) dios dentro", "inspirado por los dioses" y *génos* (γένος) quiere decir "origen, tiempo de nacimiento".

Epifanías: Del lat. tardío epiphānīa, y este del gr. ἐπιφάνεια epipháneia. Escr. con may. inicial en acep. 2. 1. f. Manifestación, aparición o revelación. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=FwQfaO6>

Estoica(o): Del lat. Stoīcus, y este del gr. Στωϊκός Stōikós, der. de στοά stoá 'pórtico', por el paraje de Atenas así denominado en el que se reunían estos filósofos. 1. adj. Fuerte, ecuánime ante la desgracia. 2. adj. Perteneiente o relativo al estoicismo. 3. adj. Dicho de un filósofo: Que sigue la doctrina del estoicismo. U. t. c. s. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=GuNmRNQ>

Extático, ca: Del gr. ἐκστατικός ekstatikós. 1. adj. Que está en éxtasis, o lo tiene con frecuencia o habitualmente. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=HLvGo3t>

Fetiché: Del fr. fétiche. 1. m. Ídolo u objeto de culto al que se atribuyen poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=HpHhvVa>

Grupo MIRA: Es hasta 1977 que este grupo se oficializa como tal, sin embargo su trabajo inicia desde 1968 dentro del movimiento estudiantil. Aunque sus miembros ya habían expuesto juntos durante la década de los sesenta, a partir de este año comenzaron a elaborar obra gráfica en conjunto, produciendo carteles desmontables, denominados "comunicados gráficos", los cuales eran instalados en colonias populares, escuelas o sindicatos. En ellos se trataban diferentes temas como la pobreza, la represión, el poder y la violencia en el país. Durante sus tres años de actividad, participaron constantemente en diferentes movimientos vecinales y sindicales.

Hedonismo: Del gr. ἡδονή hēdoné 'placer' e -ismo. 1. m. Teoría que establece el placer como fin y fundamento de la vida. 2. m. Actitud vital basada en la búsqueda de placer. Un ambiente de lujo y hedonismo. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=K5SIFfA>

Hierofanía: Del gr. ἱερός hierós 'de origen divino, sagrado' y -φάνεια -pháneia 'manifestación'; cf. fr. hiérophanie. 1. f. Manifestación de lo sagrado en una realidad profana. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=KMrBC3G>

Homúnculo: Del lat. homuncūlus. 1. m. cult. Hombre pequeño. U. t. en sent. despect. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=KcFjeMR>

Holismo, tico: De holo- e -ismo. 1. m. Fil. Doctrina que propugna la concepción de cada realidad como un todo distinto de la suma de las partes que lo componen. Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=KZWLkpD>

León Bautista Alberti: León Bautista Alberti (Génova, 1404-Roma, 1472) Arquitecto, teórico del arte y escritor italiano. Alberti fue, con Leonardo da Vinci, una de las figuras más representativas del ideal del hombre del Renacimiento. Fuente: http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alberti_leon.htm, consultado el 24 de noviembre 2013.

Liber Novus: El Libro Rojo (Rotes Buch en alemán; Red Book en inglés) es un manuscrito escrito e ilustrado por el psicólogo suizo Carl Gustav Jung entre aproximadamente 1914 y 1930, considerado el núcleo de su obra posterior.

Mal de ojo: Mal que afecta a la mirada y la envidia que representan creencias universales, está relacionado con la mirada de los "extraños", es decir, de todo sujeto ajeno a la comunidad, el cual es considerado agente perturbante inclusive, entre los purépechas se dice que esta capacidad morbosa del "extraño" también la poseen los policías y soldados, mientras que los huastecos la atribuyen a los mestizos. Consulta realizada en octubre del 2013, Fuente: <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?l=1&t=mal%20de%20ojo>

Malleus malificarum: El Malleus Maleficarum (del latín: *Martillo de las Brujas*), obra de dos autores, dominicos Jacobo Sprenger y Enrique Institoris, es probablemente el tratado más importante que se haya publicado en el contexto de la persecución de brujas y la histeria brujeril del Renacimiento. Es un exhaustivo libro sobre la caza de brujas, que luego de ser publicado primero en Alemania en 1487, tuvo docenas de nuevas ediciones, se difundió por Europa y tuvo un profundo impacto en los juicios contra las brujas en el continente por cerca de 200 años. Esta obra es notoria por su uso en el período de la histeria por la caza de brujas, que alcanzó su máxima expresión desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVII.

Mayéutico, ca: Del gr. μαιευτικός maieutikós; propiamente 'perito en partos'; la forma f., de μαιευτική maieutiké; propiamente 'técnica de asistir en los partos'. 1. adj. Perteneiente o relativo a la mayéutica. 2. f. Método socrático con que el maestro, mediante preguntas, va haciendo que el discípulo descubra nociones que en él estaban latentes. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=OfTiG5n>

Melecio: Melesio es el nombre correcto, aunque el artista sustituyó la "s" por la "c" como una manera de afirmar su individualidad.

Mixtura: Del lat. mixtura. 1. f. Mezcla, juntura o incorporación de varias cosas.

2. f. Pan de varias semillas.3. f. Med. Poción compuesta de varios ingredientes. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=PRKIDOK>

Movimiento de la Ruptura: El nombre de *Ruptura* fue popularizado por Teresa del Conde, quien actualmente es Miembro Sistema Nacional de Investigadores, tomando el nombre de una definición de Octavio Paz. Y refiere al conjunto de artistas mexicanos y extranjeros radicados en México, que en la década de los 50 comenzaron a reaccionar contra lo que percibían como los gastados valores de la *Escuela Mexicana de Pintura*, la cual aglutinaba a los muralistas mexicanos, cuya temática nacionalista, izquierdista y revolucionaria había sido la corriente artística hegemónica en México desde el estallido de la revolución mexicana en 1910. La generación de la Ruptura incorporó valores más cosmopolitas, abstractos y apolíticos en su trabajo, buscando entre otras cosas expandir su temática y su estilo más allá de los límites impuestos por el muralismo y sus ramificaciones.

Noúmeno: Refiere a la contraposición de lo fenoménico, del griego "νοούμενον" "noúmenon": "lo pensado" o "lo que se pretende decir", es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual. En la filosofía de Platón representa una especie inteligible o idea que indica todo aquello que no puede ser percibido en el mundo tangible y a la cual sólo se puede arribar mediante el razonamiento.

Occisión: Del lat. occisio, -ōnis. 1. f. Muerte violenta. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Qr45vq9>

Ouróboros: Este símbolo aparece principalmente entre los gnósticos, es un dragón o serpiente que se muerde la cola. En el sentido más general simboliza el tiempo y la continuidad de la vida. Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot, Ed. Siruela, 2013, p. 351

Panóptico, ca: De pan- y el gr. ὀπτικός optikós 'óptico'. 1. adj. Dicho de un edificio: Construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto. U. t. c. s. m. Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Rhvw3h8>

Paroxismo: Del lat. tardío paroxysmus, y este del gr. παροξυσμός paroxysmós. 1. m. Exaltación extrema de los afectos y pasiones. 2. m. Med. Exacerbación de una enfermedad. 3. m. Med. Accidente peligroso o casi mortal, en que el paciente pierde el sentido y la acción por largo tiempo. Consulta real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Ry2HnWj>

Perenne: Del lat. *perennis*. 1. adj. Continuo, incesante, que no tiene intermisión. 2. adj. Bot. Que vive más de dos años. Consulta real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=SZjjpff>

Portento: Del lat. *portentus*. 1. m. Cosa, acción o suceso singular que por su extrañeza o novedad causa admiración o terror. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?w=portentos&origen=REDLE>

Postulado: Del lat. *postulātum* 'demanda, petición'. 1. m. Proposición cuya verdad se admite sin pruebas para servir de base en ulteriores razonamientos. 2. m. Idea o principio sustentado por una persona, un grupo, una organización, etc. Sigue los postulados de su partido. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Tqgiqvh>

Psique: del griego *psyché*, "alma humana", es un concepto procedente de la cosmovisión de la antigua Grecia. El término se mantiene en varias escuelas de psicología, como la designación de todos los procesos y fenómenos que hacen la mente humana como una unidad. Del gr. ψυχή *psyché*. 1. f. Fil. alma (ll principio de la vida). Consulta Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=UXPmPeJ>

Psiquismo: 1. m. Conjunto de los caracteres y funciones de orden psíquico. Consulta real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=UXWoQGM>

Resiliencia: 1. f. Capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos. 2. f. Capacidad de un material, mecanismo o sistema para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido. Consulta real diccionario de la lengua española, 5 junio del 2016: <http://dle.rae.es/?id=WA5onlw>

Rhoda Kellogg: Psicóloga y maestra de educación infantil nacida en San Francisco (EEUU). Entre 1948 y 1966 estudió más de millón de dibujos infantiles de niños entre 2 y 8 años. La mitad de estos dibujos formaron la *Rhoda Kellogg Child Art Collection*, que pasó a formar parte del fondo de la *Golden Gate Kindergarten Association*, en San Francisco. De ese medio millón de dibujos 8000 fueron microfilmados para poder ser estudiados in situ por el público interesado y parte de ellos publicados en varios de sus libros. Uno de los aspectos más innovadores fue el hecho de aportar una visión formal y estética para la citada clasificación, con influencia de las ideas de la Gestalt, defendiendo que el dibujo infantil guarda en su evolución una lógica formal y perceptiva, basada en símbolos y estructuras simples innatas que evolucionan creando un lenguaje propio infantil. Para Kellogg el niño al

dibujar se comporta como un pequeño artista, creando su propio repertorio de elementos visuales. Archivos de Rhonda Kellogg: <http://www.early-pictures.ch/kellogg/en/> Fuente: <http://arteducationbox.blogspot.mx/2012/08/el-archivo-de-dibujos-de-rhoda-kellogg.html>

Ritual religioso: debemos recordar que etimológicamente la palabrea religión proviene del vocablos latín: religió, y que este a su vez proviene del prefijo “re” que refiere a intensidad y del verbo “ligare” que significa ligar o amarrar, además de terminar con el sufijo “ion” que refiere a una acción o efecto, en pocas palabras, religión refiere a: acción o efecto de ligar fuertemente [con dios]. Fuente: <http://etimologias.dechile.net/>

Samuel Johnson: por lo general conocido simplemente como el Dr. Johnson (1709-1784), es una de las figuras literarias más importantes de Inglaterra: poeta, ensayista, biógrafo, lexicógrafo, es considerado por muchos como el mejor crítico literario en idioma inglés.

Silogismo: Del lat. syllogĭsmus, y este del gr. συλλογισμός syllogismós. 1. m. Fil. Argumento que consta de tres proposiciones, la última de las cuales se deduce necesariamente de las otras dos. Silogismo cornuto 1. m. Fil. argumento cornuto. Figura del silogismo. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=XtsfEVn>

Sistémico, ca: 1. adj. Perteneiente o relativo a la totalidad de un sistema; general, por oposición a local. 2. adj. Med. Perteneiente o relativo a un organismo en su conjunto. 3. adj. Med. Perteneiente o relativo a la circulación general de la sangre., riesgo sistémico. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=Y2JnrzS>

Sociedad industrial: Debemos dividir, la historia de la producción según Marx, en tres etapas: 1) La industria artesana, donde el artesano elabora el producto completamente, 2)La manufactura, donde cada obrero elabora solo una parte del proceso, 3) Moderna Industria, donde el trabajo se realiza mediante una máquina y el obrero se limita a vigilar y rectificar.

Tabú: Refiriéndonos al tabú tal como lo describe James George Frazer, en su obra: La rama Dorada. Al definirlo como una serie de reglas, que tienen por efecto aislar al rey de toda fuente de peligro que proviene de todos los extraños, porque se cree que son practicantes o portadores de las artes negras. Sin distinción entre su condición de homicidas, campesinos, niños, etc. El individuo que practique estas reglas estará protegido de las influencias negativas que en su creencia pueden llegar a dañarlo al igual que lo haría un arma física, es de este modo que los tabúes

actúan como aislantes protectores y evitan sufrir, según las creencias, un daño físico. Su obra principal fue *The Golden Bough (La rama dorada)*, publicada en dos volúmenes en 1890 y que se incrementó hasta alcanzar doce volúmenes, que su propio autor redujo a uno, como síntesis, esta obra es un hito de los estudios sobre magia y religión e influyó en las obras de importantes escritores, como T. S. Eliot, W. B. Yeats, James Joyce y José Lezama Lima.

Teratología: Del fr. tératologie, y este del gr. τέρας, -ατος téras, -atos 'monstruo' y -logie '-logía'; cf. gr. τερατολογία teratología 'relación de prodigios'. 1. f. Estudio de las anomalías y monstruosidades del organismo animal o vegetal. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=ZWowwnu>

Topús Uranus: o por su traducción: lugar celeste, es el término que usaba Platón para referirse a su mundo de ideas en la realidad. Platón afirmaba que el mundo material es simplemente un reflejo de lo que está en el mundo de las ideas, como se afirma en la famosa alegoría de la caverna. En cuanto a la teoría del ser de Platón (siglo IV a.C.) de que mientras el mundo de la realidad material es apariencia, el mundo de las ideas es la única existencia auténtica y verdadera.

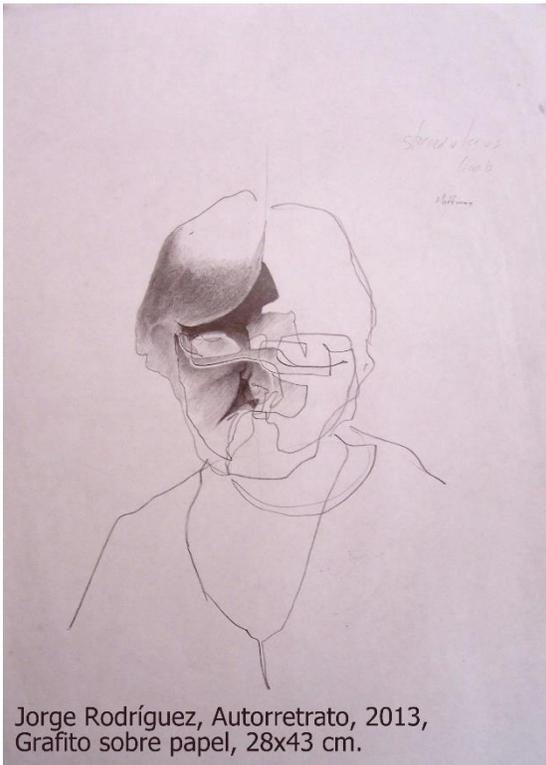
Transmutar: Conjugar el verbo transmutar, Conjugar la variante trasmutar, Tb. trasmutar. Del lat. transmutāre 'mudar de una parte a otra'. Consulta: Real diccionario de la lengua española: <http://dle.rae.es/?id=aM4kGZc>

Violento: Normalmente se confunde con la agresión pero esta es una conducta de supervivencia y esta puede causar daño o no. En cambio Lo violento que en general es el hecho de utilizar la violencia de manera dirigida, es intencional va en aumento y se caracteriza por el abuso de poder además de que esta es una aprendida culturalmente y pretende dominar y controlar al otro. Consulta realizada el 23 noviembre 2013. Fuente: <http://vidasinviolencia.inmujeres.gob.mx>

Vulgata: La Vulgata es la versión de la Biblia en latín compuesta por San Jerónimo a comienzos del siglo V para cumplir el encargo que le hiciera el papa Dámaso I en 382. La intención era reemplazar a la Vetus latina, que resultaba inadecuada por haber sido traducida sin un criterio unificado y con calidad muy desigual.

4. Imágenes de obra: “El monstruo como espejo del ser”.

Las imágenes incluidas dentro de este apéndice corresponden a una selección de la investigación visual realizada durante el periodo de tesis y se muestran en orden cronológico en el que fueron incluidas en los informes de avances, ya que considero importante presentar las mismas imágenes correspondientes al expediente académico como particular. La investigación propuso al inicio los materiales de grafito y punta de plata, pero conforme se desarrolló los materiales fueron cambiando de acuerdo a la investigación de materiales y la investigación teórica, que propone una forma del monstruo mutable y mezclado dentro de la que convivan distintos atributos tanto de forma como simbólicos. Este primer grupo de imágenes representa el inicio de la exploración de obra.



Jorge Rodríguez, Autorretrato, 2013,
Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez Estudio Anatomico II, 2013,
Punta de Plata sobre papel, 21x28 cm.



Jorge Rodríguez, Estudio Anatomico I, 2013, Punta de Plata sobre papel, 21x28 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 21x28 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Titulo, 2013, Grafito sobre papel, 28x43 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013,
Grafito sobre papel, 28x43 cm.



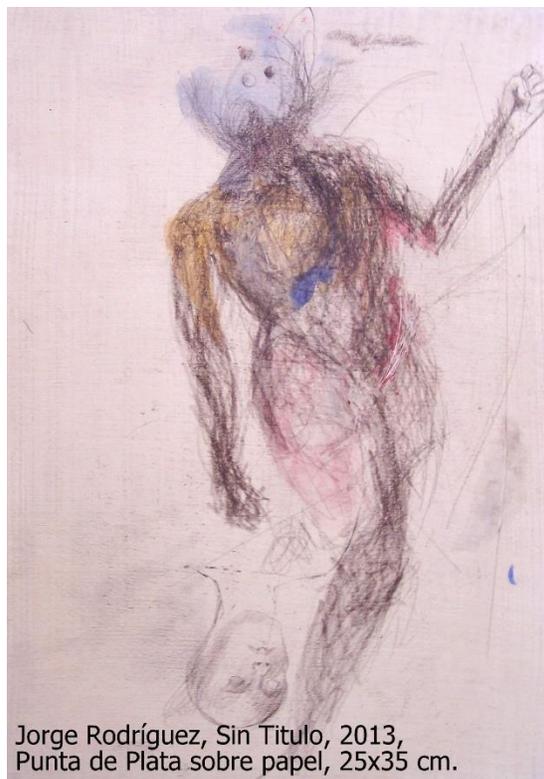
Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013,
Grafito sobre papel, 25x35 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013, Grafito sobre papel, 43x28 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013,
Punta de Plata sobre papel, 25x35 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013,
Punta de Plata sobre papel, 25x35 cm.



Jorge Rodríguez, Sin Título, 2013,
Punta de Plata y Acuarela sobre papel,
25x35 cm.

Este segundo grupo de imágenes representa una transformación, ya que al realizarlas se partió de elementos de la realidad a diferencia de las primeras que se dirigían más hacia la fantasía. Fueron realizadas durante la estancia en Madrid, por lo que su realización parte desde el encuentro con un paradigma distinto. El uso del color, tinta, grafito y acrílico, enfatiza el tratamiento de exploración plástica y el tratamiento formal dentro de ellas.



Sin título, 22x30cm,
pigmento y pluma sobre papel, 2014.



Sin título, 22x30cm,
pigmento y pluma sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
pigmento y tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
pigmento y lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
pigmento y lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
pigmento y lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
pigmento y lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
acuarela y tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 28x21cm,
lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
lápiz sobre papel, 2014.



Sin título, 21x28cm,
lápiz sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



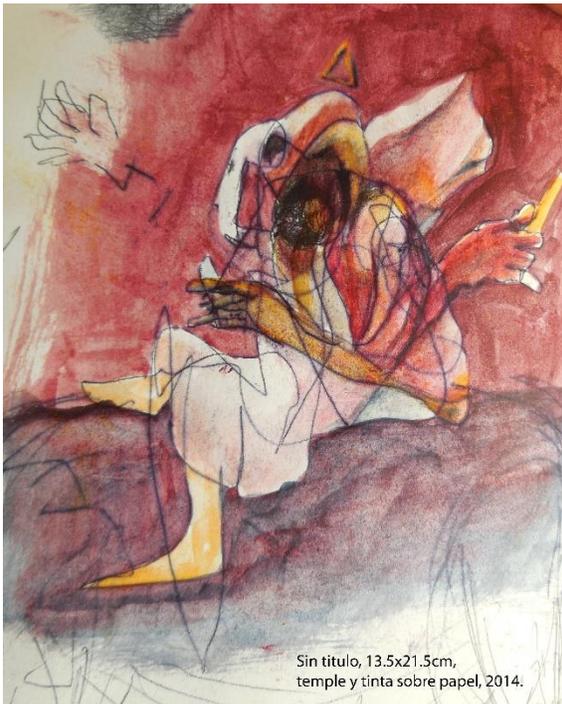
Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
temple y tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
temple y tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
temple y tinta sobre papel, 2014.



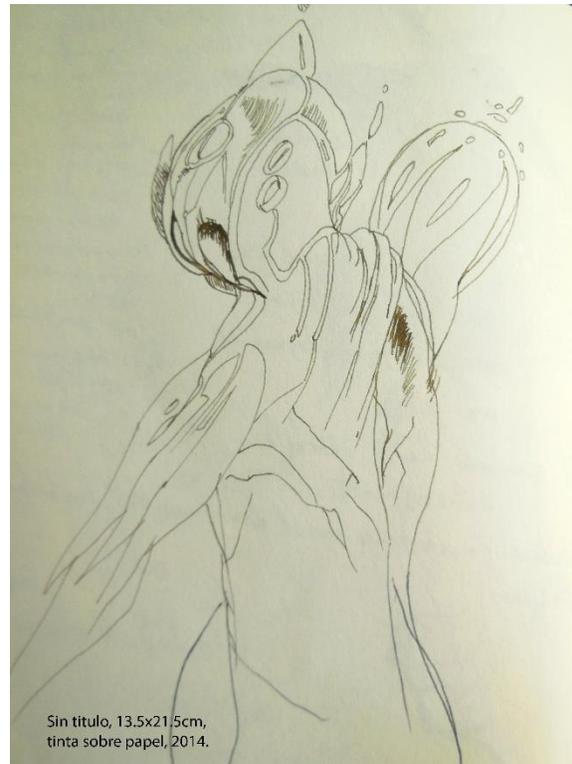
Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin titulo, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
acuarela y tinta sobre papel, 2014.



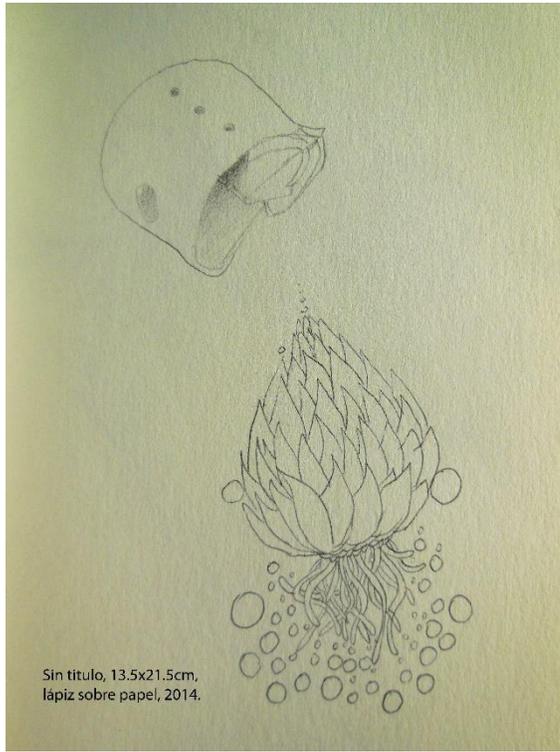
Sin título, 13.5x21.5cm,
acuarela y tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
acuarela y tinta sobre papel, 2014.



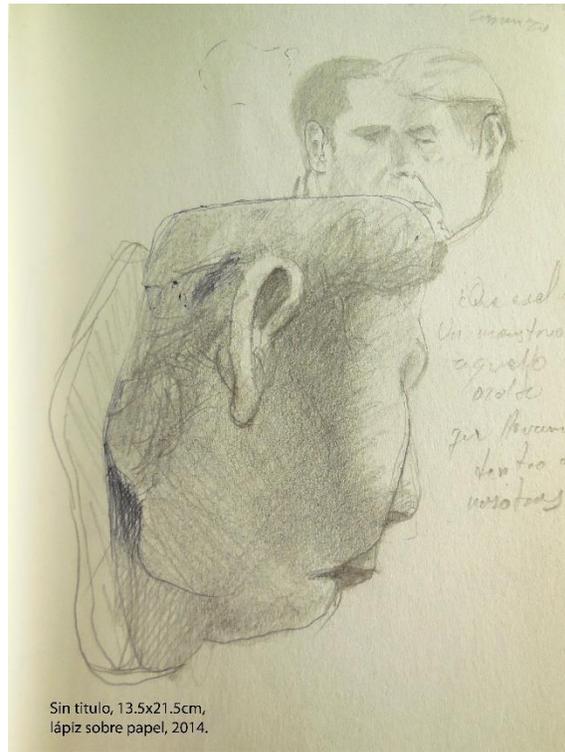
Sin título, 13.5x21.5cm,
tinta sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
lápiz sobre papel, 2014.



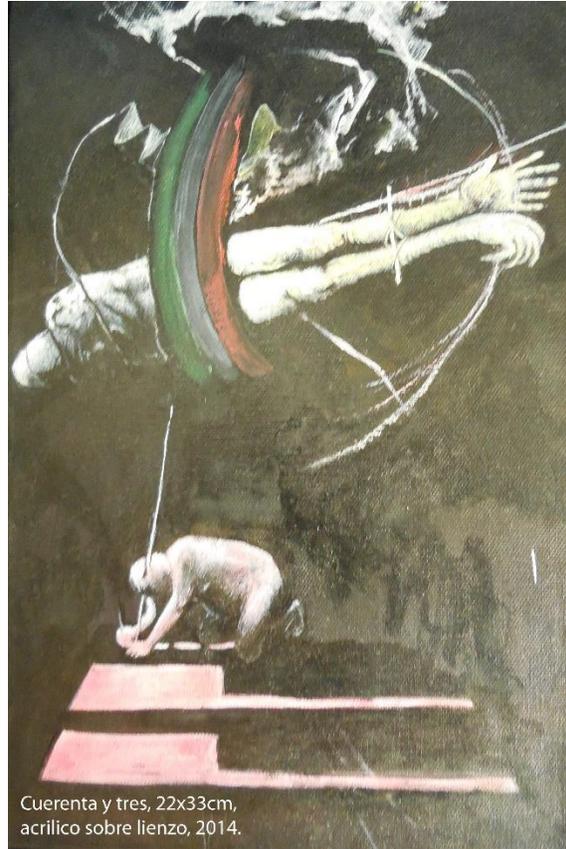
Sin título, 13.5x21.5cm,
tinta y acuarel sobre papel, 2014.



Sin título, 13.5x21.5cm,
lápiz sobre papel, 2014.

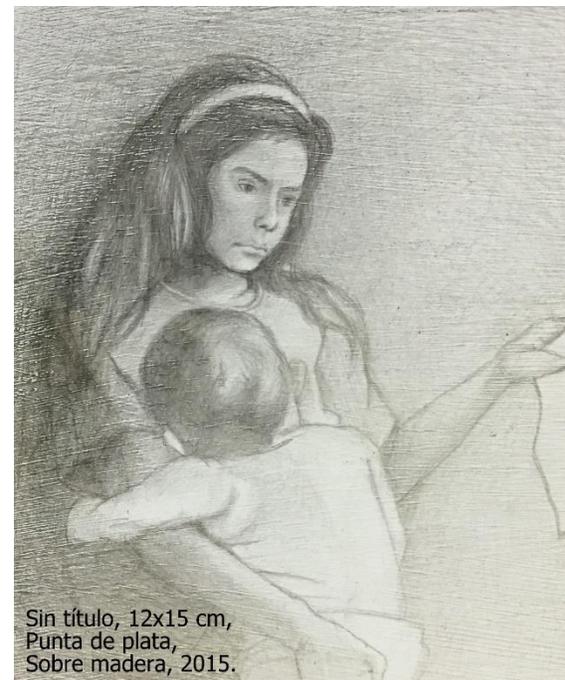
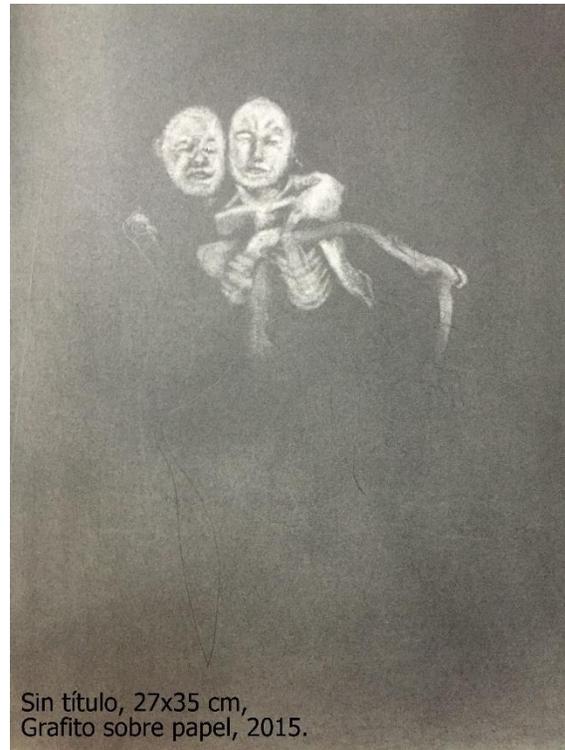


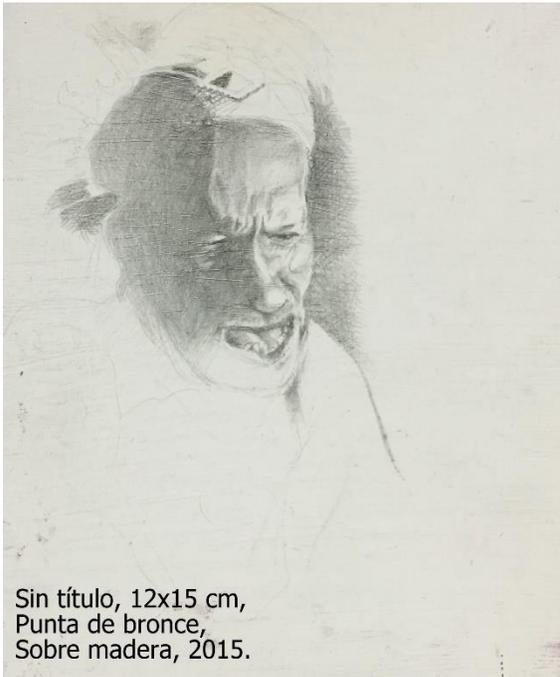
Sin título, 13.5x21.5cm,
lápiz sobre papel, 2014.



Cuerenta y tres, 22x33cm,
acrílico sobre lienzo, 2014.

A continuación se presenta el tercer grupo de imágenes, dentro de las cuales, podemos ver el manejo de distintos materiales como grafito, pastel, punta de plata, punta de oro, punta de bronce temple y encáustica, que pueblan la imagen del monstruo, desde sus distintos materiales explorados, que mutan la imagen formal y expresiva del monstruo.





Sin título, 12x15 cm,
Punta de bronce,
Sobre madera, 2015.



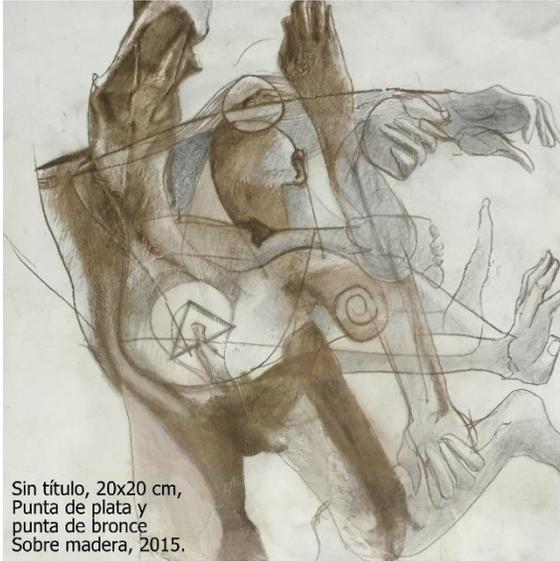
Sin título, 30x40 cm,
Punta de plata,
Punta de bronce,
Grafito y pigmento
Sobre madera, 2015.



Sin título, 30x40 cm,
Punta de plata,
Punta de bronce,
Grafito y pigmento
Sobre madera, 2015.



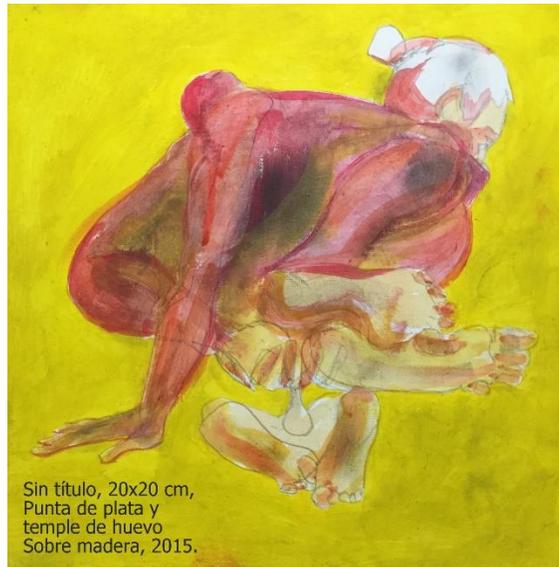
Sin título, 20x20 cm,
Punta de plata y
punta de bronce
Sobre madera, 2015.



Sin título, 20x20 cm,
Punta de plata y
punta de bronce
Sobre madera, 2015.



Sin título, 25x33 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.



Sin título, 20x20 cm,
Punta de plata y
temple de huevo
Sobre madera, 2015.

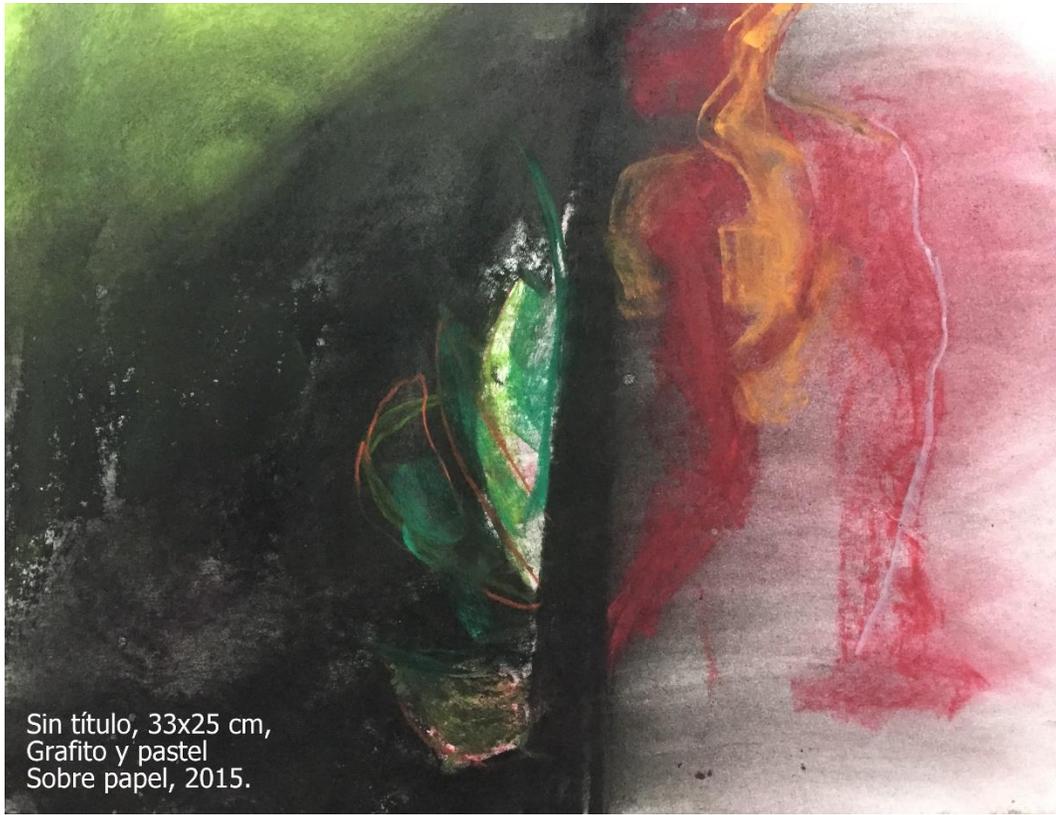


Sin título, 33x25 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.



Sin título, 33x25 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.





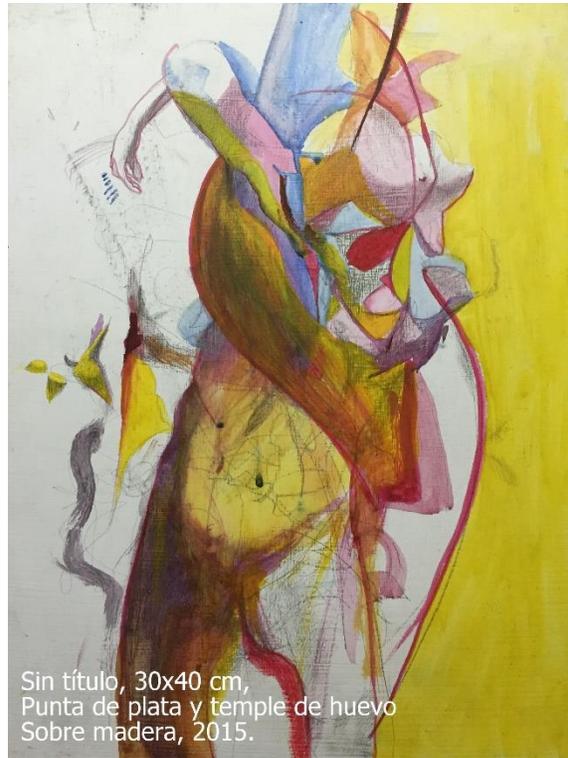
Sin título, 33x25 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.



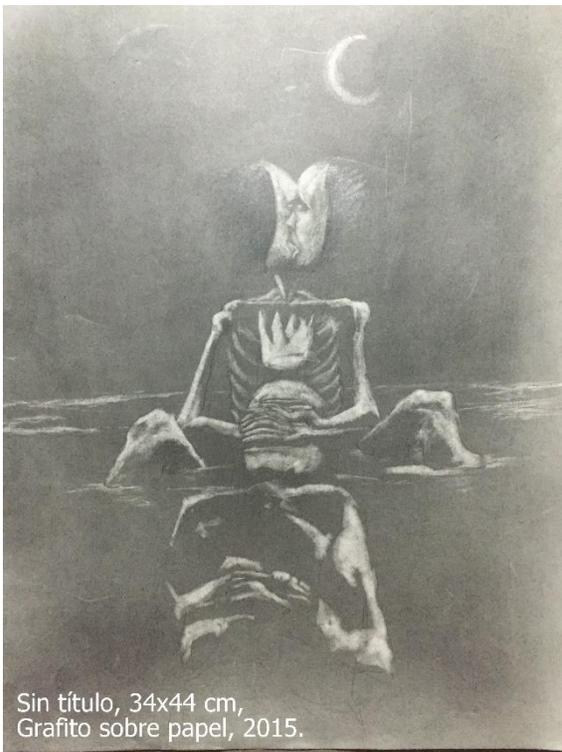
Sin título, 33x25 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.



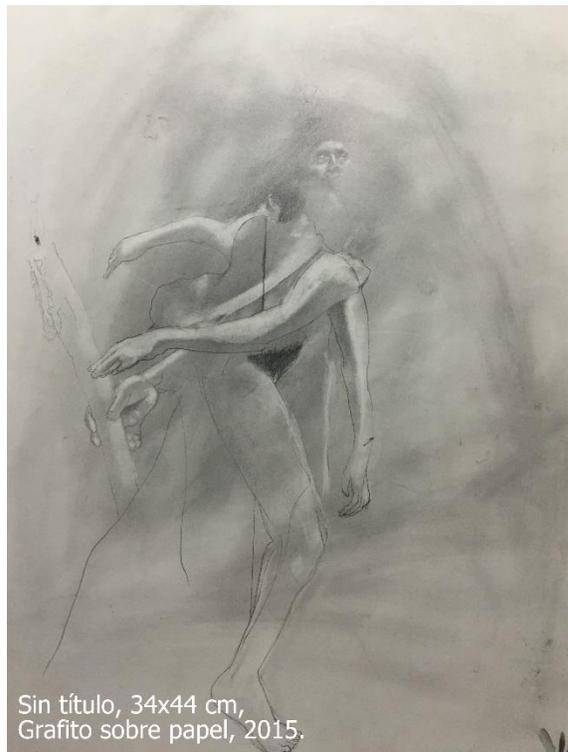
Sin título, 25x33 cm,
Grafito y pastel
Sobre papel, 2015.



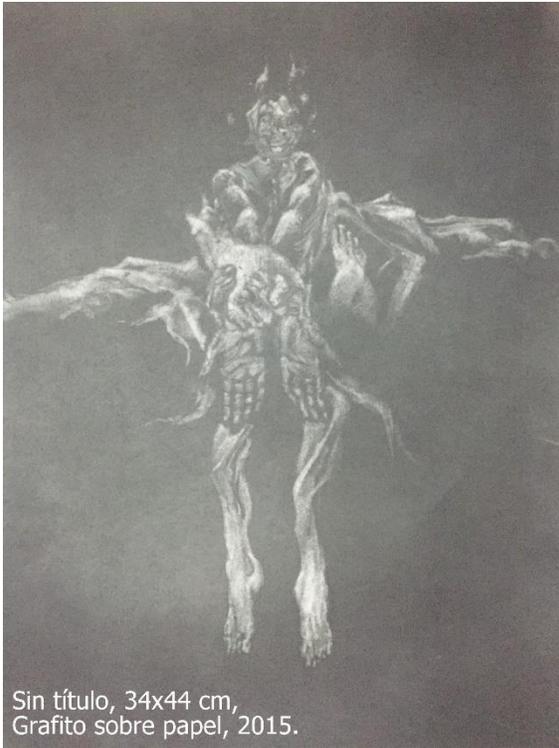
Sin título, 30x40 cm,
Punta de plata y temple de huevo
Sobre madera, 2015.



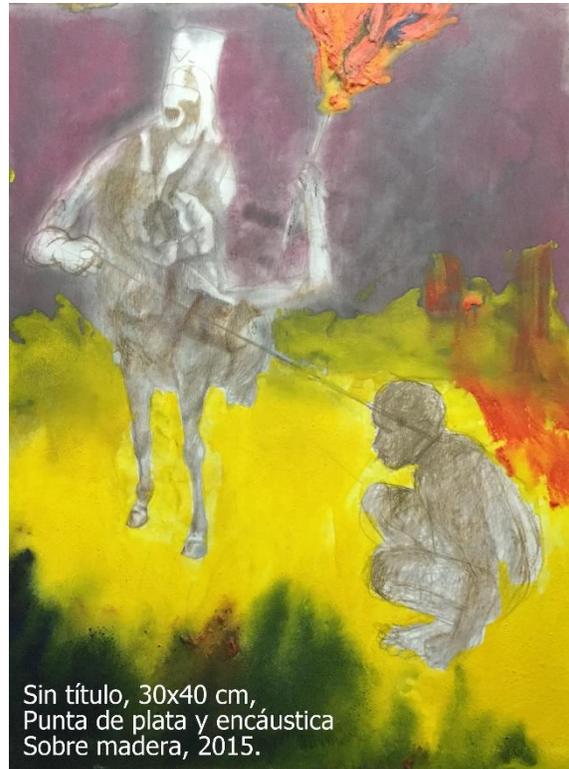
Sin título, 34x44 cm,
Grafito sobre papel, 2015.



Sin título, 34x44 cm,
Grafito sobre papel, 2015.



Sin título, 34x44 cm,
Grafito sobre papel, 2015.



Sin título, 30x40 cm,
Punta de plata y encáustica
Sobre madera, 2015.



Sin título, 44x34 cm,
Grafito sobre papel, 2015.

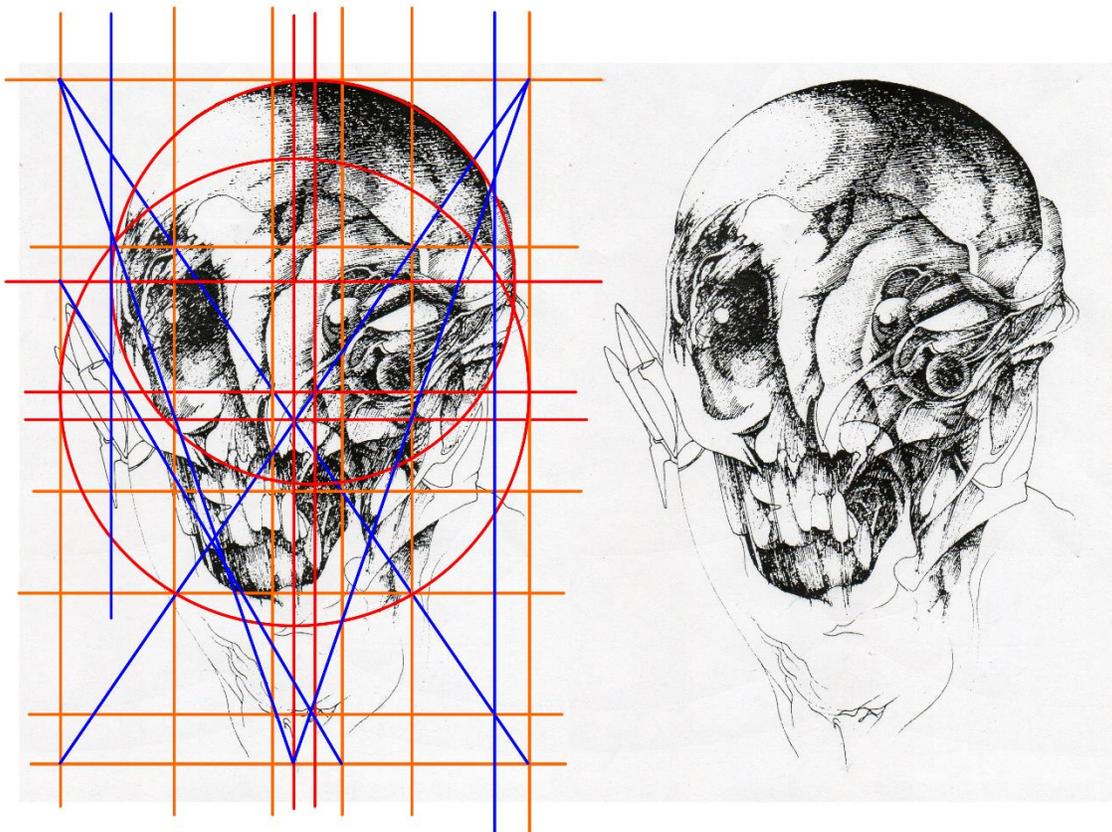


El resultado de las imágenes obtenidas, se transforma conforme transmuta el monstruo durante la investigación teórica. Y el resultado es distinto conforme se avanza en la experimentación de materiales dentro de la investigación visual, esto nos recuerda las *cryllas*, lo grotesco del renacimiento y la dualidad de las deidades mexicanas. Que se manifiestan dentro de estas piezas, al mismo tiempo que estas fueron modificando su forma y tratamiento formal conforme iban mutando por si mismas junto con los nuevos presupuestos culturales, adquiridos conforme su creación.

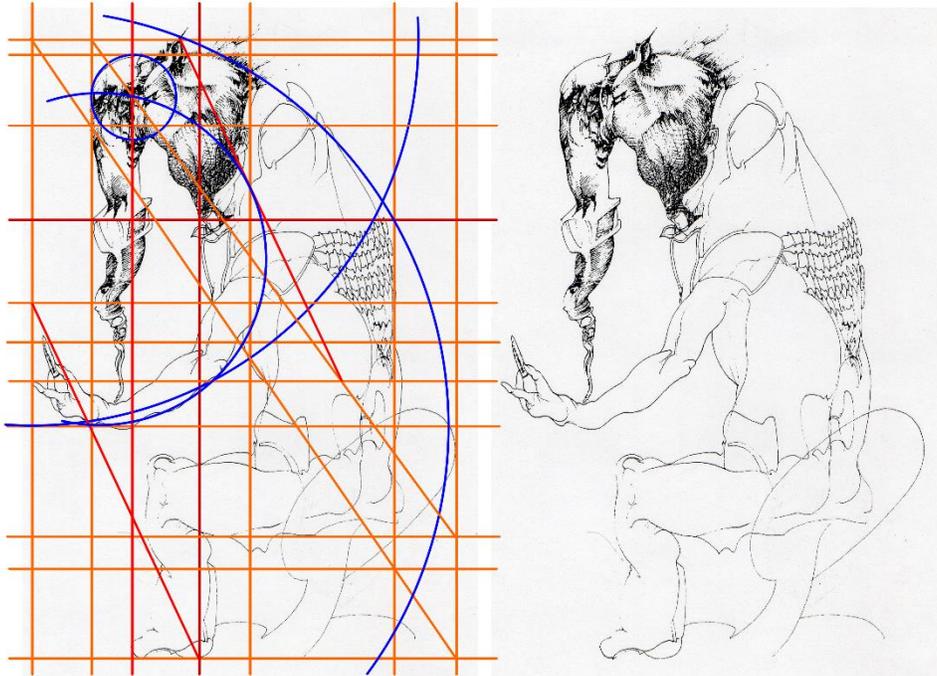
4. Estudios geométricos de la obra analizada de Melecio Galván: Dibujos 1979-1980.

Estos estudios geométricos, son el complemento al segundo capítulo como la reproducción de las imágenes estudiadas junto con un análisis geométrico (por diagonales), donde se intenta descubrir si existe una intención en ellos, ya que La Investigadora Lelia Driben en su análisis sobre la obra de Melecio, comenta que éste investigaba constantemente los cánones del dibujo clásico. En algunos de los dibujos se puede apreciar claramente una composición mientras que en otros pareciera demasiado complicada para un apunte, como se expone a continuación.

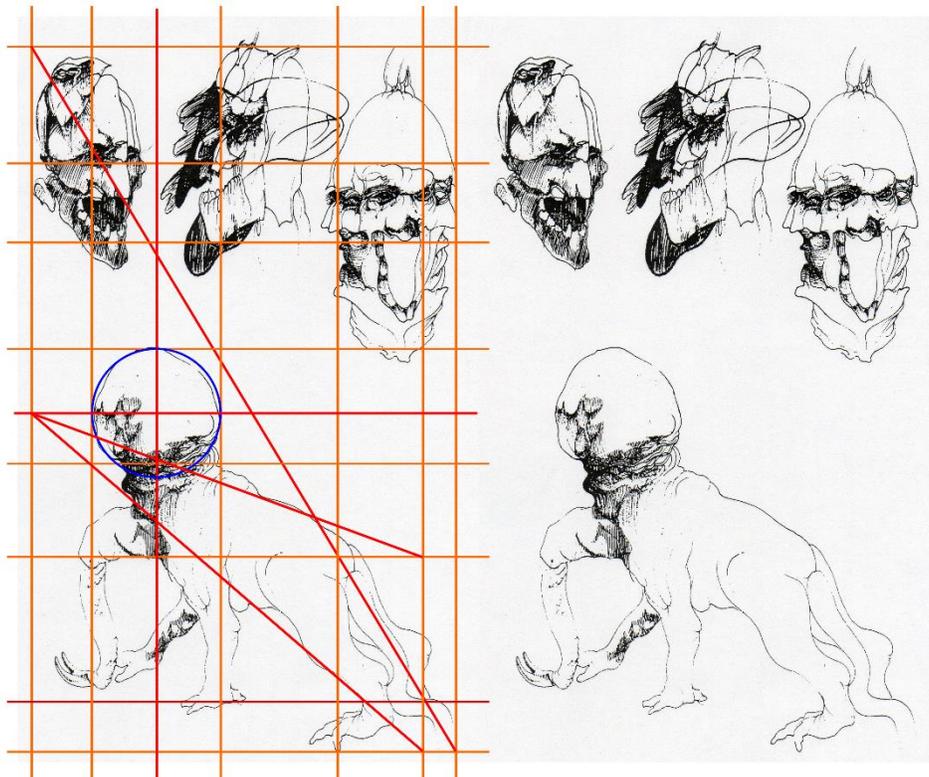
La mayoría de estos dibujos fueron realizados en formatos 21.5x14 cm., 21.5x28 y sus variaciones.



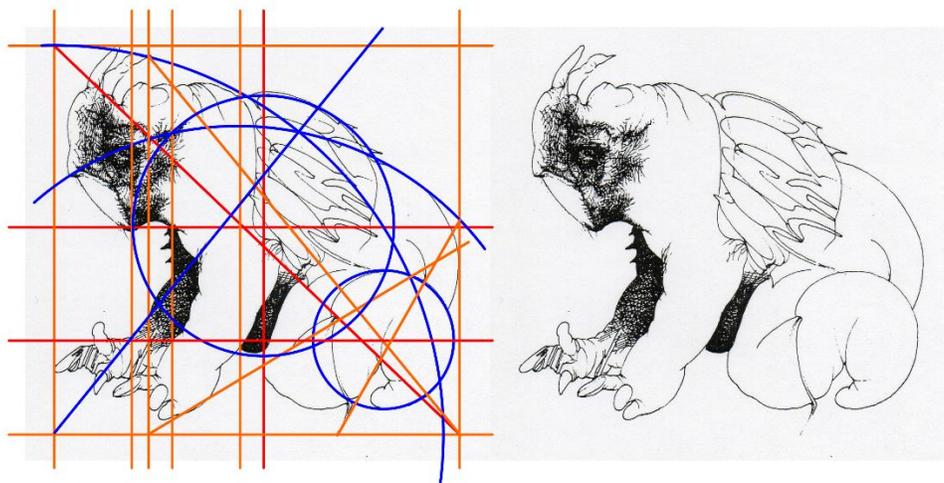
Dibujo I, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



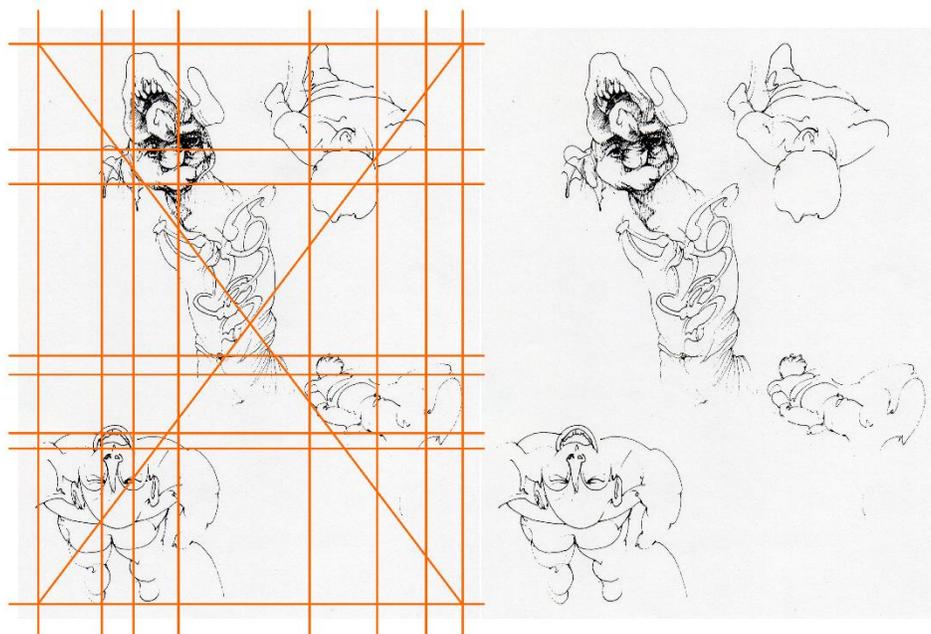
Dibujo II, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



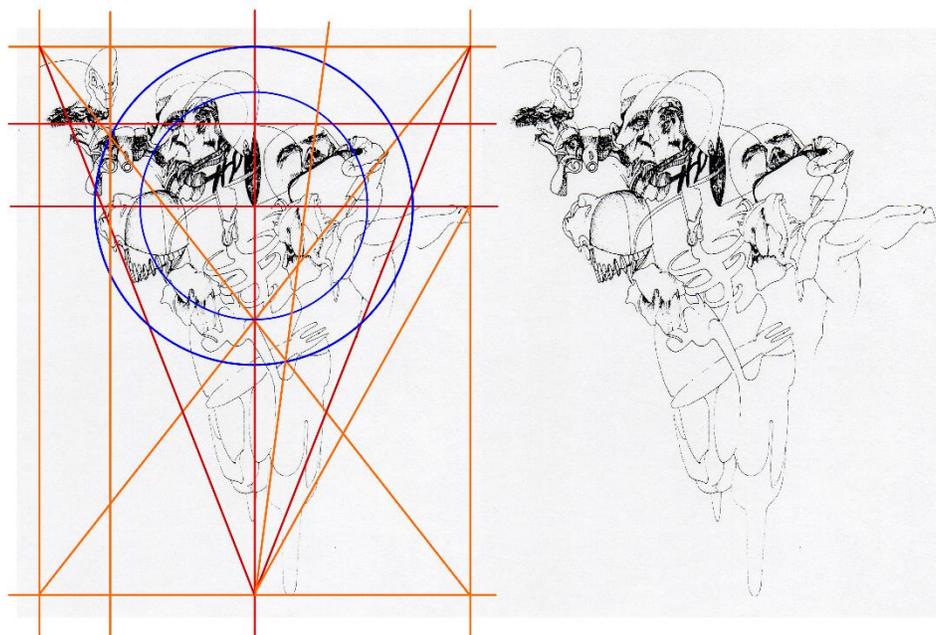
Dibujo III, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



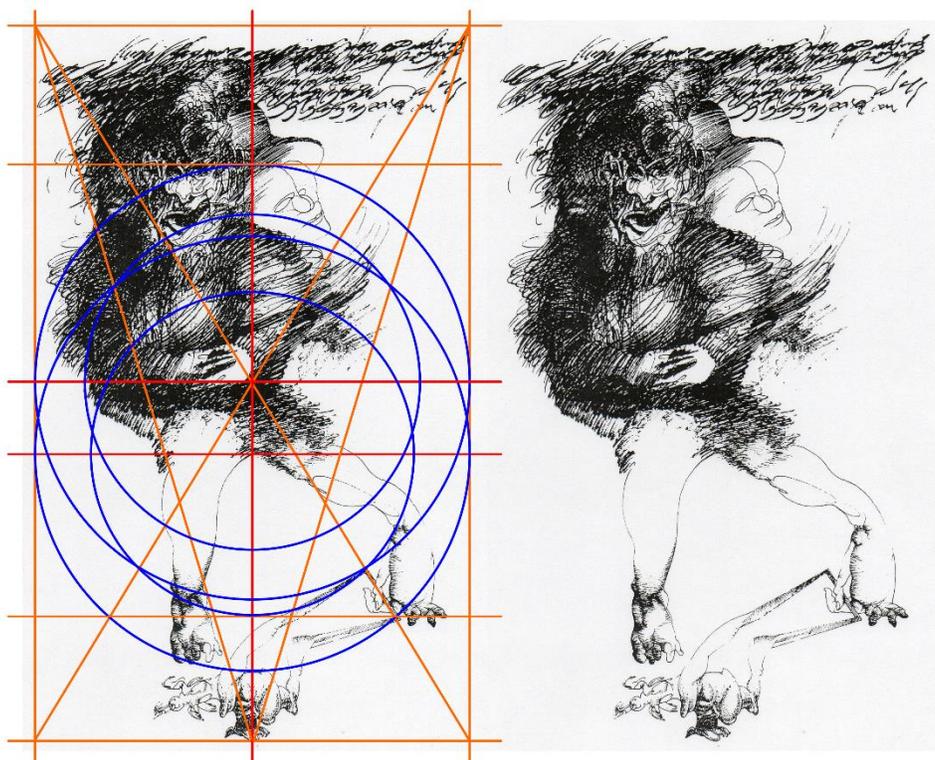
Dibujo IV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



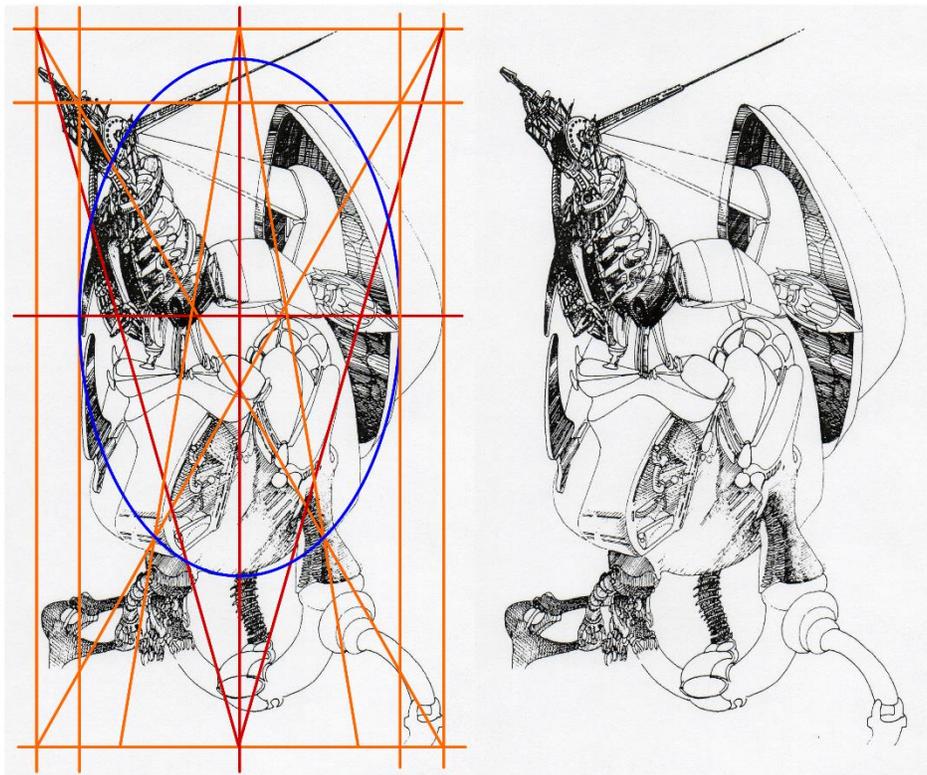
Dibujo V, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



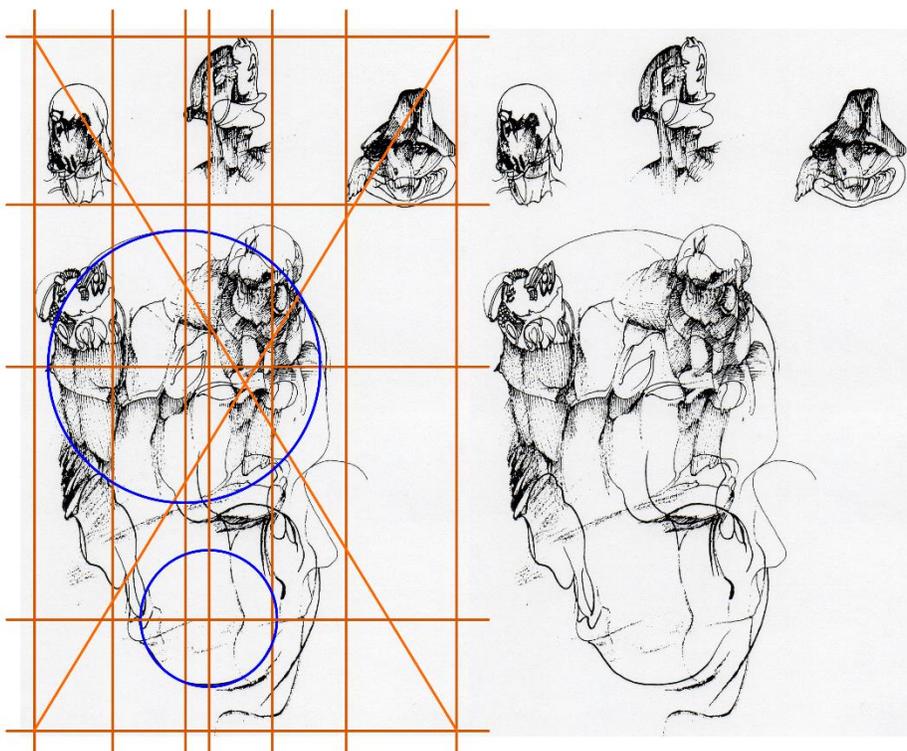
Dibujo VI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



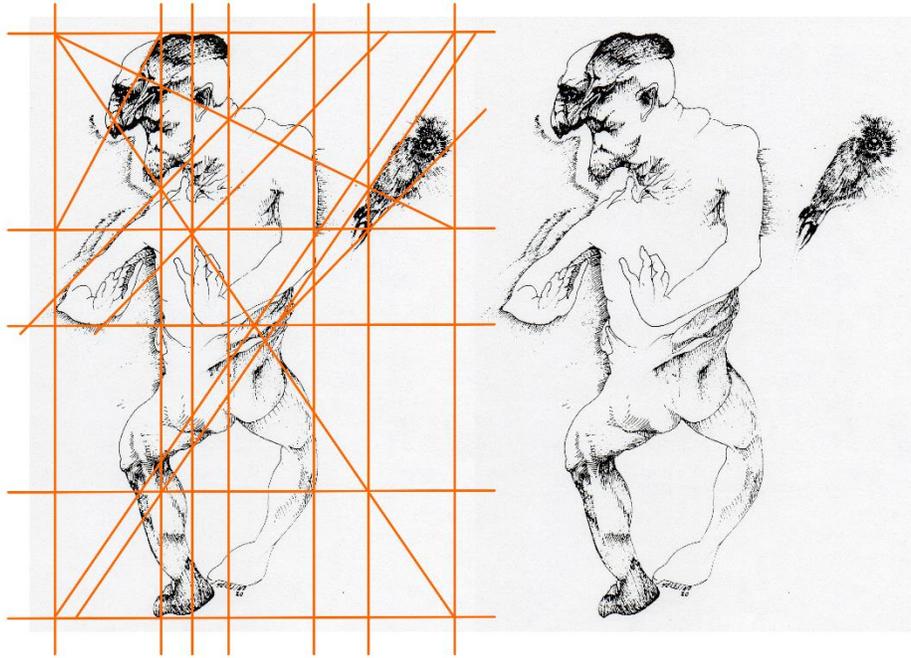
Dibujo VII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



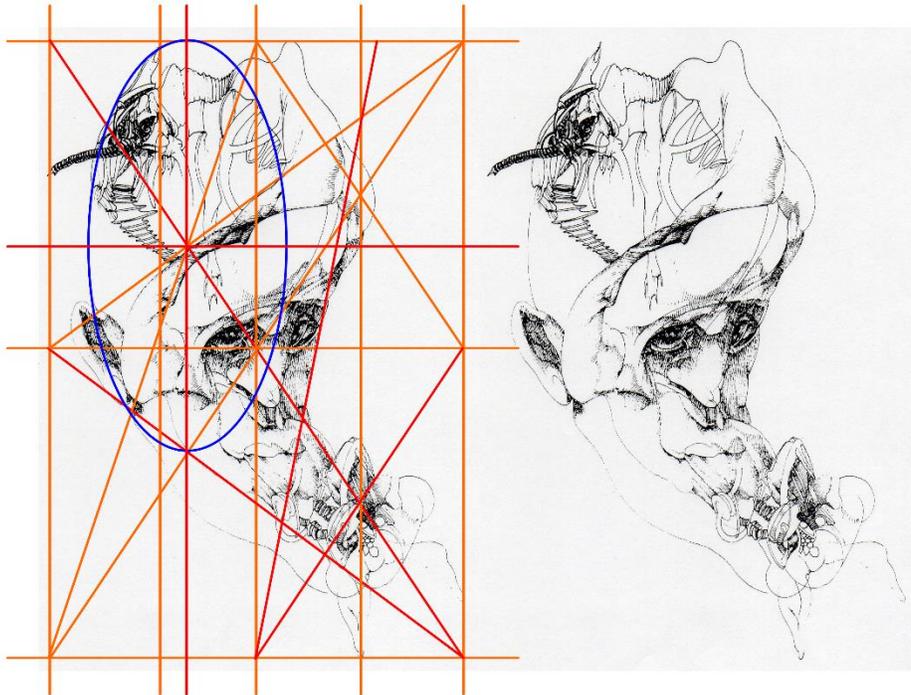
Dibujo VIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



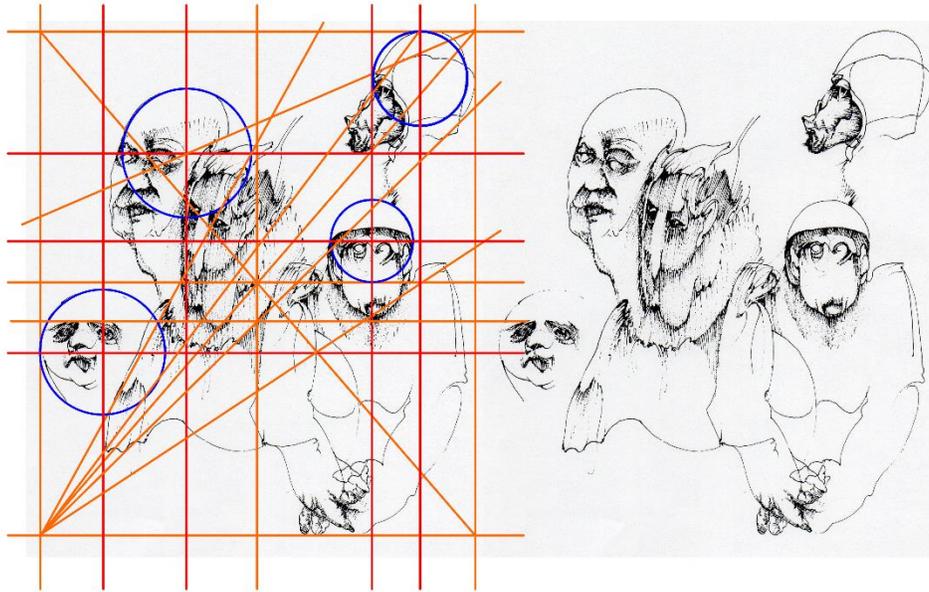
Dibujo IX, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



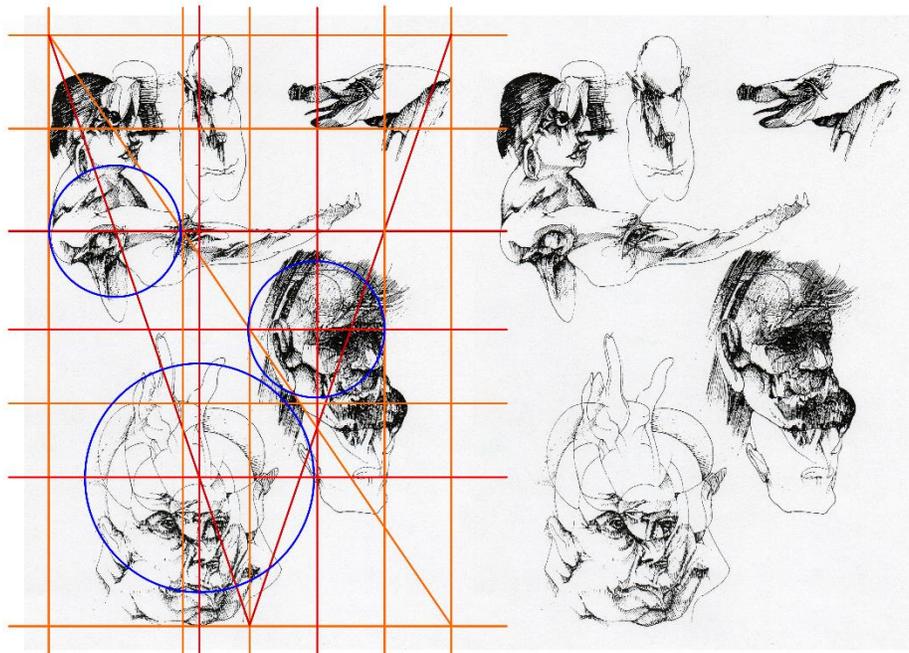
Dibujo X, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



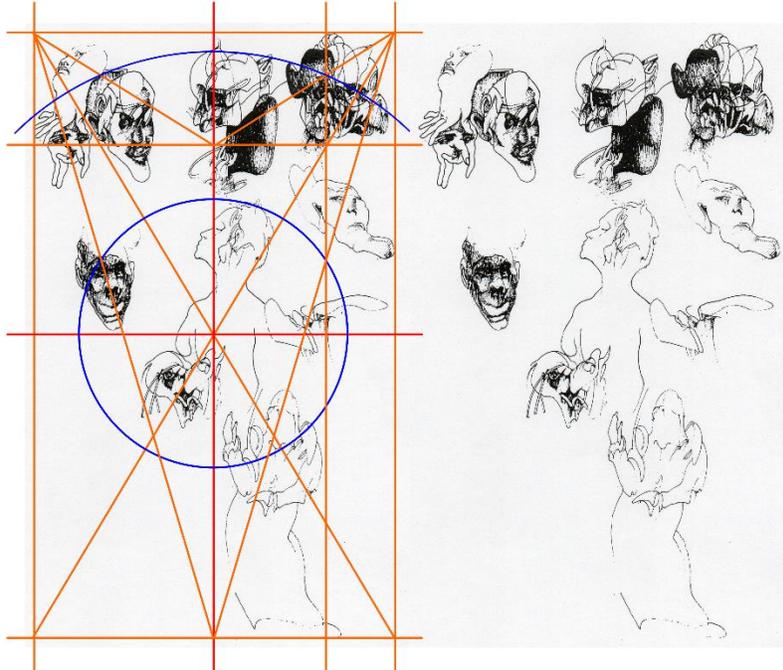
Dibujo XI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



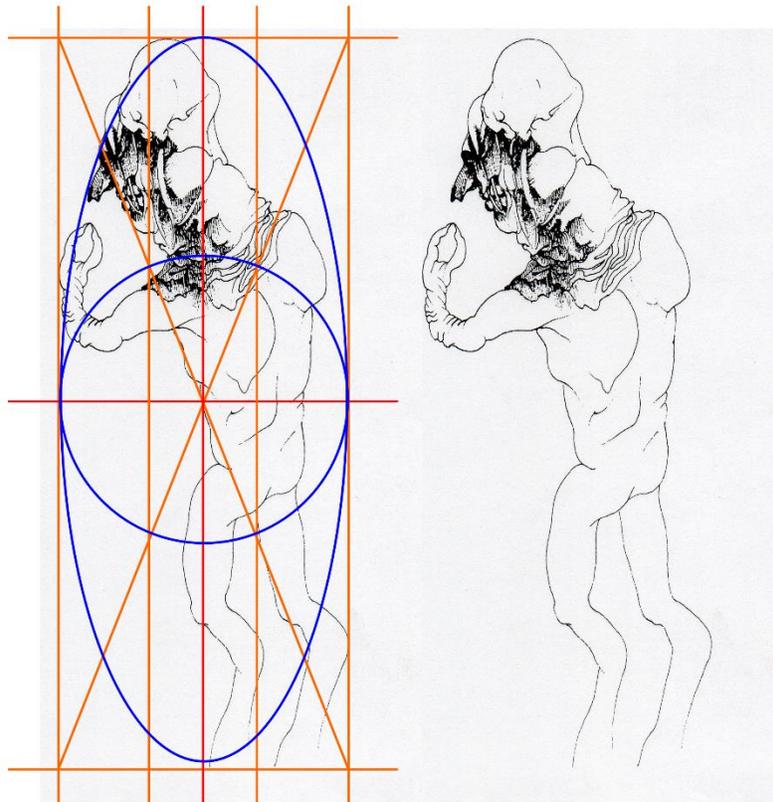
Dibujo XII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



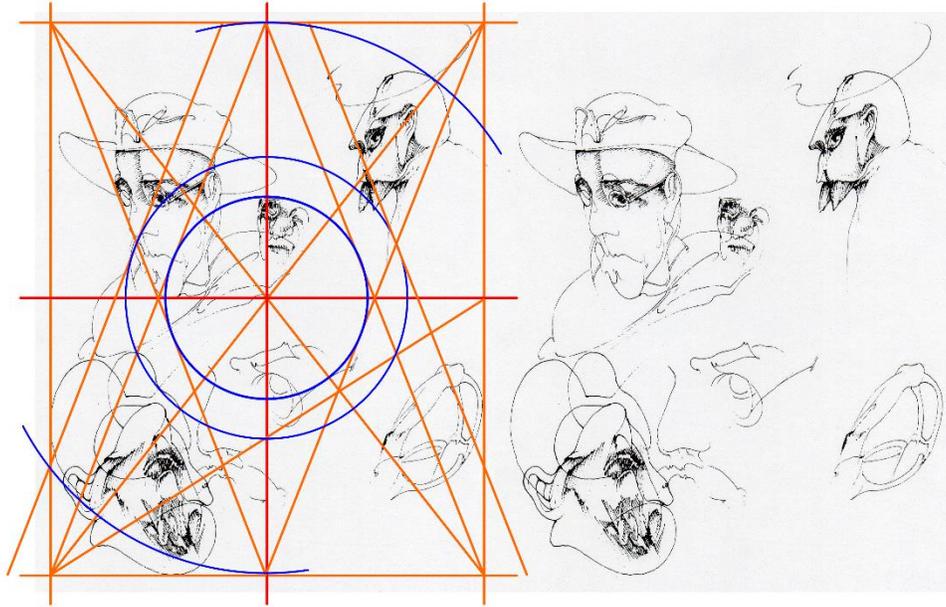
Dibujo XIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



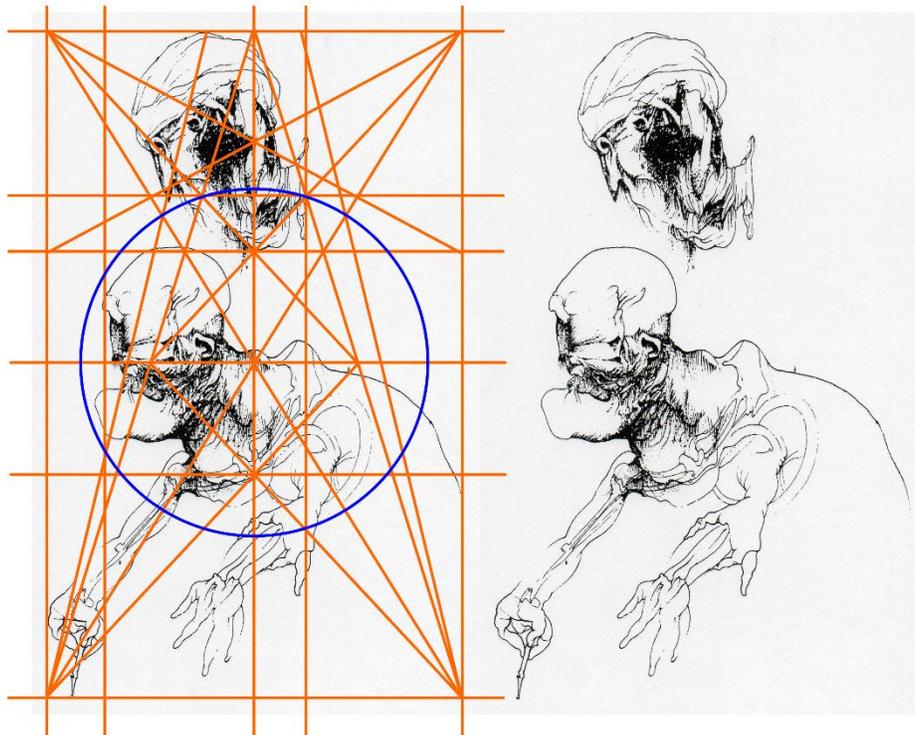
Dibujo XIV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



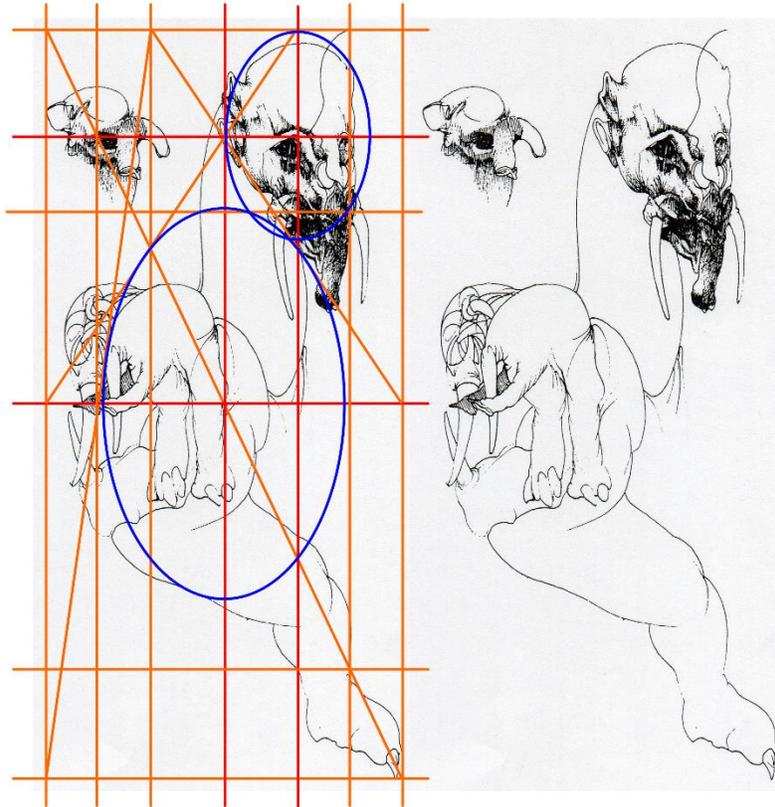
Dibujo XV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



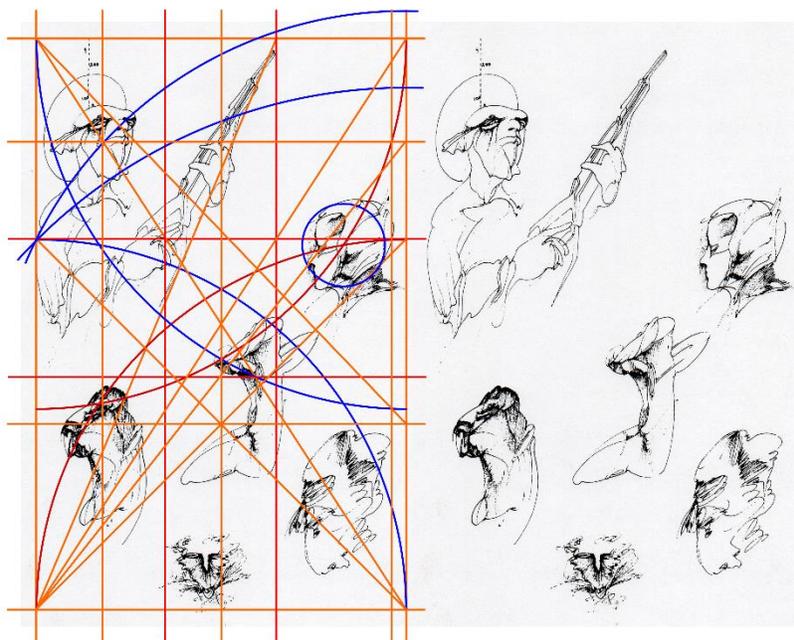
Dibujo XVI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



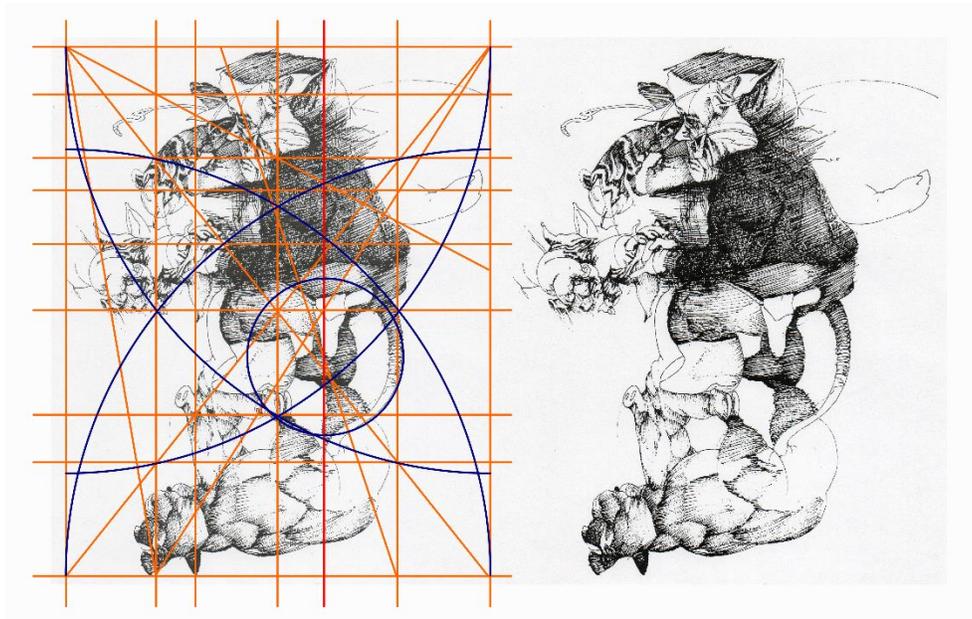
Dibujo XVII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



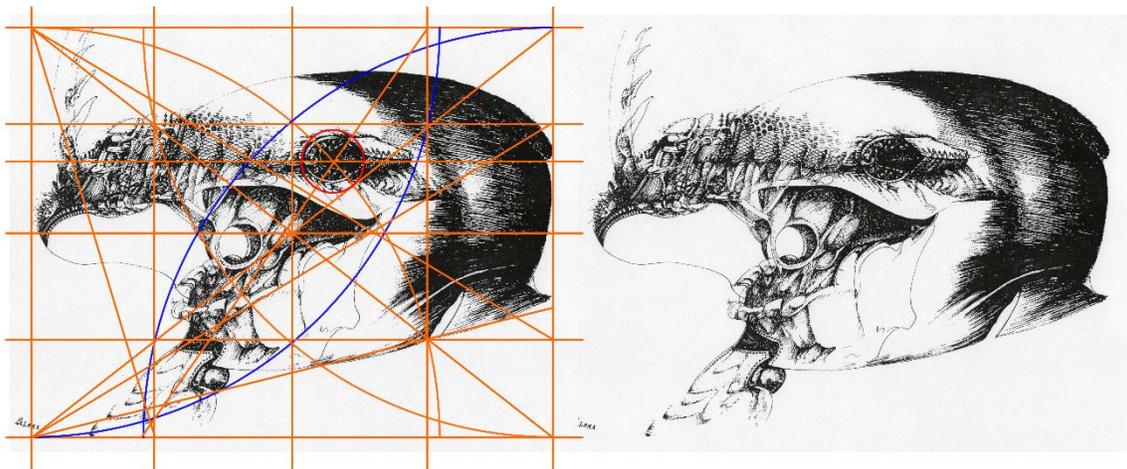
Dibujo XVIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



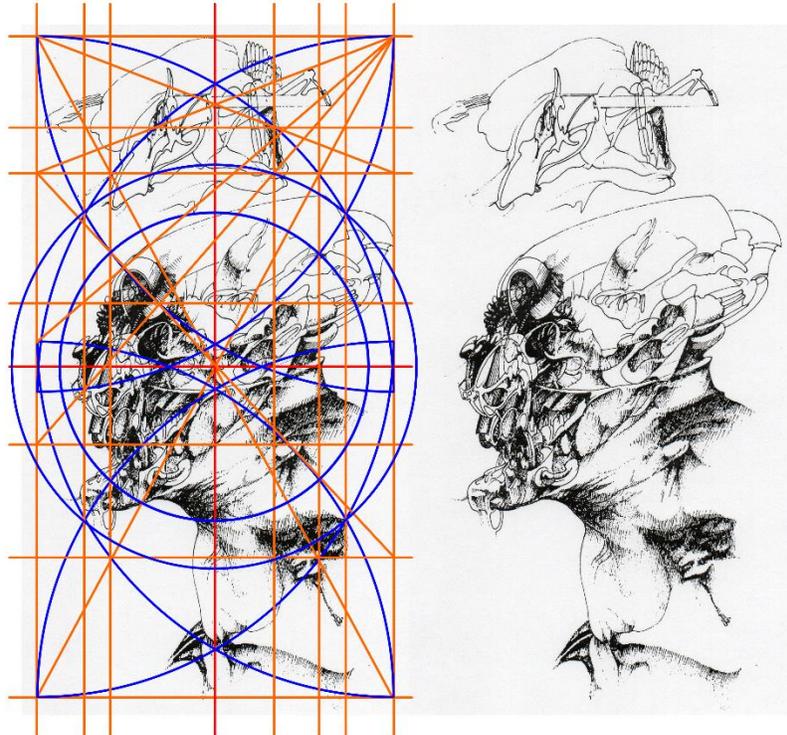
Dibujo XIX, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



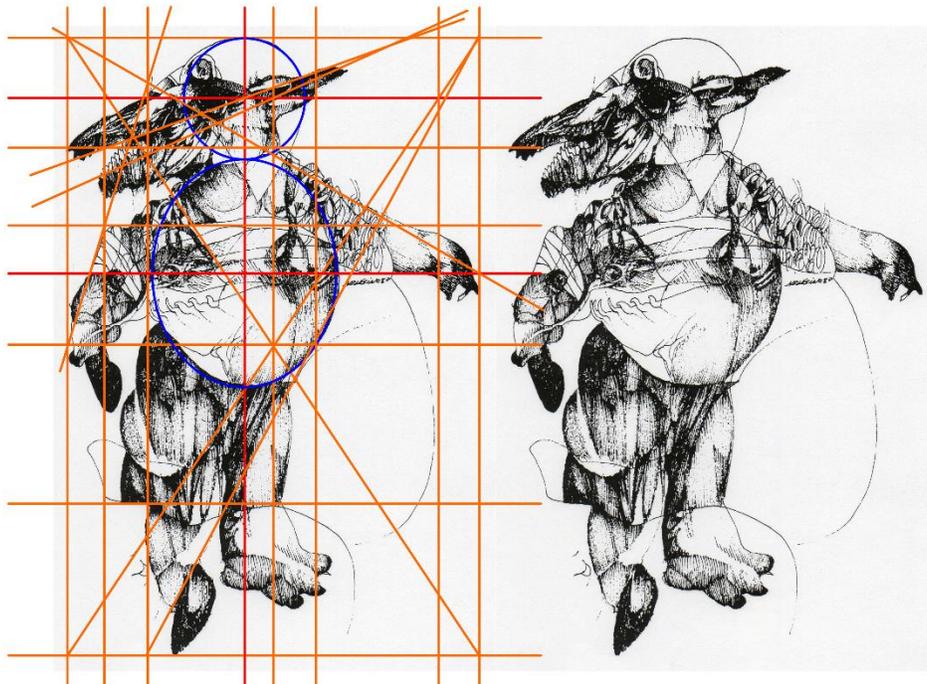
Dibujo XX, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



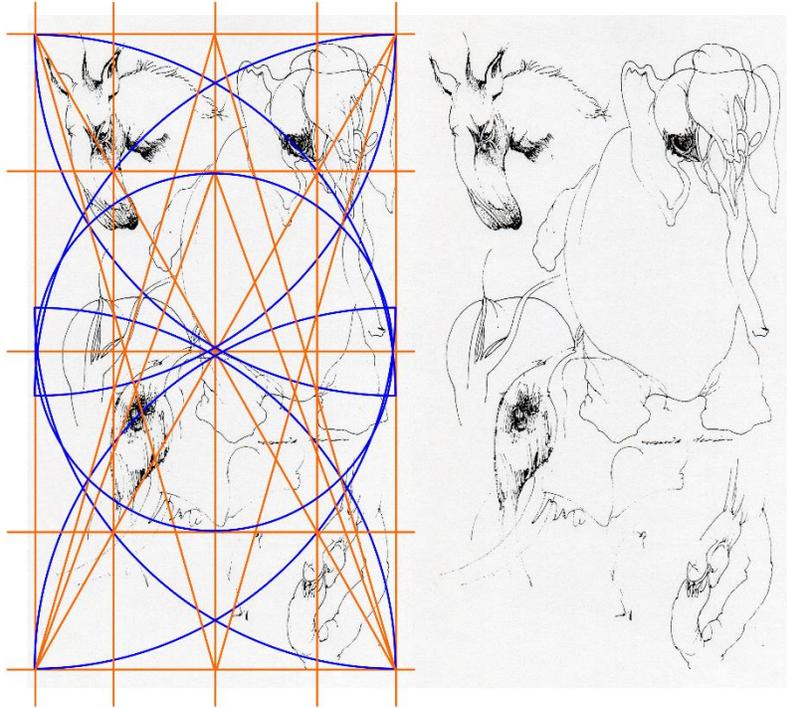
Dibujo XXI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



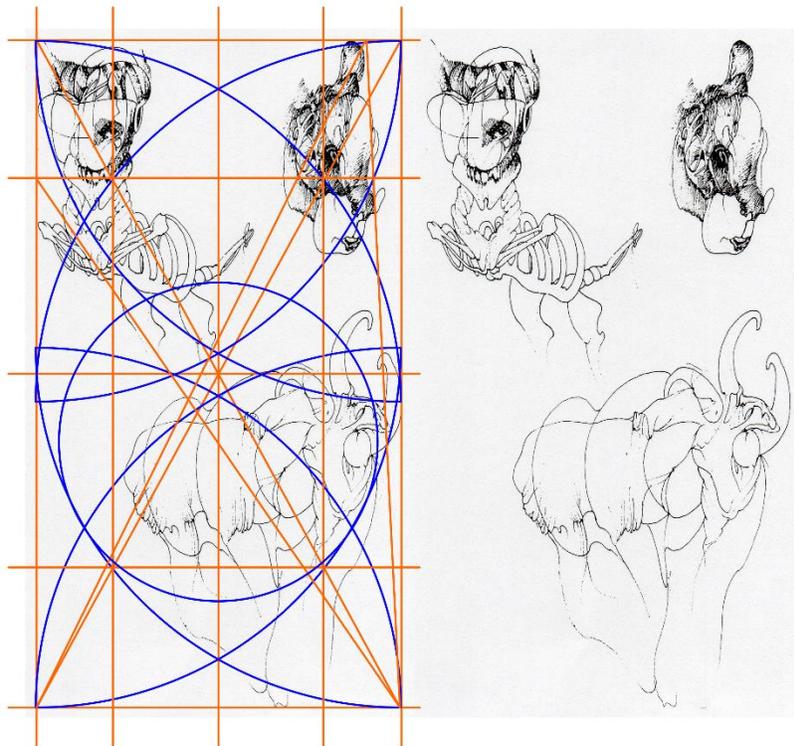
Dibujo XXII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



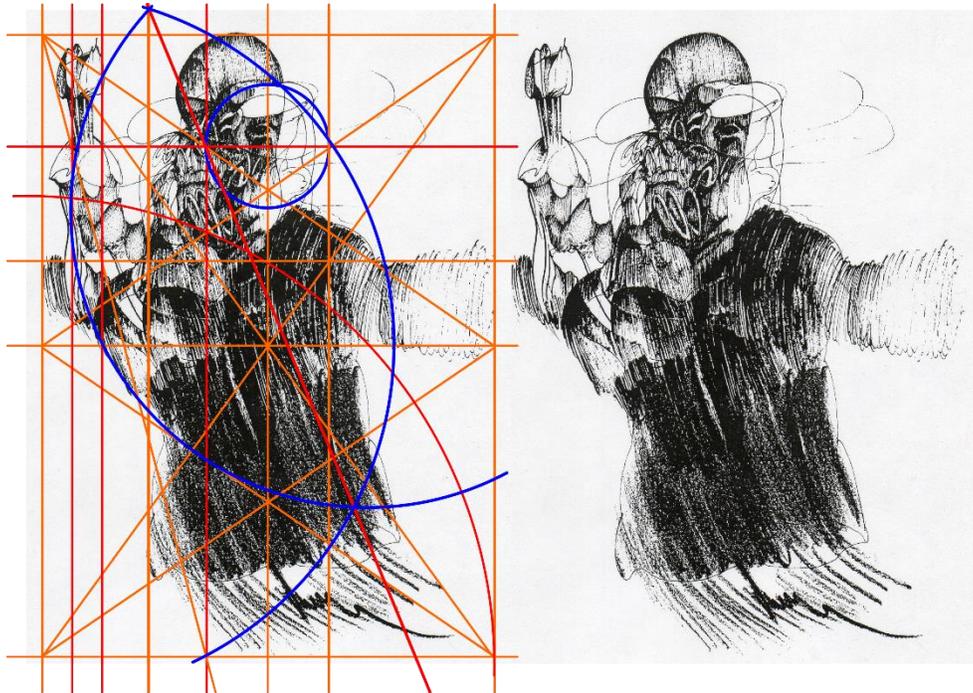
Dibujo XXIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



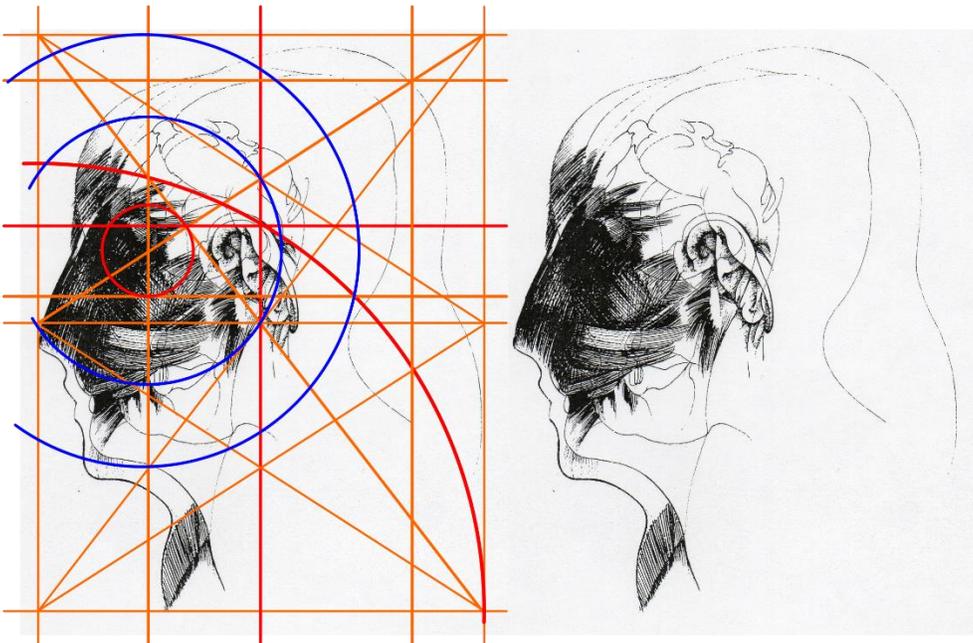
Dibujo XXIV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



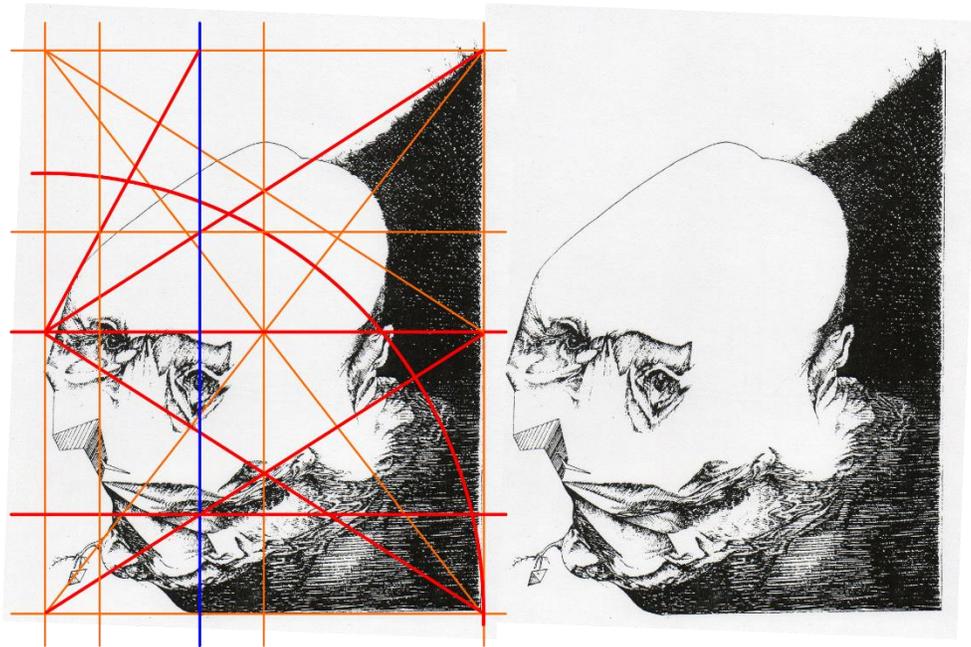
Dibujo XXV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



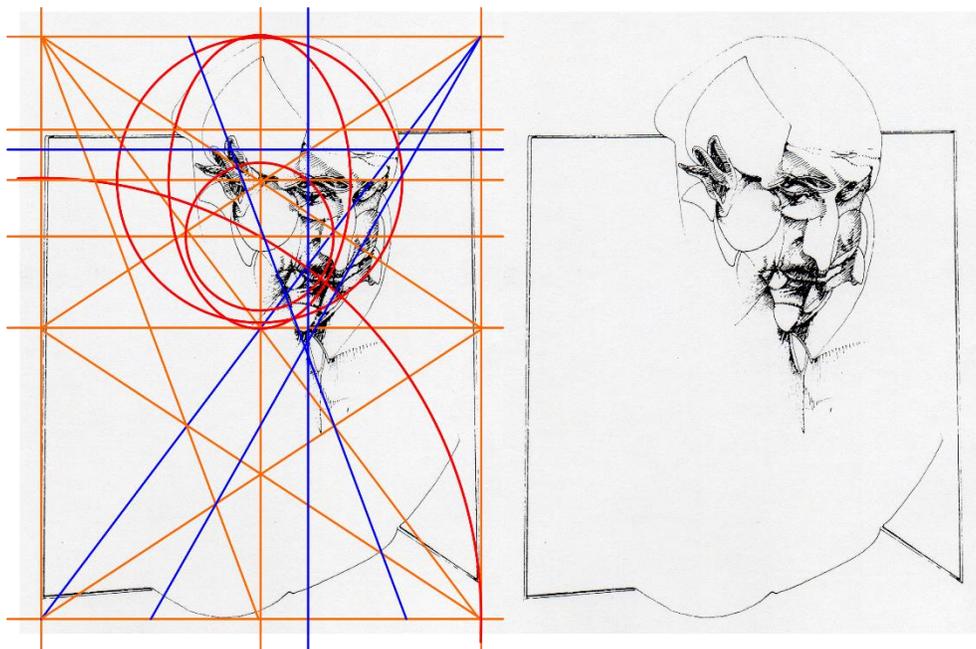
Dibujo XXVI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



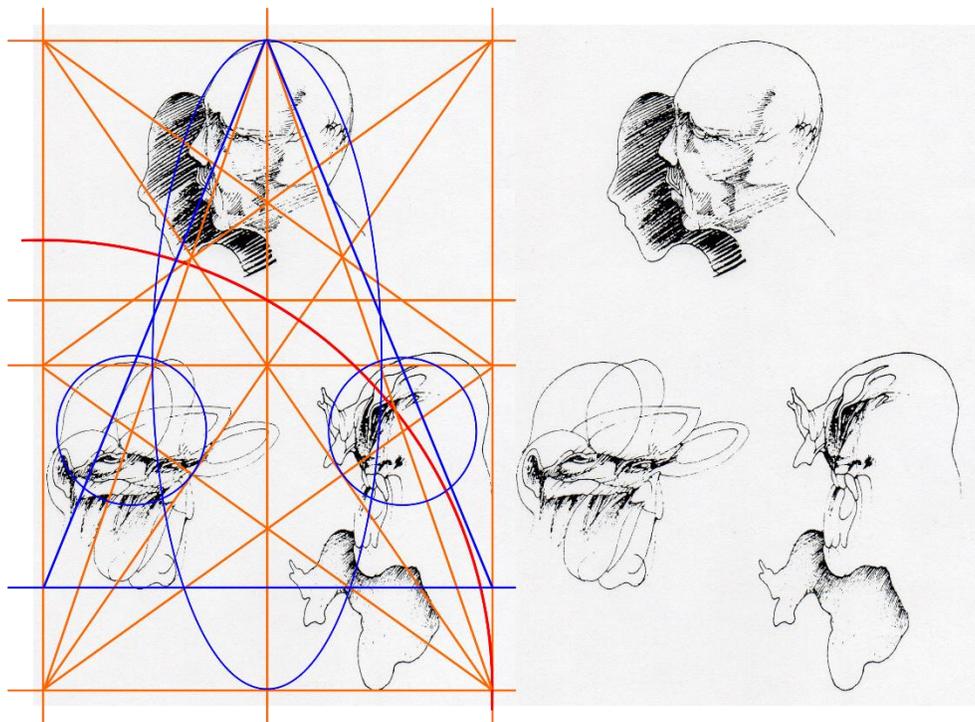
Dibujo XXVII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



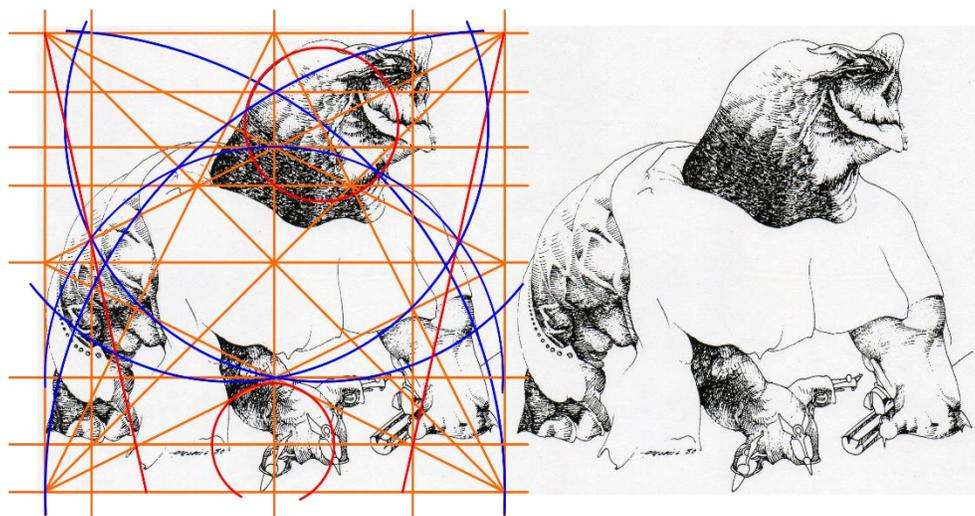
Dibujo XXX, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



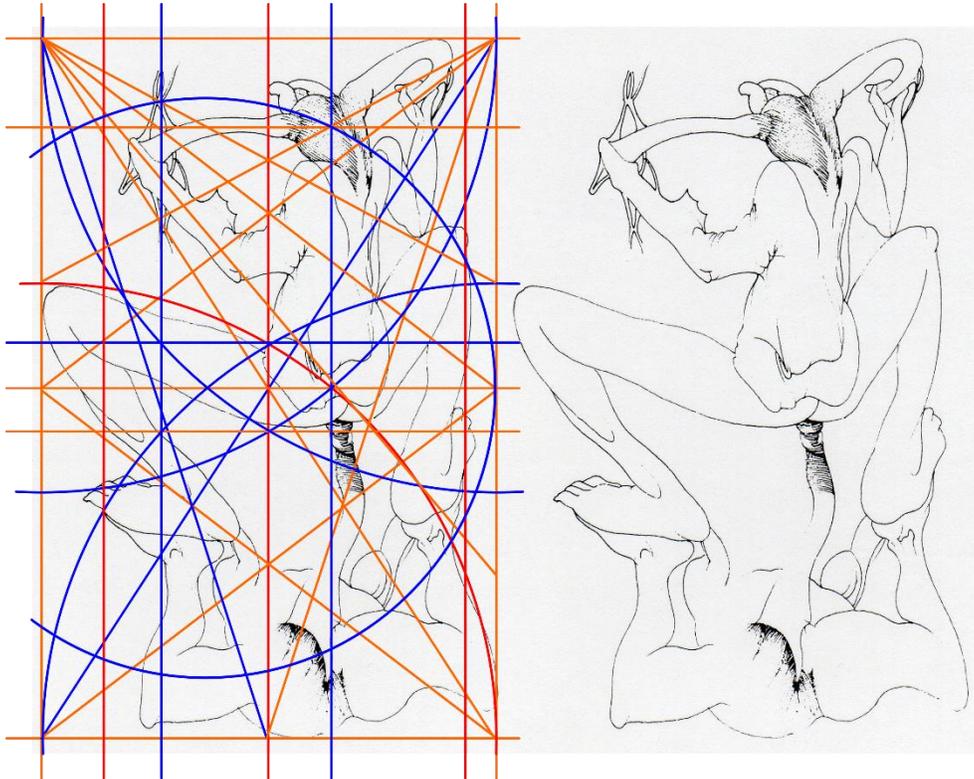
Dibujo XXXI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



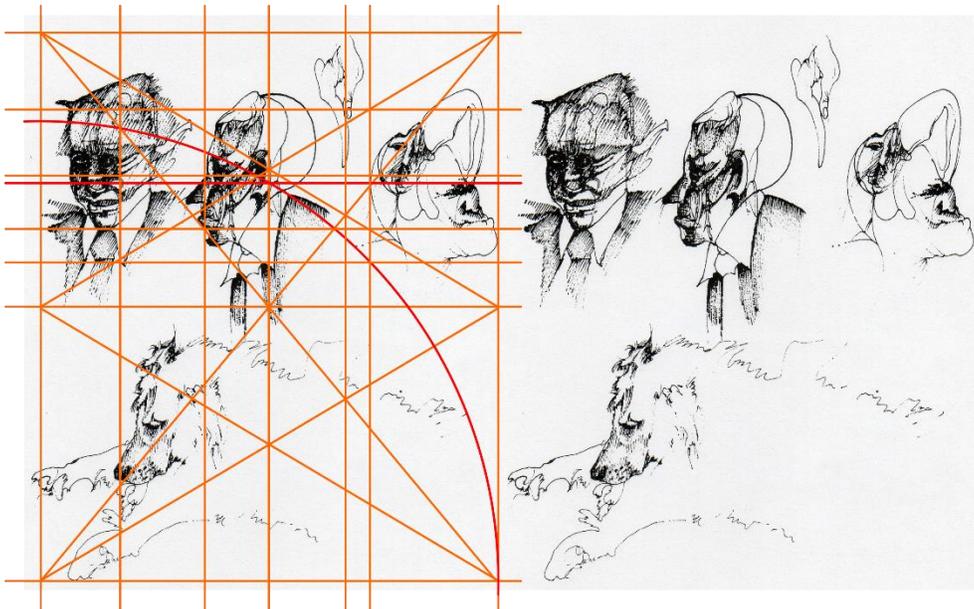
Dibujo XXXII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



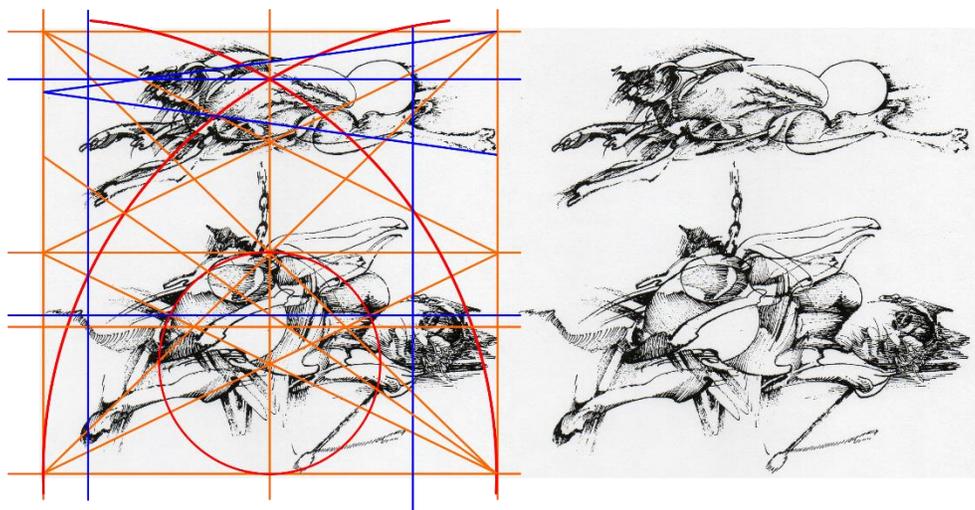
Dibujo XXXIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



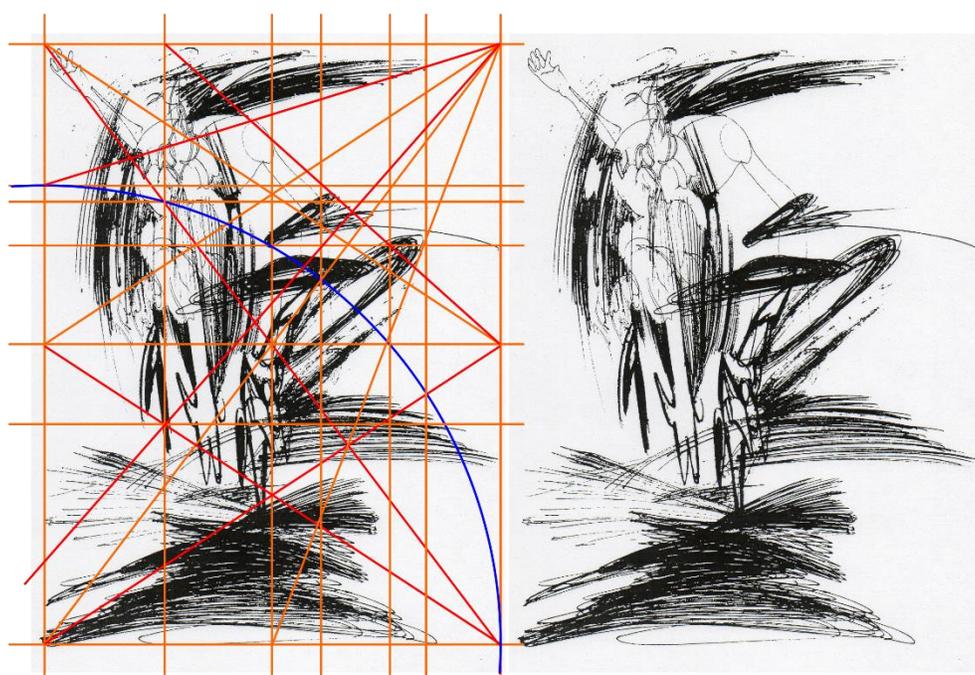
Dibujo XXXIV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



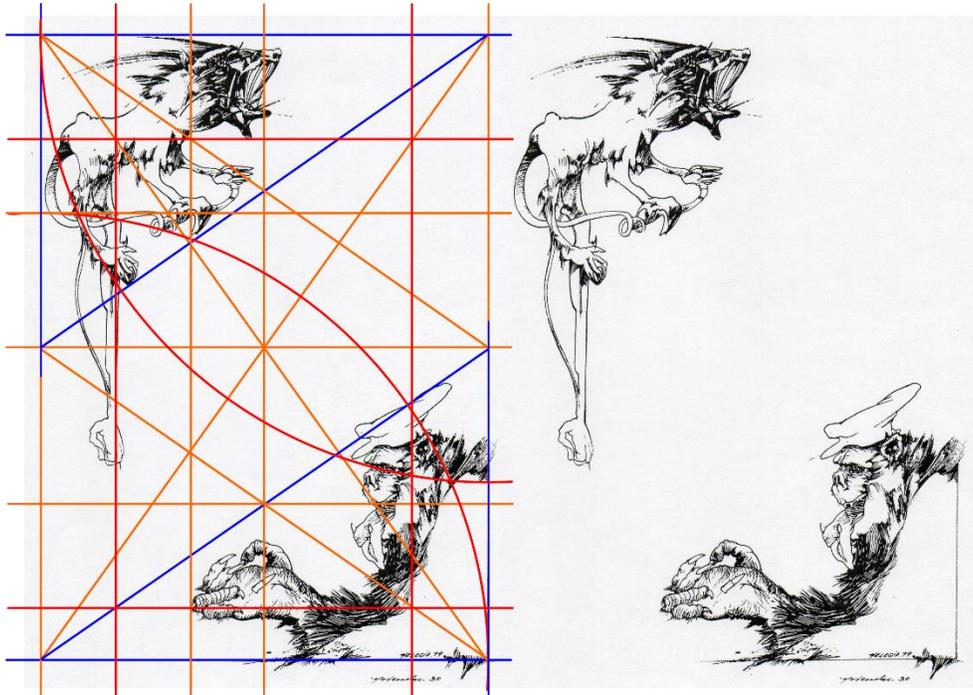
Dibujo XXXV, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



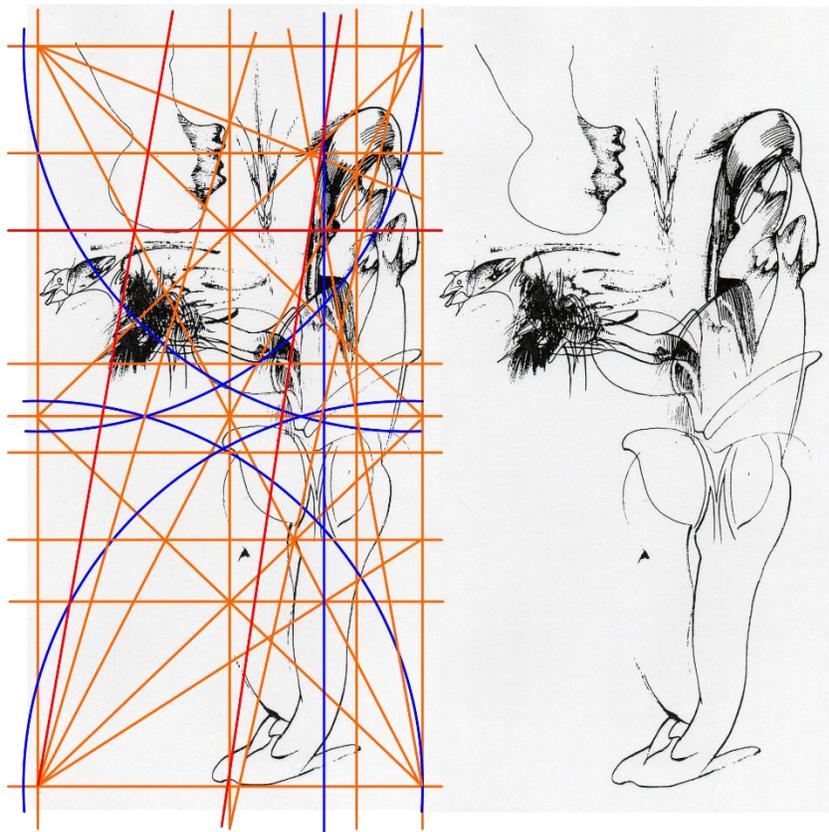
Dibujo XXXVI, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



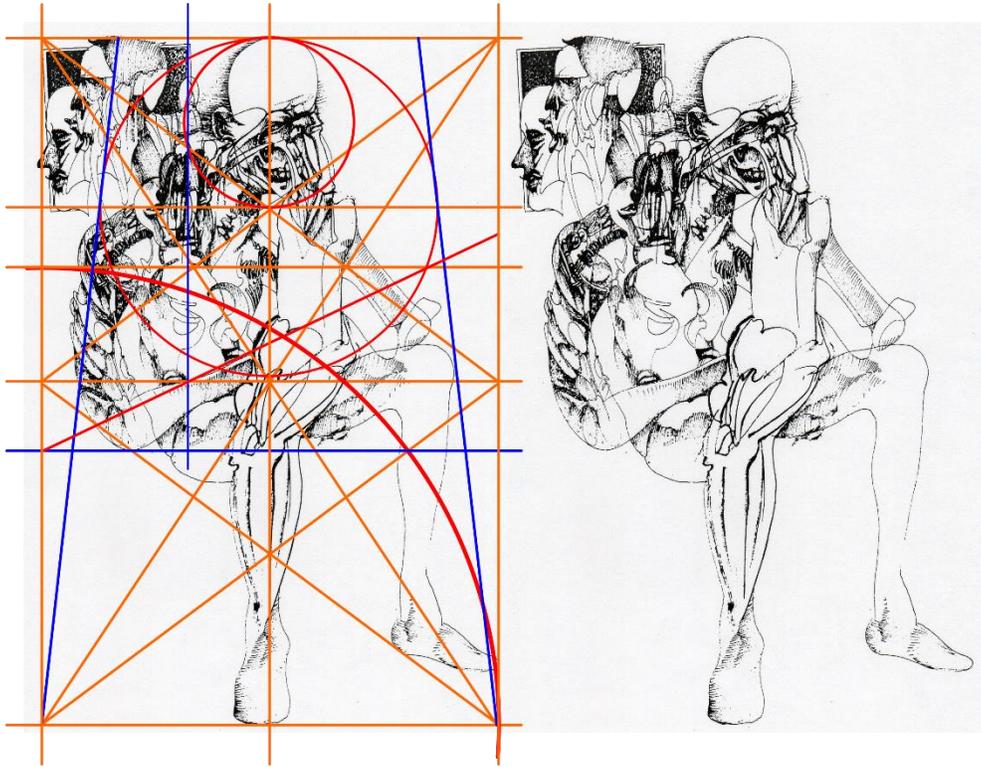
Dibujo XXXVII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



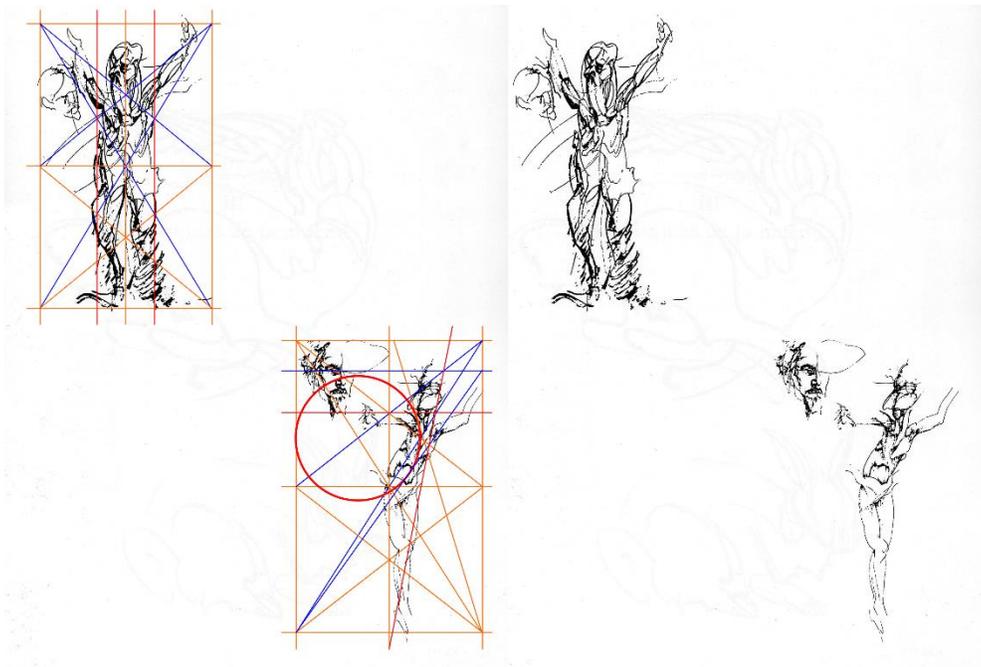
Dibujo XXXVIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



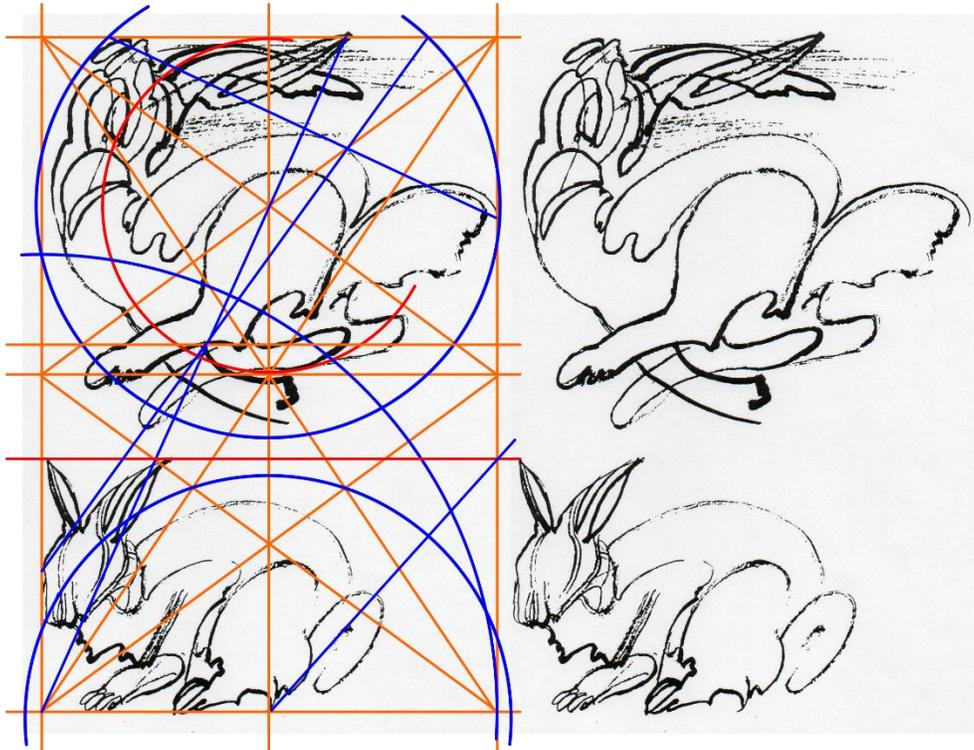
Dibujo XXXIX, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



Dibujo XL, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



Dibujo XLI y XLII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.



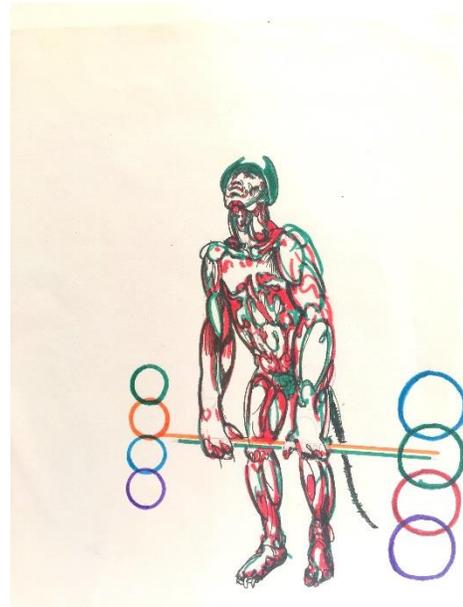
Dibujo XLIII, Melecio Galván, Boceto, co. 1979-1980, tinta sobre papel.

6. Dibujos no catalogados de Melecio Galván.

Los siguientes dibujos fueron seleccionados por el hecho de ser inéditos, algunos son apuntes, que fueron realizados por Melecio para el libro que ilustra de Juan de la Cabada "Incidentes Melódicos", otros pertenecen a bocetos elaborados en hojas sueltas y cuadernos, la gran mayoría son de formato 21.5 x 28 cm. o variaciones de menor tamaño, además de un par de originales mecánicos todavía con correcciones a lápiz, ninguno ha sido catalogado y se encuentran bajo el resguardo de la hija del autor Amaranta Galván a quien expreso un gran agradecimiento por toda su paciencia, disposición, sencillez y humildad frente a quienes se interesan por el arte de su padre.



Boceto I, Melecio Galván, tinta sobre papel.



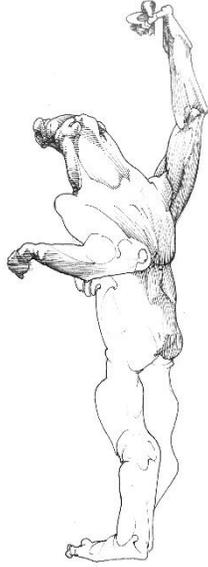
Boceto II, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto III, Melecio Galván, tinta sobre papel.



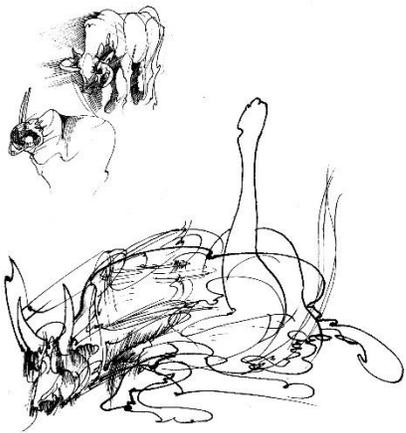
Boceto IV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto VI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto V, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto VIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto VII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto IX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



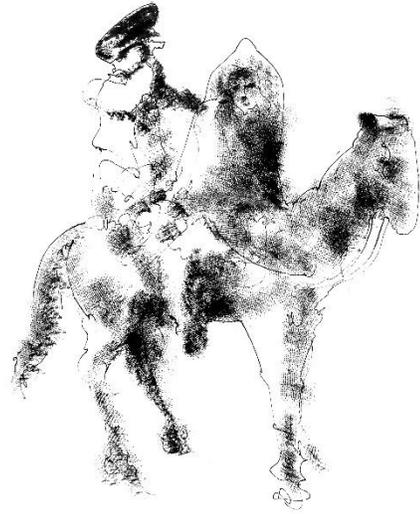
Boceto X, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



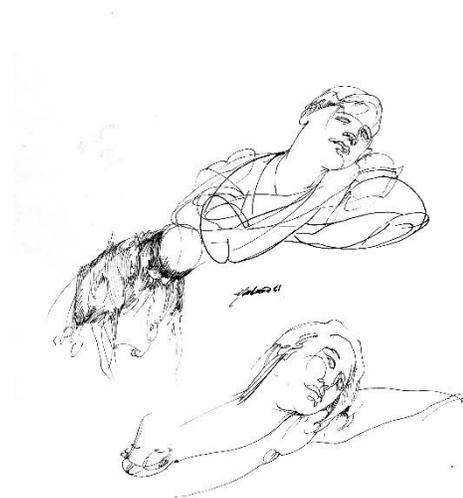
Boceto XII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XIV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XVI, Melecio Galván, lápiz y tinta sobre papel.



Boceto XVII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XVIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XIX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



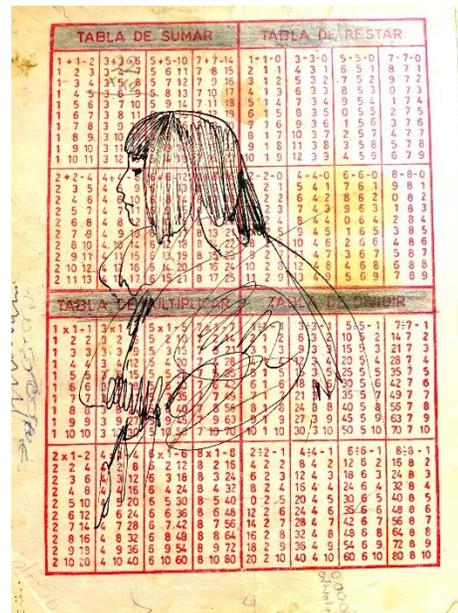
Boceto XX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



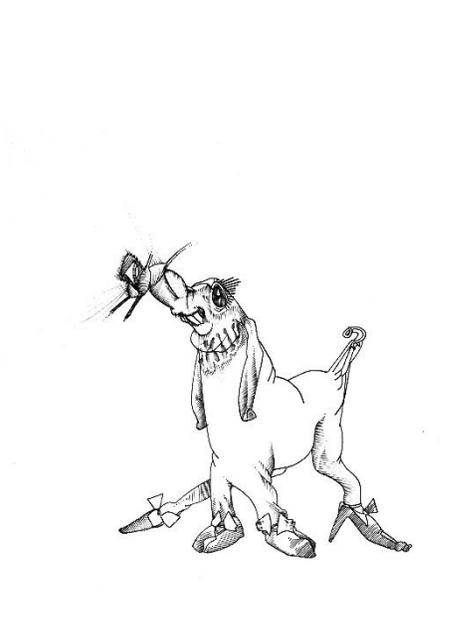
Boceto XXIV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXVII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXVIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



BocetoXXIX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXXI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



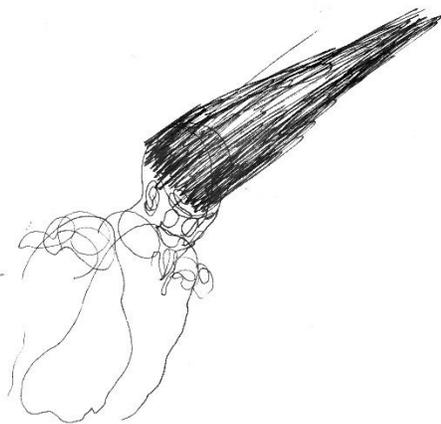
Boceto XXXII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



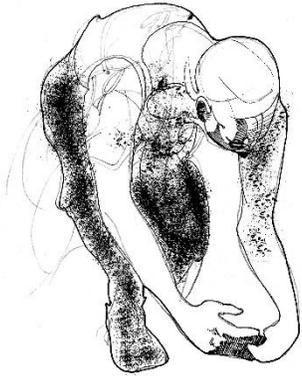
Boceto XXXIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



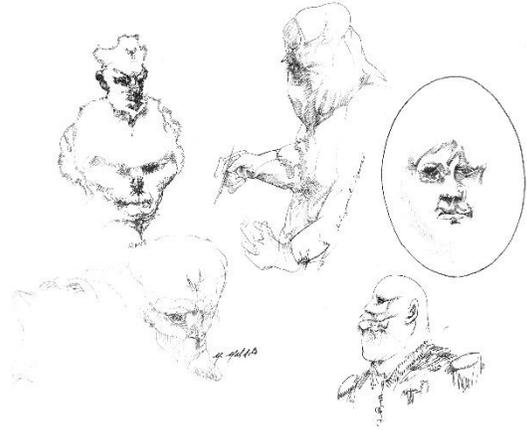
Boceto XXXIV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



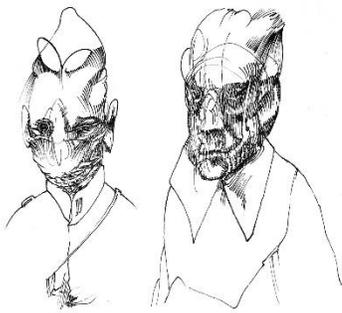
Boceto XXXV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXXVI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



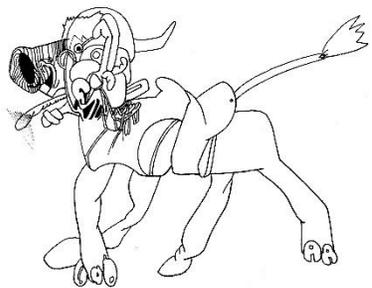
Boceto XXXVII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



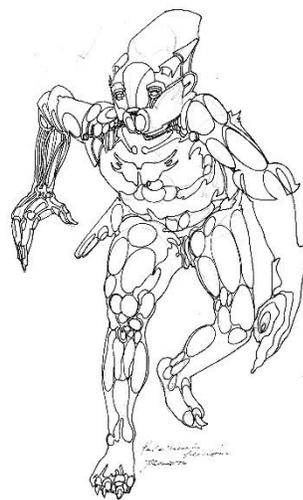
Boceto XXXVIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto XXXIX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



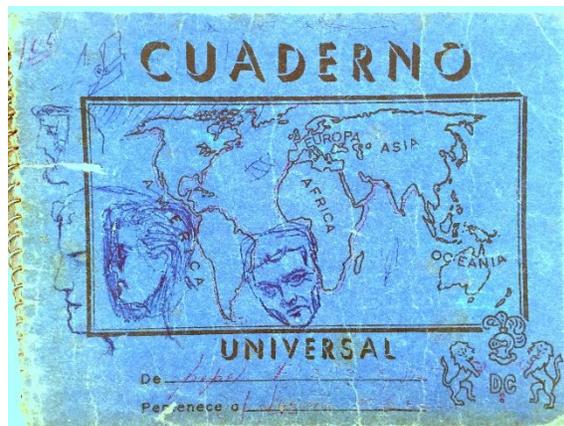
Boceto XL, Melecio Galván, tinta sobre papel.



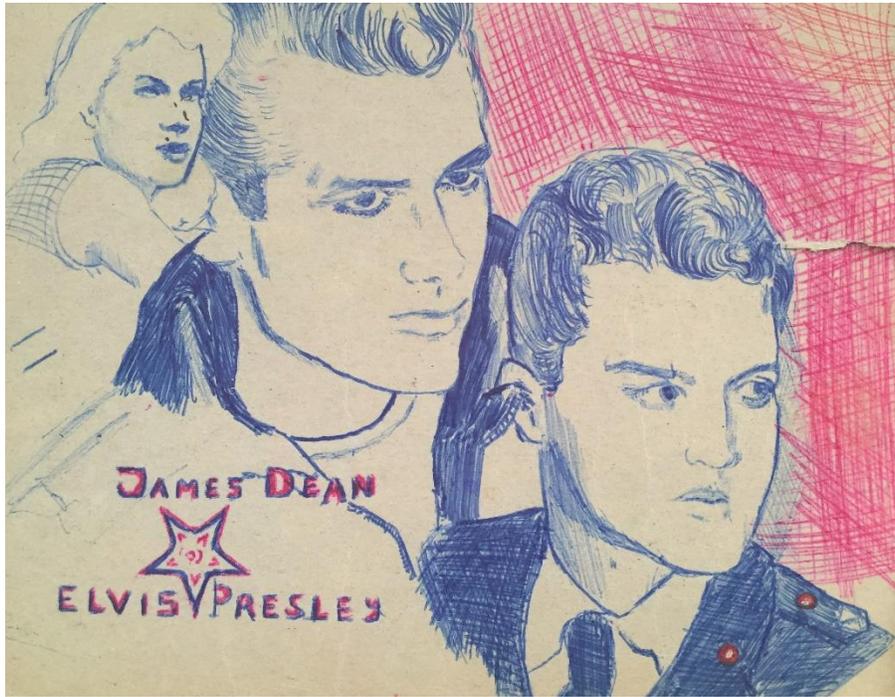
Boceto XLI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



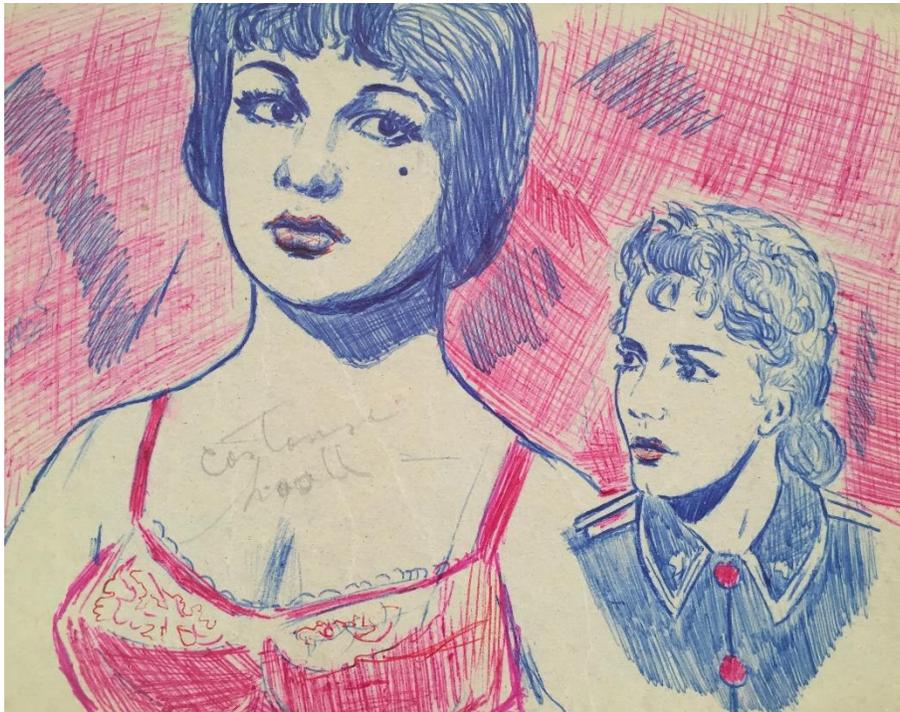
Boceto XLII, Melecio Galván, libro intervenido.



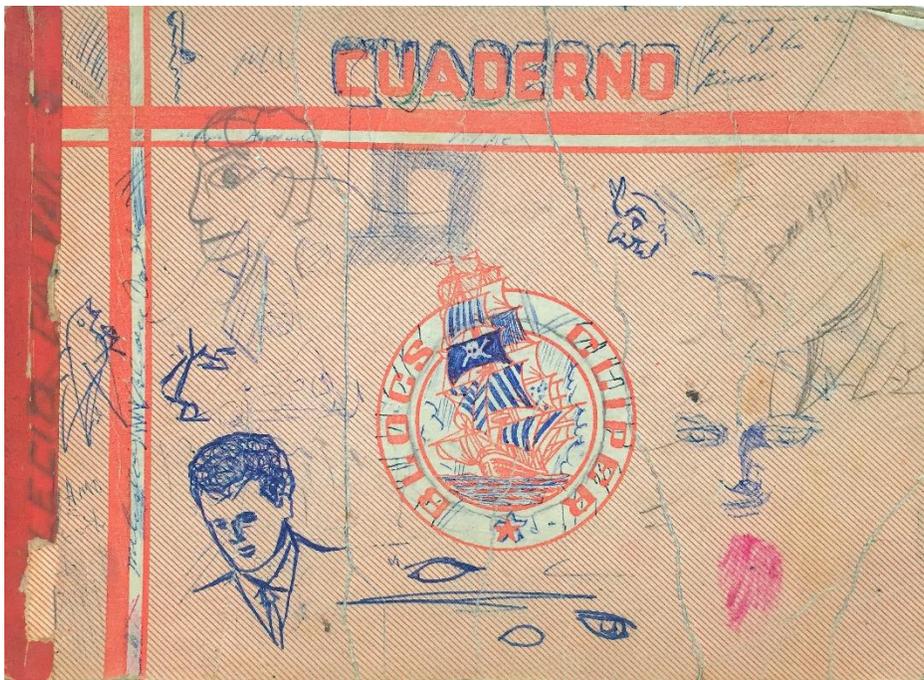
Boceto XLIII, Melecio Galván, cuaderno intervenido.



Boceto XLIV, Melecio Galván, tinta sobre cartón.



Boceto XLV, Melecio Galván, tinta sobre cartón.



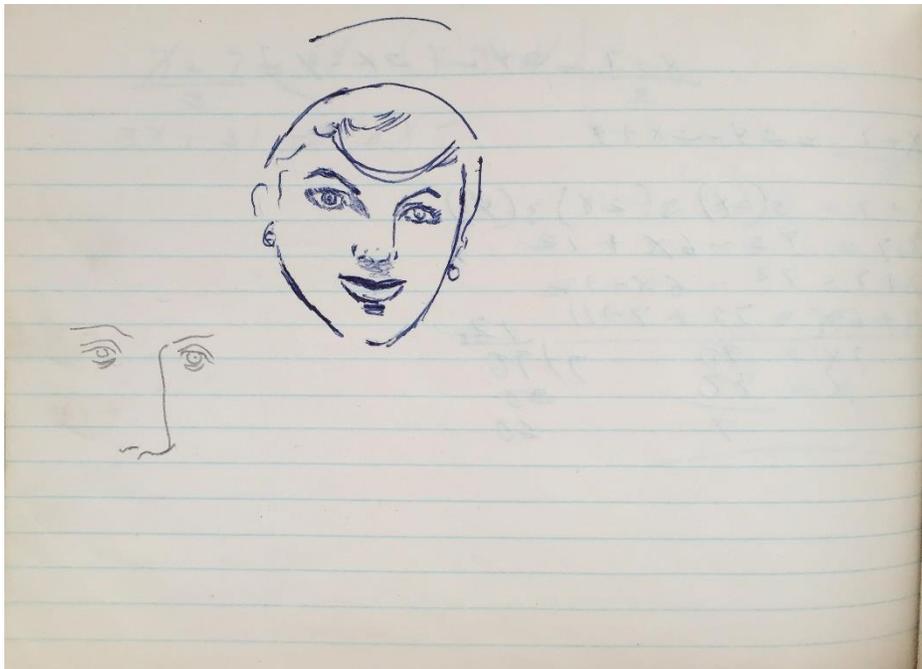
Boceto XLVI, Melecio Galván, tinta sobre cartón.



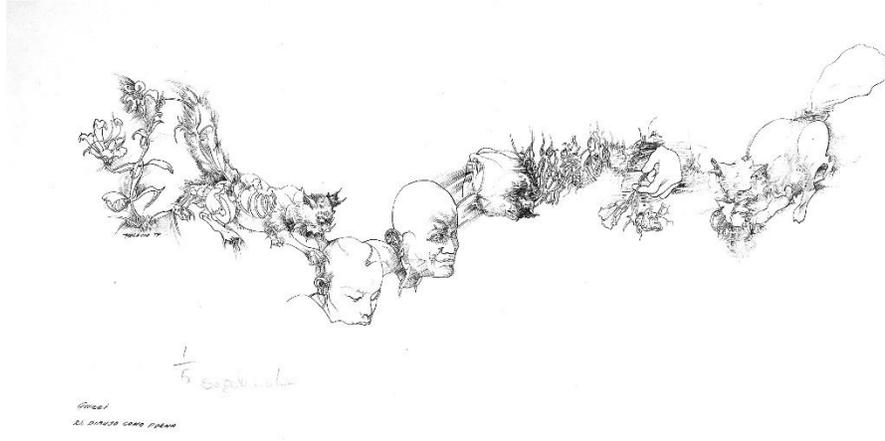
Boceto XLVII, Melecio Galván, tinta sobre cartón.



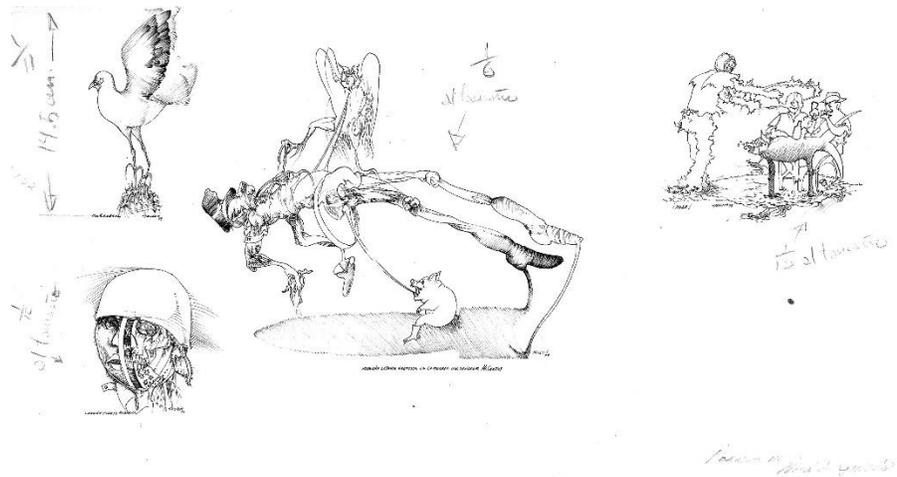
Boceto L, Melecio Galván, tinta sobre cartón.



Boceto LI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



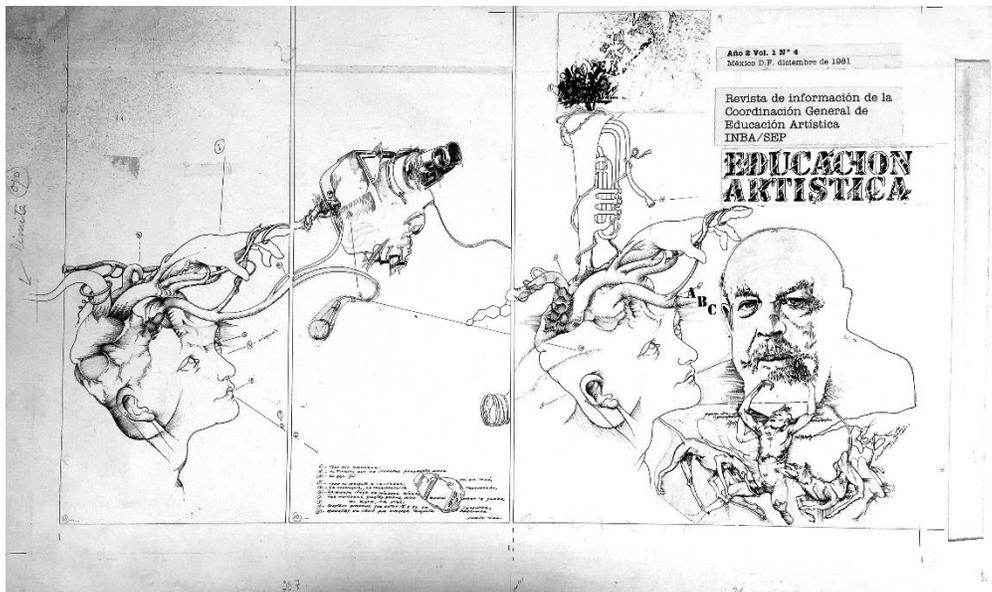
Boceto LII, Melecio Galván, tinta sobre cartulina.



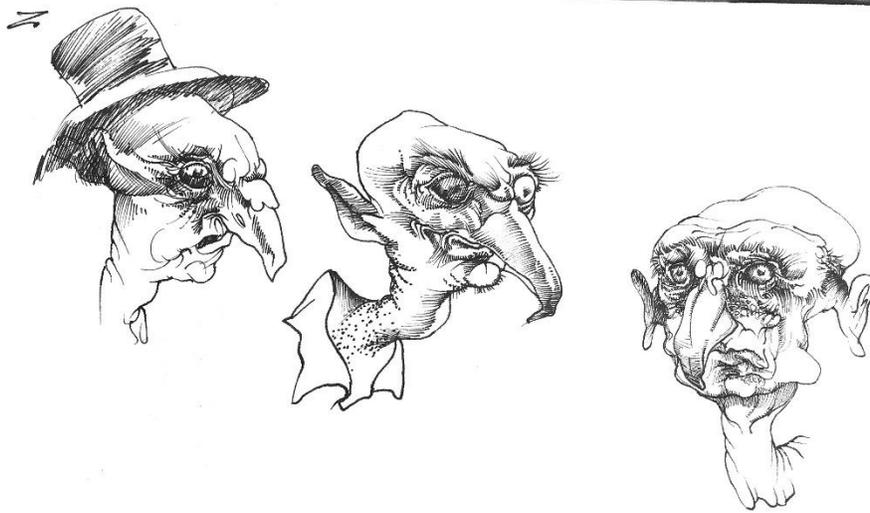
Boceto LIII, Melecio Galván, tinta sobre cartulina.



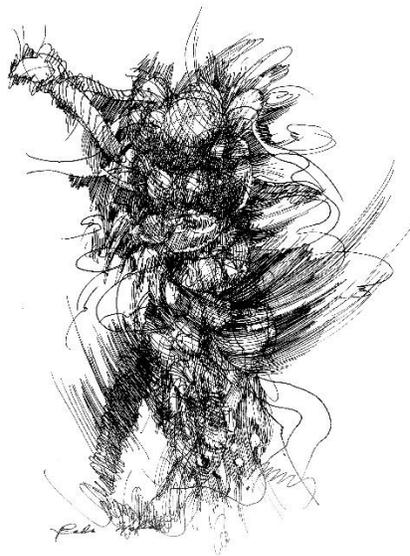
Boceto LIV, Melecio Galván, tinta sobre cartulina.



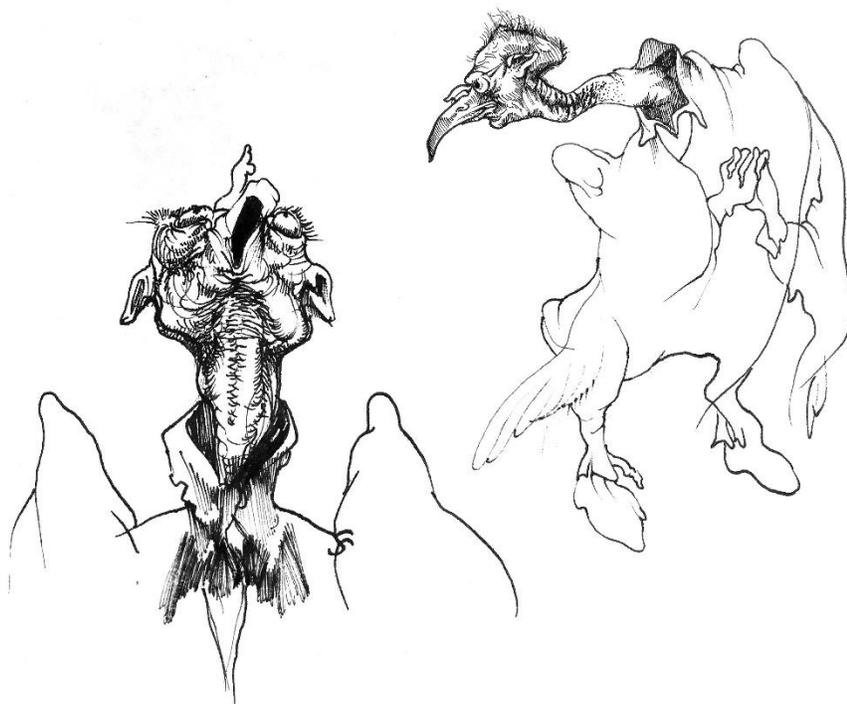
Boceto LV, Melecio Galván, tinta sobre cartulina.



Boceto LVI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LVII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LVIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.

Cuadros de Protesta



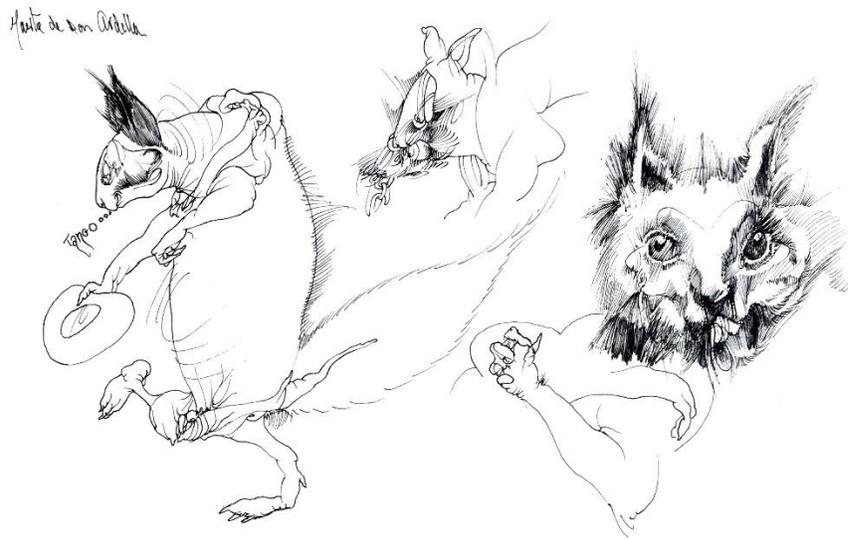
Boceto LIX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LX, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



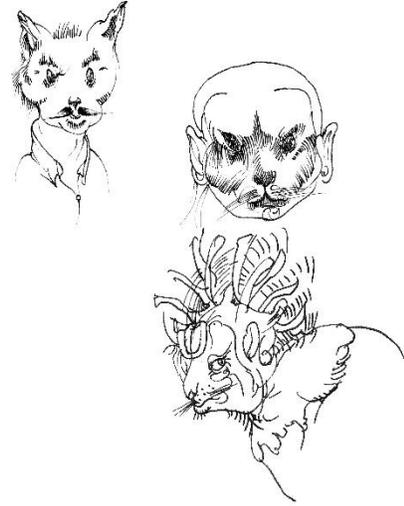
Boceto LXII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXIV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXV, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXVI, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXVII, Melecio Galván, tinta sobre papel.



Boceto LXVIII, Melecio Galván, tinta sobre papel.

Fuentes de consulta

Bibliográficas:

- Acha, Juan. 2015. *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Aliade, Mircea. 2012. *Lo profano y lo sagrado*. Barcelona: Paidós.
- Alighieri, Dante. 2003. *La divina comedia*. España- Méxcio, Alba.
- Anónimo. 2000. *Poema de Gilgamesh*. México: Resistencia.
- Anonimo, Siglo XVI. *Las Hueres de Croy cód. 1858*. Viena: Osterreichischen Nationalbiliohek.
- Argudín, Luis. 2013. *El teatro del conocimiento*. México: Espiral.
- Argudín, Luis. 2008. *La espiral del tiempo Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*. México: Espiral.
- Aristoteles. 1798. *El arte poética, traducción del griego*. Madrid: Imprenta de Don Benito Canto.
- Aprocrifo. 2006. Apócrifo del nuevo testamento. *El libro de Enoch*. Málaga: Hojas de Luz.
- Aquino, Casas Arnulfo. 2010. *Melecio Galván la ternura la violencia*. México: CONACULTA.
- Aquino, Arnulfo. 2011. *Imágenes épicas en el México contemporáneo de la gráfica al grafiti, 1968-2011*. México: FONCA.
- Banone, Rodrigo. 1963. *Concepto del dibujo y de la composición*. Buenos Aires: Compañía general fabril editora.
- Bartra, Roger. 2004. *El salvaje Europeo [Catalogo]*. Barcelona: Centre de cultura contemporània de Barcelona.
- Bartra, Roger. 2011. *El mito del salvaje*, México: Fondo de cultura económica.
- Buitrago, Alberto y Agustín Torijano.1999. *Diccionario del origen de las palabras*. España: Espasa.
- Berger, John. 2011. *Sobre el dibujo*. México: GG.

- Blake, William. 2001. *El matrimonio del cielo y del infierno*. España: Hiperión.
- Bozal, Valeriano, Ed. 2005., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid: La barca de la Medusa.
- Campbell, Josep. 2010. *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.
- Canogar, Daniel. 2005. *Fantasmagorías, Daniel Canogar [catalogo]*. Barcelona: OCIT Galeria d'art Universitat Jaume I Castellón.
- Carrillo, Trueba César, Coord., 2014. *Antología de la revista ciencias, Los elementos del cosmos, El conocimiento mesoamericano II*. México: Siglo XXI.
- Casals, Josep. 1988. *Expresionismo, orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos.
- Castaneda, Carlos. 2007. *Las enseñanzas de don juan*. México: Fondo de cultura económica.
- Cennini, Cennino. 2010. *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- Chavalier, Jean. 2000. *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.
- Chi, Lu. *El arte de la escritura*. España: Mandala, 2010.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2011. *Diccionario de símbolos*. España: Siruela.
- Clemente Orozco, José. 1983. *Cuadernos, Organización y prólogo de Raquel Tibol*. México: Secretaria de educación pública.
- Conrad, Joseph. 2012. *El corazón de las tinieblas*. México: Gandhi.
- Cyrulnik, Boris. 2009. *Autobiografía de un espantapájaros testimonios de resiliencia: retorno a la vida*. Barcelona: gedisa.
- Cyrulnik, Boris. 2013. *Los patitos feos la resiliencia una infancia infeliz no determina la vida*. México: Debolsillo.
- Debord, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Descartes, René. 1996. *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid: Alianza.
- Descartes René. 1984. *Discurso del método*. España: Sarpe.

- Doore, Gary , Ed. 2008. *¿Vida después de la muerte?* Barcelona: Kairós.
- Downing, Christine, Ed. 2007. *Espejos del yo*. Barcelona: Kairós.
- Driben, Lelia. 1991. *Melecio Galván. El artista secreto*. México: Instituto de investigaciones estéticas.
- Driben, Lelia. 2012. *La generación de la ruptura y sus antecedentes*. México: Fondo de cultura económica.
- Edwards, Betty. 2000. *Nuevo aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. México: Urano, 2000.
- Eco, Umberto. 2011. *Historia de la fealdad*. China: Debolsillo.
- Engels, Friedrich. 1983. *El origen de la familia, propiedad privada y estado*. Altamira: Sarpe.
- Farga, Mullor María del Rosario. 2011. *Monstruos y prodigios, el universo simbólico desde el medievo a la edad moderna*. México. Universidad Iberoamericana de Puebla.
- Fernandez, Retamar Roberto. 1974. *Caliban*. México: Diógenes.
- Flusser, Vilém. 2011. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: Espiral.
- Fo, Darío. 2004. *Misterio bufo: juglaría popular*. España. Siruela.
- Foucault, Michael. 2002. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Argentina. Siglo XXI.
- Forga, Mullor María del Rosario. 2011. *Monstruos y prodigios*. México: Lupus Magister.
- Frank, Thomas. 2011. *La conquista de lo cool, el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento de comunismo moderno*. Barcelona: Alpha Decay.
- Frazer, James George. 2011. *La rama dorada*. México: Fondo de cultura económica.
- Freud, Sigmund. 1984. *Psicología de las masas*. México: Alianza Editorial.
- G., Cortez José Miguel. 1997. *Orden y caos*. Barcelona: Anagrama.
- Gendrop, Paul. 2014. *Compendio de arte Prehispánico*. México: Trillas.

- Gombrich, E.H. 2012. *La historia del Arte*. China: Phaidon.
- Gómez, Molina Juan José, Coord. 2003. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Catedra.
- Gómez, Molina Juan José, Lino cabezas y Juan Bordes. 2008. *El manual de dibujo, estrategias de su enseñanza en el siglo XX*. Madrid: Catedra.
- Gómez, Molina Juan José, Coord. 2003. *Las lesiones del dibujo*. Madrid: Catedra.
- Gómez, Molina Juan José. 2007. *La representación de la representación, danza teatro, cine, música*. Madrid: Catedra.
- Goodnow, Jacqueline. 2001. *El dibujo infantil*. Madrid: Morata.
- Guasch, Anna Maria. 2009. *El arte último del siglo XX Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- Goodnow, Jacqueline. 1983. *El dibujo Infantil*. Madrid: Morara.
- Gombrich, E.H. 2012. *La historia del Arte*. China: Phaidon.
- Gorbach, Frida. 2008. *El monstruo como objeto imposible*. México: Itaca.
- Gustav, Jung Carl. 2012. *El libro rojo*. Buenos Aires: El hilo de Ariadna.
- Gustav, Jung Carl. 2007. *Psicología y alquimia*. México: Tomo.
- Graves, Robert. 1993. *Los mitos griegos 1*. Madrid: Alianza.
- Gruzinski, Serge. 1988. *La colonización de lo imaginario, sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI y XVII*. México: Fondo de cultura económica.
- Hemsey, de Gainza Violeta. 2007. *Conversaciones con Gerda Alexander creadora de la eutonía*. Buenos Aires: Lumen.
- Hannah, Barbara. 2009. *Encuentros con el alma, imaginación activa, como C.G. Jung ladesarrolló*. México: Fata Morgana.
- Hoffman, E.T.A. y Sigmund Freud. 2001. *El hombre de arena precedido de lo siniestro por Sigmund Freud*. España: El barquero.
- Jové, Juan José. 1994. *Cuadernos de Educación. El desarrollo de la expresión gráfica*. Barcelona: I.C. Universitat Barcelona.
- Kant, Inmanuel. 2008. *Los progresos de la metafísica*. México: Fondo de cultura económica.

- Klein, Naomi. 2007. *La doctrina del shock, el auge del capitalismo del desastre*. España: Paidós, 2007.
- Kübler Ross, Elisabeth. 2008. *La rueda de la vida*. Barcelona: Zeta.
- Kuhn, S. Thomas. 2007. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de cultura económica.
- Lakoff, George y Mark Johnson. 2001. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Colección teorema.
- Lefebvre, Henri. 2006. *La presencia y la ausencia*. México: Fondo de cultura Económica.
- Librado Luna Cárdenas, Daniel. 2008. *La academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*. México: UNAM.
- Llorca, Pablo. 1998. *La cicatriz interior*. Madrid: Artes gráficas en Alcobendas.
- Lipovetsky, Guilles. 1998. *La era del Vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Livio, Mario. 2007. *La proporción aurea la historia de Phi el número más sorprendente del mundo*. Barcelona: Ariel.
- López, Moreno Roberto. *Los símbolos transparentes*. México: Conaculta.
- Lucas, Cristina. 2010. *Light Years, Cristina Lucas [catalogo]*. México: Museo de arte Carrillo Gil.
- Ludwig Curtius, Michael. 1929. *En Die Wandmalerie Pompejis*. Alemania.
- Maquiavelo, Nicolás. 2013. *El príncipe*. México: Tomo.
- Marina, José Antonio. 2007. *Anatomía del miedo*. España: Anagrama.
- Marx y Engels. 1982. *Obras escogidas: El manifiesto del partido comunista, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte, Ludwig Feuebach y el fin de la filosofía clásica alemana, El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Moscú: Editorial progreso.
- Mayer, Ralph. 1993. *Materiales y técnicas del arte*. España: Hermann blume.

- Miguel León-Portilla. 2010. *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México Coordinación de humanidades programa editorial.
- Nichols, Sallie. 2011. *Jung y el tarot*. Barcelona: Kairós.
- Nicolaides, Kimon. 1969. *The natural way draw*. USA: Houghton Mifflin.
- Nicolaides, Kimon. 2014. *La forma natural de dibujar, plan para estudiantes*. México: Espiral.
- Nietzsche, Friedrich. 2010. *El origen de la tragedia*. Argentina: Caronte filosofía.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *Así habló Zaratustra*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Ecce Homo*. España: Edimat libros.
- Noel, Lapoujade María. 1988. *Filosofía de la imaginación*. México: Siglo XXI.
- O'gorman, Edmundo. 2002. *El arte o de la monstruosidad*. México: Planeta Conaculta.
- Oida, Yoshi. 2011. *Un actor a la deriva*. México: Ediciones el milagro.
- Ortega, y Gasset José. 1971. *Historia como sistema*. España: Espasa Calpe.
- Paz, Octavio. 1989. *Fuego de cada día*. España: Seix Barral.
- Paz, Octavio. 2013. *El arto y la lira*. México: Fondo de cultura económica.
- Panofsky, Erwin. 2010. *La perspectiva como forma simbólica*. México: Tusquets.
- Pedraza, Pilar. 2004. *El salvaje Europeo [catalogo]*. Barcelona: Centre de cultura contemporánea de Barcelona.
- Peat, F. David. 2009. *Sincronicidad puente entre mente y materia*. Barcelona: Kairós.
- Peter, Adam. 1992. *El arte del tercer Reich*. Barcelona-Japón: Tusquets.
- Perrone, Hugo Cesar. 2010. *Eutonía, arte y pensamiento nuevos paradigmas*. Argentina: Lumen.
- Piaget, Jean. 1982. *La formación del símbolo en el niño*. México: Fondo de cultura económica.

- Platón. 2004. *La república*. México: Tomo.
- Poniatowska, Elena. 2014. *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral*. México: Era.
- Puig, Gema y José Luis Rubio. 2011. *Manual de resiliencia aplicada*. Barcelona: Gedisa.
- R. Gordon, Wasson, Albert Hofmann y Carl A. P. Ruck. 2013. *El Camino a Eleusis, una solución al enigma de los misterios*. México: Fondo de cultura económica.
- Ramírez, Santiago. 1995. *El mexicano psicología de sus motivaciones*. México, Grijalbo.
- Ramírez, Juan Antonio. 2003. *Corpus solus, para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. España: Siruela.
- Rozenkranz, Karl. *Estética de lo feo*, traducción y edición de Miguel Salmerón. España, Julio Ollero Editor, 1992.
- Rostand, Jean. 1972. *La vida*. España: Labor.
- Sánchez, Vázquez Adolfo. 2005. *Invitación a la estética*. México: Grijalbo.
- Sánchez, Vázquez Adolfo. 2010. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI editores.
- Sahagún, Bernardino. 1829. *Historia general de las cosas de nueva España*. México: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdez.
- Savater, Fernando. 1985. *Instrucciones para olvidar el quijote y otros ensayos generales*. Madrid: Taurus.
- Sennett, Richard. 2007. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sepúlveda, Luz María, Coord. 2013. *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*. México: Centro Nacional de las Artes.
- Starewithc, Svakmajer y los hermanos Quay. 2014. *Starewithc, Svakmajer y los hermanos Quay La casa encendida [catalogo]*. Barcelona: Centro de cultura contemporanea de Barcelona.
- Švankmajer, Jan. 2012. *Para ver cierra los ojos*. Madrid: Pepitas de calabaza.
- Sprenger, Jacobo y Enrique Institoris. 2004. *El martillo de las brujas*. Valladolid: Maxtor.

- Vilchis, Esquivel Luz del Carmen. 2008. *Método de dibujo de Gilberto Aceves Navarro*. México: UAM.
- Warr, Tracey (Ed.). *The Artist's Body*. Inglaterra: Phaidon, 2000.
- Warr, Tracey (Ed.). *El cuerpo del artista*. España: Phaidon, 2007.
- Westheim, Paul. 2013. *La calavera*. México: Fondo de cultura económica.
- Wilber, Ken. 2007. *Una teoría de todo*. Barcelona: Kairós.
- Williams, L. David y Jean Clottes. 2010. *Los chamanes de la prehistoria*. España: Ariel.
- Williams, L. David y Jean Clottes. 2010. *Dentro de la mente neolítica*. España: Ariel.
- Wolfgang, Kayser. 2010. *Lo grotesco. Su realización en la literatura y pintura*. Móstoles: Antonio Machado.
- Wollstonecraft Shelley, Mary. 1823. *Frankenstein or the modern Prometheus*. London: Whitefriars.
- Zamora, Águila Fernando. 2010. *Filosofía de la imagen, lenguaje, imagen y representación*. México: Espiral.
- Zindel, May. 2008. *Imágenes que perturban*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Zweig, Connie y Steve Wolf. 1999. *Vivir con la sombra*. Barcelona: Kairós.
- Hemerográficas:**
- Báez, Jorge Félix. 2010. Mitología y simbolismo de la vagina dentada. *Arqueología mexicana*. Vol. XVIII. Núm.104 (2010).
- García, de León Griego Antonio. 2004. El diablo entre nosotros o el ángel de los sentidos. *Arqueología mexicana*. Vol. XII. Núm. 69 (2004).
- García, Jurado Roberto. 1997. El monopolio legítimo de la violencia. *Estudios políticos, revista de las especialidades de ciencia política y administración pública*. Núm. 16 (Septiembre-Diciembre 1997).
- Hernández, García Anabel. 2014. La historia no oficial. *Proceso*. Número 1989, (14 de diciembre 2014).

- León, Portilla Miguel. 2005. El tonalámatl de los Pochtecas código fejeváry-Mayer. Arqueología Mexicana, Núm.18 (9 de Junio 2005).
- López, Austin Alfredo. 2004. La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana. Arqueología mexicana. Vol. XII, Num. 69 (2004).
- Milgram, Stanley. 1963. Behavioral Study of obedience. The Journal of Abnormal and Social Psychology, Vol. 67(4) (1963).
- Matos Moctezuma, Eduardo. 2013. La muerte entre los mexicas, expresión particular de una realidad universal. Arqueología mexicana. Edición especial 52 (2013).
- S., VanPool Christine. 2003. Viajes Chamánicos Iconografía de Casas Grandes. Arqueología Mexicana, Vol. X Núm. 59 (2003).
- Siete artificios sobre el papel el dibujo en el arte contemporáneo [catalogo]. Madrid, Sala de Expocisiones de la parroquia ejea de los caballeros (2008)

Catálogos y archivos web:

<http://www.museodelprado.es/>

<http://aiweiwei.com/>

<http://www.early-pictures.ch/kellogg/en/>

<http://alvarezreiscalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>

<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/termino.php?l=1&t=mal%20de%20ojo>

<http://etimologias.dechile.net/>

<http://letrasuruguay.espaciolatino.com>

http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital

<http://vidasinviolencia.inmujeres.gob.mx>

<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Metaforas%20que%20nos%20piensan-TdS.pdf>

http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.v34.n2.40745

<http://www.unsam.edu.ar>

<http://dle.rae.es/>

Conferencias:

Castro-Gómez, Santiago. 2011. "El Dasein como Design: sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk." Ponencia presentada en el Coloquio Poder, Vida, Subjetivación, Bogotá, 14 abril.

Canogar, Daniel. 2008. Fantasmagorías contemporáneas. Ponencia presentada en Medialab-Prado, Madrid, 3 abril.

Marín, Marta. 2014. Analizar tendencias: a la caza del futuro. Ponencia presentada en el Ciclo Transmedia y nuevos contenidos, Fundación, telefónica, Madrid, 16 octubre.

Chuey, Jorge. 2014. Dibujo, novum organum corpus humanum. Ponencia presentada en el seminario de inducción al plan 2014 de la ENAP, 2014 septiembre.

Audiovisuales:

Echeverría, Nicolás. 2008. El memorial del 68. Una serie de Nicolás Echeverría. México: TV UNAM y Centro cultural Universitario Tlatelolco.

Lynch, David. 1968. The Short Films of David Lynch: the alphabet. Estados Unidos: H. Barton Wasserman.

Orales:

Entrevista al maestro *Heraclio Ramírez*, realizada por Jorge Rodríguez Vázquez en la FAD, México, DF, 7 de marzo del 2014.

Entrevista a *Amaranta Galván* (hija de Melecio Galván), realizada por Jorge Rodríguez Vázquez, en San Rafael Estado de México, 9 de marzo del 2015.