

13
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

ANIMALES EN ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS COMO PROPUESTA PLÁSTICA

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES PRESENTA:**

VÍCTOR HUGO GARDUÑO RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS: MTR. CARLOS BLAS GALINDO

MÉXICO, D.F.

1985



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mi madre

A mi padre

Por los apoyos

INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis son las xilografías que he realizado desde finales de la década de los ochenta hasta el momento presente, cuya descripción sumaria y general se contiene en el título del trabajo, que es a la vez una justificación y un intento de relectura de las mismas.

Se trata también de proporcionar claves que permitan la inteligibilidad del discurso a un espectador potencial, procurando que dichas claves no se conviertan en una camisa de fuerza que inhiba los juicios subjetivos y las asociaciones libres que la obra pueda generar en el mismo.

Al recuperar aspectos arquitectónicos u ornamentales de las edificaciones o al recurrir a ciertas paráfrasis de las bestias medievales solicito la complicidad del espectador, su aceptación de un código común que posibilite no sólo la recepción sino el intercambio de signos y que de tal intercambio se deriven interrogantes y se susciten respuestas de carácter intelectual o emocional. Dicho código tendrá como ejes rectores por un lado las referencias explícitas a la tradición artística de occidente, especialmente los ya referidos fragmentos arquitectónicos e iconográficos de la edad media, y por el otro, una reflexión sobre el significado de la relación hombre-bestia.

Aunque el compartir un cierto cúmulo de referencias culturales provenientes del pasado (los bestiarios, la arquitectura gótica y románica, datos generales de historia medieval) tiene utilidad para enriquecer la lectura de los grabados, no es mi objetivo entablar un juego de intercambios de "sabiduría" superficial que demandaría o bien una sofisticación intelectual extrema, o bien un esnobismo rampante, siendo ambas actitudes ajenas a mis propósitos; la primera me rebasa y la segunda me provoca rechazo. Mis ambiciones en ese sentido son modestas y mi interés se centra más en el resultado de conjunto que en el rastreo pormenorizado de los detalles. Las referencias medievales son un punto de partida no un fin en sí mismo; el objetivo más importante es el de expresar por medios plásticos mi relación particular con los animales, como

símbolos, como adversarios o como compañeros; como portadores de interrogantes y misterios más que como vehículos alegóricos y sentimentales.

En el presente trabajo expondré algunas de las formas de encarar esos misterios a través de la historia y de las obras del pasado, lejano o inmediato. A lo largo de estas páginas se dará cuenta del unicornio y de las gárgolas catedralicias, de los jabalíes verdes de los manuscritos y de los caballos azules de los lienzos de Franz Marc, rastrearé la angustia que recorre a la liebre de Durero tanto como al armadillo de Graham Sutherland.

Haré también un recuento sucinto de la historia de la xilografía con el fin de justificar su pertinencia actual como medio de expresión artística y consecuentemente como el medio idóneo para dar curso a mis propuestas temáticas y formales.

Finalmente se presentará un análisis compositivo en detalle de las xilografías que motivaron la elaboración del trabajo cuya introducción aquí concluye.

**LA COLOCACIÓN DE ANIMALES
EN ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS DE RAÍZ MEDIEVAL
PRIMERA APROXIMACIÓN**

¿Porqué colocar animales en un contexto de evocaciones góticas o románicas?

La respuesta más simple a la pregunta consiste en el planteamiento de un problema elemental de composición pictórica: Cómo solucionar satisfactoriamente sobre la superficie del plano la relación de contraste entre el fondo y la figura.

Primero se elige una figura (en el caso de mis grabados es un animal, tal vez real, seguramente imaginario) y luego se le proporciona un contexto, un espacio mínimo, un lugar para existir (en este caso el interior de algún edificio medieval). Mediante este reduccionismo solucionamos de manera cruda el problema de la organización del plano (el análisis detallado de los recursos que complementan dicha solución se reserva para un capítulo posterior, casi postrero, del presente trabajo); sin embargo la elección de cualesquiera elementos iconográficos para que sirvan como base de sustentación de un discurso plástico no es totalmente arbitraria, ni puede obedecer únicamente a razones de organización compositiva, tales como el aprovechamiento de la organización de la estructura arquitectónica de los interiores de las catedrales para proporcionar cohesión al plano (difícilmente superables a este respecto, dado que proveen de una variedad prácticamente infinita de puntos de vista, fuentes de luz y cambios de la ubicación y la distancia) o la cantidad sorprendente de las formas del mundo animal (cuya variedad rebasa sin dificultad las fantasías más osadas de la imaginación más fértil). No basta con decir que la conjunción de ambos elementos provee de un esquema dúctil, a la vez que bien delimitado, tanto para establecer controles como para abrir opciones compositivas dentro del plano. Tales razones, no obstante su validez, son insuficientes para explicar la elección de determinados elementos figurativos y la utilidad de las mismas se reduce a una etapa muy primaria de la elaboración de la obra, toda vez que el arte no consiste en el empleo más o menos eficaz de las herramientas técnicas y formales, como si se tratara de llenar un formulario burocrático con impecable mecanografía, sino en lograr "...una especie de fusión entre la exactitud de la poesía y la

emoción de la ciencia pura"⁽¹⁾ especialmente si, como es el caso, la carga simbólica de los citados elementos figurativos es determinante, aún en el supuesto de que se pretendiera hacer caso omiso de la misma, su significado profundo, su fuerza primordial, seguirían hablando.

Podemos ahora pasar de la reseña del "contenido primario o natural" al análisis del "significado intrínseco o contenido"⁽²⁾ de acuerdo con las caracterizaciones utilizadas por Panofsky para definir los límites y los alcances de la disciplina que él mismo bautizó como iconología y que divide la lectura de una obra de arte en tres niveles perceptivos claramente diferenciados y cuya utilidad en el presente trabajo se dejará sentir de manera constante a lo largo de estas páginas .

LOS ANIMALES COMO INVASORES DE UN ESPACIO SAGRADO

Los edificios están por así decirlo, impregnados de humanidad, son la expresión mas concreta de la ocupación de un espacio vital y su consecuente organización: "Un territorio desconocido, extraño y deshabitado (lo que con frecuencia quiere decir deshabitado por nuestro pueblo) aún pertenece a la unidad fluida y larvaria del caos. A consecuencia de su ocupación y sobre todo de establecerse allí, el hombre lo transforma simbólicamente en un cosmos"⁽³⁾. Si dicho espacio ha sido organizado o consagrado (y en el caso de las catedrales hablamos de edificios destinados al culto de la divinidad, como refugio de los fieles y lugares privilegiados para la manifestación de la majestad divina, para el atisbo de los poderes ultraterrenos) la irrupción de los animales en dichos espacios amenaza con trastocar el orden, con desatar el caos tan afanosamente sometido.

Aunque durante la edad media la catedral servía también para la realización de actividades eminentemente profanas, incluso durante la celebración de la misa, el espacio interior de la misma estaba fuertemente jeraquizado y existía una zona exclusiva que señalaba la diferencia y marcaba la distancia entre los mundos terrenal y sobrenatural: "La legislación eclesiástica subraya la diferencia entre el santuario y la restante superficie de la catedral"⁽⁴⁾; la presencia de los animales no tiene la finalidad de restaurar el caos sino de crear un nuevo cosmos no de naturaleza religiosa sino poética, como lo plantea el escritor francés Pierre Reverdy: "La imagen

no nace de la comparación sino del acercamiento de dos realidades...la imagen será tanto o más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias aparezcan las relaciones entre ellos⁽⁵⁾ La sola presencia de un animal en un espacio que no ha sido diseñado para contenerlo no basta, desde luego, para alterar un orden ni para definir otro, después de todo estamos acostumbrados a la presencia de los gatos en el interior de las iglesias y no es infrecuente ver nidos de golondrinas empotrados en los muros de construcciones centenarias, dicha operación de destrucción-sustitución del cosmos se logra mediante la aparición contingente y voluntaria de las bestias no como intrusos pacíficos, ni como entes ornamentales o alegóricos sino como portadores de su *animalidad* intrínseca, practicantes del *antropofugismo*, que diría Cortázar. Para clarificar esta aseveración me serviré de algunas afirmaciones, muy a propósito, del filósofo francés Michel Foucault:

" En el pensamiento medieval, las legiones de animales, a las que había dado Adán nombre para siempre, representaban simbólicamente los valores de la humanidad. Pero al principio del Renacimiento las relaciones con la animalidad se invierten; la bestia se libera; escapa del mundo de la leyenda y de la ilustración moral para adquirir algo fantástico, que le es propio. Y por una sorprendente inversión va a ser ahora el animal el que acechará al hombre, se apoderará de él, y le revelará su propia verdad⁽⁶⁾

Al ser los animales ajenos al contexto de significaciones simbólicas en el que los inserto, su irrupción en el mismo adquiere las características de una invasión vindicativa, de una recuperación mediante la violencia del protagonismo que disfrutaban en otro tiempo, cuando se les consideraba deidades, cuando eran temidos y respetados. La afirmación precedente implica un par de presunciones, la primera es que la obra de arte puede ser un vehículo de manifestación de animalidad pura, sin connotaciones antropocéntricas, la segunda implica que en nuestra época el temor y el respeto han sido excluidos de nuestra relación con las demás criaturas del mundo animal, habrá que volver sobre este punto más tarde. De momento nos detendremos en el cuestionamiento de la primera presunción:

¿Es lícito suponer que el artista puede desprenderse de todo rastro de humanidad para plasmar

animales en una obra plástica?

Si bien la respuesta a esta interrogante solamente puede ser negativa no interesa aquí señalar lo obvio (que si las pulsiones más profundas del individuo humano son siempre y en último término un misterio hasta para él mismo sería una arrogancia ingenua pretender ocupar las entrañas de otras criaturas, que a fin de cuentas el hombre puede hablarle al hombre solamente desde el hombre mismo, independientemente de los intermediarios que haya escogido y que por tanto es imposible transformarse en otro animal, apropiarse de su esencia y conservar al mismo tiempo la distancia necesaria para valerse del arte como vehículo de esa imposible apropiación) sino entender las razones de la persistencia de esa ambición en no pocos artistas modernos así como rastrear y señalar los momentos privilegiados en que se han aproximado al logro de esa ambición, un ejemplo paradigmático de dicha actitud es el del pintor alemán Franz Marc cuyo caso será descrito *in extenso* más adelante.

A grandes rasgos y a partir de los argumentos previamente expuestos puedo explicitar tres vertientes que alimentan mi trabajo plástico:

I) La ambición de emplear imágenes zoológicas en sus propios términos, alejadas de las usuales pretensiones de humanización a través del empleo de las mismas con fines simbólicos, alegóricos o moralizantes, evitando cualquier intento de encerrarlas en tales discursos : "La animalidad ha escapado a la domesticación de los valores y símbolos humanos; es ahora ella la que fascina al hombre por su desorden, su furor, su riqueza en monstruosas imposibilidades, es ella la que revela la rabia oscura, la locura infecunda que existe en el corazón de los hombres."⁽⁷⁾

II) El choque de dos realidades disímboles para crear una tercera.

III) El rastreo del pasado desde una perspectiva moderna con el fin de entablar un diálogo renovador entre, por un lado, las aproximaciones del pasado al mundo de la zoología, específicamente las medievales y las renacentistas, con la que yo practico; y por el otro el análisis y cuestionamiento del trabajo de algunos artistas que se han dedicado con perseverancia al registro pictórico de sus relaciones con la zoología a fin de descubrir posibles

afinidades entre dicho trabajo y el mío propio.

LA MODERNIDAD DEL PASADO

Es necesario, puesto que dentro de ese concepto he definido mi punto de vista, hacer una caracterización breve de la modernidad:

" La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo... El principio que funda a nuestro tiempo no es la verdad eterna sino la verdad del cambio"⁽⁸⁾

Para expresar esta *verdad del cambio*, la obra de arte tiene que expresarse mediante la novedad y la sorpresa, mismas que pueden manifestarse incluso mediante su aparente negación como cuando se incorporan fragmentos del pasado al quehacer artístico del presente:

" Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos de lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo... Todos esos objetos, trátense de pinturas y esculturas o de poemas, tienen en común lo siguiente: su aparición en nuestro horizonte estético introduce una ruptura, un cambio. Esas novedades centenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado del arte moderno de Occidente es también la de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas... Son una de las máscaras que ostenta la modernidad"⁽⁹⁾

Sin embargo, ante la proliferación explosiva de saqueos simbólicos e iconográficos ajenos practicados por los artistas contemporáneos, sería ingenuo si pensara que al incluir elementos de arquitectura medieval en mis grabados *estoy introduciendo una ruptura en nuestro horizonte estético*, sobre todo porque nuestro horizonte estético carece de un centro rector, de un cuerpo de reglas claras a las cuales sea posible adherirse u oponerse, siendo la situación actual muy similar a la prevaeciente durante el apogeo del Barroco:

" La estética barroca acepta todos los particularismos y todas las excepciones... precisamente

por ser la estética de la extrañeza... Su meta era asombrar y maravillar; por eso buscaba y recogía todos los extremos, especialmente los híbridos y los monstruos"⁽¹⁰⁾

En todo caso mi obra aspira a ser una contribución a la *estética de la extrañeza* de nuestros días: una estética que encuentra una de sus fuentes principales en la usurpación voraz del pasado, propio o ajeno. Sin embargo, aunque admita formar parte de una tendencia generalizada de la plástica de nuestros días, no renuncio a mi individualidad específica: mi propósito es esclarecer las razones subjetivas, únicas e intransferibles que me acercaron al arte y al simbolismo de los períodos históricos y culturales conocidos como Edad Media y Renacimiento. Trataré de aclarar los motivos que condicionan la voluntad de apropiación de ciertos fragmentos de una concepción del mundo y de la historia separada en apariencia por un abismo profundo de la mía, tanto por su lejanía temporal como por sustentarse como consecuencia y como aval de una religión que no comparto y que me resulta no solo extraña sino hostil.

A continuación serán expuestas y analizadas las razones que determinaron mi propensión a utilizar fragmentos de la cultura del medievo para incorporarlos a mi obra.

LA FUNCIÓN DE LA ZOOLOGÍA EN EL ARTE MEDIEVAL

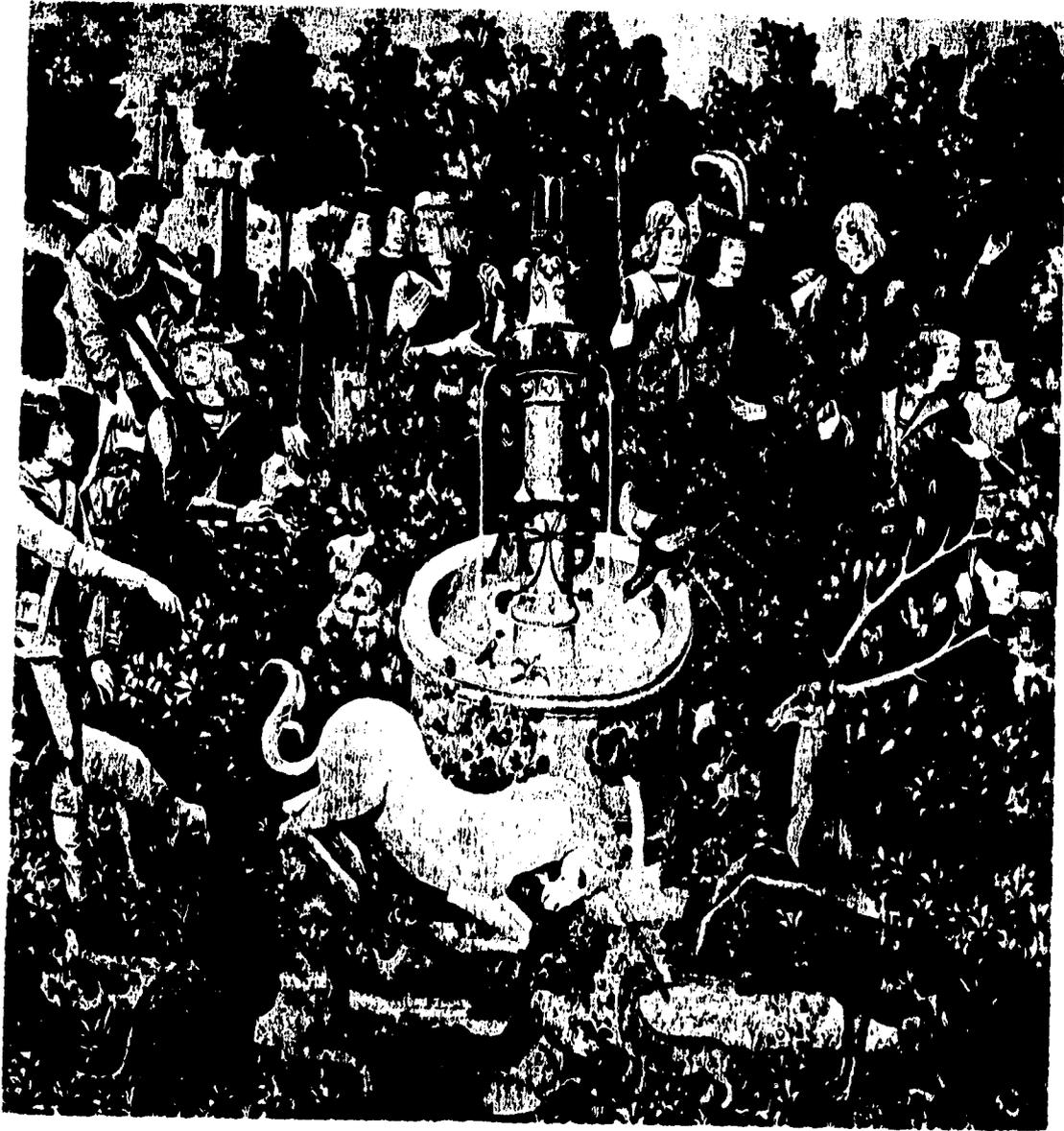
Uno de los motivos que me llevaron a interesarme en la Edad Media fue el hallazgo de los manuscritos denominados *Bestiarios* y *Fisiólogos*, con su sorprendente galería de aberraciones zoomórficas y sus no menos llamativas descripciones que constituyen una veta riquísima para cualquier buscador de particularismos y excepciones. La primera tarea que se nos impone es el rastreo del origen de las descripciones zoológicas que conforman el núcleo de los Bestiarios: tres son las fuentes de la imaginería zoológica del medievo que se mantienen como tales hasta bien entrado el Renacimiento: la tradición clásica, los textos bíblicos y los relatos de viajeros; la observación directa jugó un papel ínfimo con respecto a los tres anteriores, los animales del medievo eran, en este sentido, todos fabulosos, ni siquiera aquellos que compartían la vida cotidiana con los seres humanos escapaban al protagonismo involuntario en la confección de

fantasías y exageraciones, mismas que convertían al perro en el más noble e inteligente de los animales y al gato, por el contrario, en emisario o disfraz de Satán. Durante este período se hizo popular la creencia de que "... las brujas podían convertirse en gran variedad de animales, incluidos serpientes, sapos, ratones, comadrejas, y ... preferentemente en gatos y en lobos"⁽¹¹⁾

De la lista anterior merecen destacarse las serpientes: "V.H. Debidour ha hecho un estudio de gran amplitud sobre la fauna extraña y exótica con que los escultores acostumbraban a poblar las iglesias románicas y góticas en Francia. El balance de las ilustraciones en su trabajo sugiere que las serpientes ocupaban con respecto al león apenas el segundo lugar de popularidad como animales simbólicos, si incluimos dragones, basiliscos áspides y otras criaturas similares a serpientes, el león y la serpiente casi se igualan en frecuencia. Muchos reptiles se emplean para indicar el mal, pero la serpiente mantiene su lugar de privilegio como príncipe del pecado y rey de la fauna diabólica"⁽¹²⁾. Si los ofidios fueron coronados príncipes del pecado, el león es casi sin reservas el soberano de la virtud:

" Los bestiarios ofrecen informaciones notables acerca del comportamiento de los leones. Si un león olfatea cazadores en las cercanías, explican, borra sus huellas con la cola y entonces no pueden seguirlo. Con este comportamiento se asemeja a Cristo, quien fue rastreado por el diablo pero pudo eludirlo... también se dice que el león duerme con los ojos abiertos y por tanto es un emblema de vigilancia. Aquí el león es como Cristo, cuyo cuerpo fue enterrado y dormía mientras su cabeza divina permanecía despierta"⁽¹³⁾ Aunque la balanza teológica se inclina con obvia parcialidad a su favor, el león como otros animales, posee también características malignas, incluso se le encuentra como agente del Demonio: "...el león es bivalente, y también veremos su imagen como emblema de Satanás, según se desprende de la amonestación de Pedro: " Sed sobrios y velad; porque vuestro adversario el Diablo, como el león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar" (San Pedro: I Epístola 1, 8)... En este sentido lo veremos como emblema de los pecados capitales, al león junto a la Soberbia, uno de los más graves"⁽¹⁴⁾. Junto con los animales verdaderos, los bestiarios alojan numerosas criaturas de raigambre mitológica no cristiana; vale la pena detenerse en una de las más célebres:

Animal común en los bestiarios de oriente y occidente, cuya leyenda arranca de la antigüedad griega tardía, ya descrito entre otros por Agatárquides, Estrabón y Plinio, el unicornio se incorpora a la imaginaria popular de la Edad Media a partir del legado cultural antiguo, pasando, desde luego, a través de los filtros religiosos y cortesanos característicos del período. Al parecer desde sus remotos orígenes el unicornio era considerado un animal real del que podían extraerse consecuencias simbólicas, así lo demuestra la descripción más antigua con que contamos acerca de esta criatura, misma que debemos al historiador griego Ctesias del siglo V A.C, quien establece en su obra *Indica* que "...en los reinos lejanos del Indostán hay muy veloces asnos silvestres de pelaje blanco, de cabeza purpúrea, de ojos azules, provistos de un agudo cuerno en la frente, que en la base es blanco, en la punta rojo y en el medio plenamente negro"⁽¹⁵⁾; según Robert Graves "...éstos son los colores de la diosa luna triple"⁽¹⁶⁾ llamada Diosa Blanca por el mismo autor "...porque el blanco es su color principal, el color del primer miembro de su trinidad lunar, pero cuando el Bizantino Suidas dice que lo es una vaca que cambió su color blanco por el rosa y luego por el negro, quiere decir que la luna llena es la Diosa blanca del nacimiento y del crecimiento, la luna nueva es la Diosa del amor y la batalla, y la luna vieja la Diosa de la muerte y la adivinación"⁽¹⁷⁾ Durante la edad media dichas resonancias cósmicas se diluyeron junto con la anterior riqueza descriptiva de que gozaba el animal en cuya confección participaban no menos de seis cuadrúpedos, Plinio lo describe como semejante "... por su cuerpo al caballo, por su cabeza al ciervo, por las patas al elefante, por la cola al jabalí"⁽¹⁸⁾ por contraste la imagen medieval (que es la que aún perdura en la imaginación popular) se reduce a la de un animal equino o caprino dotado de un largo cuerno en espiral en medio de la frente; dicho cuerno era tenido por alquimistas y magos medievales como remedio milagroso para todo tipo de males, señaladamente como restaurador de la fertilidad y como confiable contraveneno (receta: viértase el líquido sospechoso en una copa de alicornio y de confirmarse los recelos del consumidor dicha acción inducirá la ebullición espontánea del líquido en cuestión) así el afortunado poseedor de un colmillo de narval (casi cualquier objeto largo, espirado y puntiagudo podía sustituir a un objeto inexistente pero al parecer el colmillo del citado



catáceo gozaba de mayor crédito) podía asegurarse una existencia holgada cobrando sumas astronómicas simplemente por permitir a sus clientes tocar la panacea. Tan popular como las virtudes curativas de su cuerno era la atracción irrefrenable que le provocaban al unicornio las doncellas: "A pesar de que en el bestiario el unicornio es un símbolo de Cristo, la bestia es también un símbolo, de virginidad porque, como Cristo, va hacia la virgen. El culto a las vígen María, muy fuerte hacia el final de la Edad Media, incluía aspectos de amor caballeresco que permitían una interpretación romántica e incluso erótica del unicornio"⁽¹⁹⁾ Leonardo da Vinci seguramente haciéndose eco de dicha interpretación, explica que "... a pesar de su grandeza y de su carácter indomeñable, pierde su adustez y salvajismo en presencia de las doncellas; su desconfianza desaparece y acude a dormirse al regazo de la virgen. Y de esa manera es como los cazadores se hacen de ellos"⁽²⁰⁾

La caza del unicornio es asimismo el tema de una serie de tapices guardados actualmente en la colección Cloisters del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. Aunque de realización muy posterior al período que nos ocupa (circa 1500) funciona como un compendio de la simbología secular y pagana que ostentaba el unicornio medieval, en seguida nos detendremos en su descripción:

El primer tapiz de la serie muestra los preparativos de la cacería; apenas en el segundo podemos apreciar al unicornio utilizando su cuerno para purificar una fuente: " En algunas descripciones literarias de esta escena el unicornio hace la señal de la cruz con su cuerno para librar al agua del veneno(Lámina 1), un ademán que sugiere que el unicornio es ciertamente símbolo de Cristo"⁽²¹⁾. El siguiente tapiz muestra al unicornio cruzando la corriente y tratando de escapar; en el cuarto se defiende de sus perseguidores y "...parece ilustrar la descripción de Ctesias...*Pelean con embestidas de cuerno, patean, muerden y golpean con hiriente fuerza tanto a los caballos como a los jinetes.* El cazador tocando su trompeta ha sido asociado con el ángel Gabriel de la anunciación con una pancarta que reza: *AVE REGINA C(aelorum)*(*Salud reina de los cielos*) que era un himno popular en la edad media"⁽²²⁾. El quinto tapiz detalla la captura del unicornio mediante el consabido ardid de utilizar como cebo a una virgen, el sexto muestra al

animal vencido, masacrado por perros y cazadores; el animal de la última imagen de la serie está cautivo en un corral: "De acuerdo con la interpretación religiosa, el unicornio indestructible es el Cristo de la resurrección. Pero de acuerdo con la interpretación secular, el unicornio es el novio que ha soportado grandes sufrimientos para obtener el favor de su dama"⁽²³⁾.

A pesar de que tanto el león como el unicornio tienen cada uno su mitad oscura dentro del simbolismo medieval, en términos generales son tratados con deferencia y generosidad, en todo caso nos sentimos tentados a suponer que, de encontrarse de súbito con alguno de estos seres, la sensación más desagradable que hubiera experimentado el hombre de la edad media habría sido el terror, pero un terror reverencial acaso como el que experimentaría si presenciara la repentina aparición a mitad del camino de, digamos, la virgen María. Por el contrario ante la visión de un gato, una serpiente o un batracio, al terror se le añadiría con seguridad la repulsión. Esas fobias tenían un reflejo puntual en los textos bíblicos que luego eran ilustrados por los artistas del medievo: " Por ejemplo los herejes cocidos en la boca del infierno tallada en la Catedral de Bourges tienen ranas emergiendo de sus bocas, cuyo sentido se aclara en el Apocalipsis (16:13-14). El texto en el folio 33 verso del apocalipsis de Cloisters traduce: *Y yo vi mostrarse en la boca del dragón y en la boca de la bestia, y en la boca del falso profeta, tres espíritus sucios como ranas...* con base en esta descripción bíblica la rana aparece asociada con el diablo, con las cualidades negativas del pecado y con la herejía"⁽²⁴⁾. Como acompañantes de las serpientes aparecen los sapos agazapados a la espalda de un apuesto caballero en una escultura medieval, hoy conservada en un museo de Estrasburgo, conocida como El seductor de las vírgenes infieles, una denominación que no requiere de mayores comentarios. Tal vez el empleo de las toxinas secretadas por estos animales en la preparación de fármacos alteradores de la conciencia y estimulantes del deseo sexual bajo la forma de pócimas brujeriles haya contribuido a reforzar la satanización de estos animales.

La finalidad de las clasificaciones zoológicas medievales era más didáctica que cognoscitiva, se

trataba no de indagar la naturaleza de las bestias sino de hallar en ellas modelos de conducta, virtuosa o depravada, por tanto la realidad de un animal estaba determinada por la autoridad incuestionable de los textos; con esa vara eran medidos todos los animales, la sirena y el simio recibían análogo crédito, ambos por el hecho de aparecer en los bestiarios eran igualmente verídicos, es decir igualmente fantásticos.

La función del artista medieval consistía en darle concreción iconográfica a una fe: el cristianismo; para servir a un propósito: el de contribuir a su expansión. El arte de la Edad Media no constituía ni una interrogación ni un desafío para la realidad, sino la confirmación de las respuestas fijadas de antemano por los teólogos para cercar esa realidad, respuestas de las que era imposible dudar, avaladas como estaban por la autoridad incuestionable de Aristóteles o Plinio o mejor aún por las sagradas escrituras; nadie se tomaba el trabajo de verificar lo que leía (con frecuencia: lo que oía), todos sabían que por estar escrito era verdadero (la permanencia como garantía de legitimidad).

En suma: la fauna bizarra que puebla las catedrales y los manuscritos existía primordialmente para mostrar las ventajas de la fe y la conveniencia de la virtud frente a las atracciones (dudosas) y los peligros (seguros) del pecado y la heterodoxia. Se trataba de enseñar a los fieles a soportar las dificultades con reciedumbre como el unicornio, a evitar parecerse a los crapulosos simios, a no dejarse arrastrar por el hipócrita canto de las sirenas: "Reflejando la prevención de Homero de que la muerte podía ser el resultado de escuchar el canto de las sirenas, el bestiario medieval explica que el cuento de las sirenas es simbólico de la forma en que los seres humanos incautos e ignorantes son engañados por bellas voces, cuando son encantados por indecencias, ostentaciones y placeres, se vuelven licenciosos con comedias, tragedias y cancioncillas diversas. Pierden por completo su vigor mental, como si hubieran caído en un sueño profundo, y de repente tienen encima la furtiva garrá del Enemigo. La sirena se utiliza en el arte medieval como símbolo de engaño, tentación y de la caída del género humano de la gracia de Dios"⁽²⁵⁾

El hombre se mira, se admira, como la obra cimera de la creación divina, siempre en riesgo de caer de su pedestal; la caída, ya lo vimos, puede ser provocada por no estar lo suficientemente alerta para oponer oídos sordos a las voces seductoras de las sirenas, o bien su causa podía tener origen en una variante caprichosa del castigo divino: " En el nivel de la biología popular la teoría medieval más extendida que explicaba el origen de los monos era la que decía que se trataba de criaturas caídas del nivel humano...Las leyendas medievales siguen todas un patrón similar. Una historia particularmente encantadora concierne a Eva y cuenta cómo algún tiempo después de la expulsión del jardín del Edén Dios la visitó y la interrogó acerca del tamaño de su familia. Eva en efecto tenía tantos hijos que tuvo miedo de dar la impresión de que disfrutaba en exceso de sus conocimientos raramente adquiridos acerca de los placeres de la carne. Para evitar producir esa errónea impresión, ocultó algunos de sus vástagos, y como castigo Dios los transformó en demonios y simios."⁽²⁸⁾. Apenas es necesario recordar que para la imaginación medieval el mono era considerado prácticamente un facsímil del diablo, en el que se conjugaban la suciedad y la lujuria con la hipocresía. Siendo el animal que comparte con el género humano las mayores semejanzas no es extraño que se le haya convertido en el depositario de tantos defectos; que se le haya transformado en un espejo deformante de la condición humana; el animal que tan bien podía imitar el comportamiento de los hombres tenía que padecer por fuerza la imposición de los estigmas más deshonrosos.

Algunos estudiosos, sin embargo, no consideran que la fauna esculpida en las catedrales sea portadora de símbolos, sino mera decoración, dicha hipótesis parece verse confirmada por dos hechos que, sin embargo, y con la misma consistencia, parecen refutarla:

Las objeciones de algunos influyentes jerarcas religiosos como San Bernardo quien condena en una célebre diatriba el uso de de las decoraciones en el interior de los templos en los términos más severos: "¿Qué están haciendo allí los monos libidinosos? ¿Los fieros leones? ¿Los monstruosos centauros? ¿La criatura parte hombre y parte bestia? ¿Los estriados tigres? ¿Los soldados peleando?...De un lado se ve un cuadrúpedo con cola de serpiente, del otro lado se ve

la cabeza de un cuadrúpedo en el cuerpo de un pez ...Abreviando, dondequiera se ve una variedad tan abigarrada y sorprendente de formas contradictorias que se podría leer mejor en el mármol que en los libros y pasarse el día entero meditando acerca de cada una de ellas en lugar de meditar sobre la ley de Dios⁽²⁷⁾ Desde éste punto de vista los animales tallados sobre la piedra no cumplían función de utilidad alegórica alguna, lo que es más, su presencia resulta contraproducente, desviando la atención debida a la palabra del señor por la vía de la curiosidad ociosa hacia las pendientes de la disipación intelectual. Por el contrario otro clérigo que gozaba de influencia religiosa y secular considerable, el famoso Abate Suger, justificaba la elaboración de costosas decoraciones tanto para homenajear a la majestad divina como para atraer a la grey letrada a los templos, suya era asimismo la idea de considerar a los muros de las catedrales como libros de piedra para la instrucción y el adoctrinamiento de las masas analfabetas.

La presencia de animales claramente ornamentales, sin integración posible a ningún discurso alegórico, tanto en las catedrales como en los manuscritos. Sin embargo tales imágenes pueden ser vistas como la excepción que confirma la regla dada su ubicación en zonas que por sus características marginales o utilitarias escaparon a las directrices eclesíásticas: "La verdadera gárgola es una fantasía funcional: un conducto de agua que se proyecta desde la pared del edificio para desalojar el agua de lluvia que se acumula a lo ancho del muro, previniendo así la erosión de la argamasa entre las piedras. Canalizada a través de un cuenco tallado a lo largo de la espalda de la criatura, el agua por lo general sale por la boca . Así, en un día soleado la gárgola solamente puede mirarnos con ira, pero en un día lluvioso nos escupirá."⁽²⁸⁾ Nos hallamos ante una inteligente fusión entre lo radicalmente lúdico con lo puramente utilitario; la marginalidad arquitectónica de las gárgolas permite a los artistas del medievo experimentar con las combinaciones zoológicas más extravagantes y de vez en cuando incursionar en el realismo más inesperado, de tal suerte que en algunas catedrales las gárgolas pueden representar con una fidelidad asombrosa para la época (nos atrevemos a decir: para cualquier época) bestias cuyas imágenes casi siempre tergiversaban la realidad visible del modelo por carecer quienes



las elaboraban de las indispensables referencias de primera mano, tal es el caso de las cabezas de rinoceronte e hipopótamo situadas en la fachada occidental de la catedral de Laon en Francia. Lámina 2

Sin embargo, y aún dentro de la rigidez de la alegoría doctrinaria, quedaban resquicios en los que cabía la libre fantasía del artista: tal era el caso del fértil y llamativo campo de la representación del mal, del pecado y de sus correspondientes castigos; en la ejecución de estos encargos la imaginación del artesano parecía no estar constreñida a un catálogo fijo de equivalencias metafóricas; todo tipo de invenciones son válidas a condición de que operen eficazmente como medio para intimidar, incluso aterrorizar, a los feligreses. Lo que no consigue la promesa del paraíso ultraterreno y eterno, un paraíso tan solemne, apacible y rutinario que para el individuo promedio no sería ni la mitad de placentero de lo que son sus mejores días terrenales, es un cielo para clérigos no para fieles comunes y corrientes; mantener la fe y la sumisión a los dictados de la iglesia seguramente lo conseguirá una convincente y amenazante representación del infierno (representaciones en las que alcanzó la excelcitud el Bosco, un artista que participaba aún de la tradición simbólica y alegórica de la edad media).

Sin embargo las excepciones, como ya se apuntó, confirman la regla: superditado a las exigencias de la ortodoxia cristiana y atado por el poder de la tradición artesanal, el artista medieval desconoce la noción de originalidad; aunque no carece por completo de interés por lo nuevo, lo diferente o lo exótico, sus afanes se concentran en la variación permanente de un repertorio temático y formal preestablecido tanto por la iglesia como por las exigencias del oficio.

ZOOLOGÍA RENACENTISTA

A partir del Renacimiento la situación comienza a cambiar dramáticamente y el interés por los animales y su representación plástica se ensancha para abarcar campos diversos de los de la alegoría religiosa o de la superstición popular. Los hombres abandonan o atenuan la credulidad piadosa para indagar por cuenta propia la naturaleza de las cosas, prescindiendo hasta donde es

posible de la tutela institucional de la iglesia, los resultados de esta nueva actitud tienen un reflejo magnífico en las artes y en el apartado que nos ocupa, la representación de la fauna, el cambio se percibe con nitidez notable.

Un artista puede ocuparse de la recreación plástica del mundo animal por una temprana voluntad de indagación o exploración del pasado, tal es el caso del italiano Piero di Cósimo pintor e intérprete de una prehistoria mítica: "Los bosques están todavía poblados por las extrañas criaturas resultantes del emparejamiento promiscuo de hombres y animales, porque la puerca con cara de mujer y la cabra con cara de hombre no son de ningún modo fantasmas al estilo del Bosco, intentan atestiguar una teoría muy seria"⁽²⁹⁾. Dicha teoría tomaba como eje rector la transformación gradual de la bestia en hombre por medio del descubrimiento y domesticación del fuego, y como figura emblemática a Prometeo. Una parte considerable de las pinturas de Piero tienen como tema las distintas etapas del proceso civilizador del ser humano, mostrando dicho proceso con desprecio o simpatía según el caso, la primera actitud se manifiesta cuando el artista plasma los estadios más primitivos de la vida humana, la segunda se reserva para las fases más avanzadas posteriores o simultáneas al descubrimiento del fuego (la suposición de que la dominación del fuego fue un factor decisivo de humanización ha comprobado su veracidad en nuestro siglo: "Al narcisismo de la especie humana no le faltan razones para sentirse superior: el lenguaje, los utensilios, la cocina. Pero el lenguaje y los utensilios son discutibles, porque los animales se comunican, los monos empuñan palos, los pájaros hacen nidos y los castores, diques. La cocina en cambio es indiscutible: Ningún animal cocina. La cocina prehistórica fue el paradigma de la cultura. El hombre se ponía por encima de todas las especies: había logrado cocinar, robarse el fuego del cielo y transformar la tierra. Claude Lévi-Strauss ha señalado en el simbolismo de los mitos la oposición entre lo crudo y lo cocido, como una oposición entre naturaleza y cultura"⁽³⁰⁾)

Piero di Cósimo se hace eco de la visión clásica de la vida primitiva representada por autores como Vitruvio o Plinio y glosada y difundida a través de las obras de Boccaccio y otros

humanistas. Aquí interesa detenerse en la serie de pinturas dedicadas por el artista a la fase del desarrollo humano que su visión y la de sus contemporáneos consideraban prehistórica:

" No hay animales domésticos, ni verdaderas construcciones, ni vida de familia... Puesto que no hay una separación real entre la humanidad y los animales, por una parte, y humanidad y semianimales tales como los sátiros y los centauros por la otra, todas estas criaturas aman y se emparejan, o luchan y matan indiscriminadamente, sin prestar ninguna clase de atención a su enemigo común, el incendio del bosque"⁽³¹⁾. Antes de la domesticación del fuego el pintor y sus contemporáneos solo pueden imaginar un caos autodestructivo en el que campean la violencia y la muerte; el necesario preámbulo de una vida mejor. Sin embargo para nuestro artista el progreso humano nunca debiera rebasar los límites que lo mantenían en contacto estrecho con la naturaleza, en este punto remaba a cotracorriente del espíritu de su época y hoy puede ser visto como un precursor o un adelantado del ambientalismo en boga; además es evidente, por los temas de sus cuadros y por lo que de su vida se sabe, la admiración exaltada que sentía por los animales y en general por los fenómenos naturales. Panofsky resume su personalidad con las siguientes palabras:

" Se puede llamar a Piero di Cósimo un fenómeno atávico, si tenemos en cuenta que los atavismos emocionales son completamente compatibles con el grado más alto de refinamiento estético e intelectual. En sus cuadros nos enfrentamos no con la nostalgia de un hombre civilizado que suspira, o lo pretende, por la felicidad de una edad primitiva sino con el recuerdo subconsciente de un primitivo que vivía en una civilización refinada"⁽³²⁾ Más radicales que la nostalgia de los orígenes prehistóricos experimentada por Piero son las tentativas de regreso no ya a los albores del género humano sino incluso más atrás a la identificación plena con los animales del pintor expresionista alemán Franz Marc, mismas que se comentarán con profusión más adelante.

ALBERTO DURERO: EL PINTOR Y LA FAUNA

La reinención de la prehistoria no es el único motivo para animar a un artista del Renacimiento

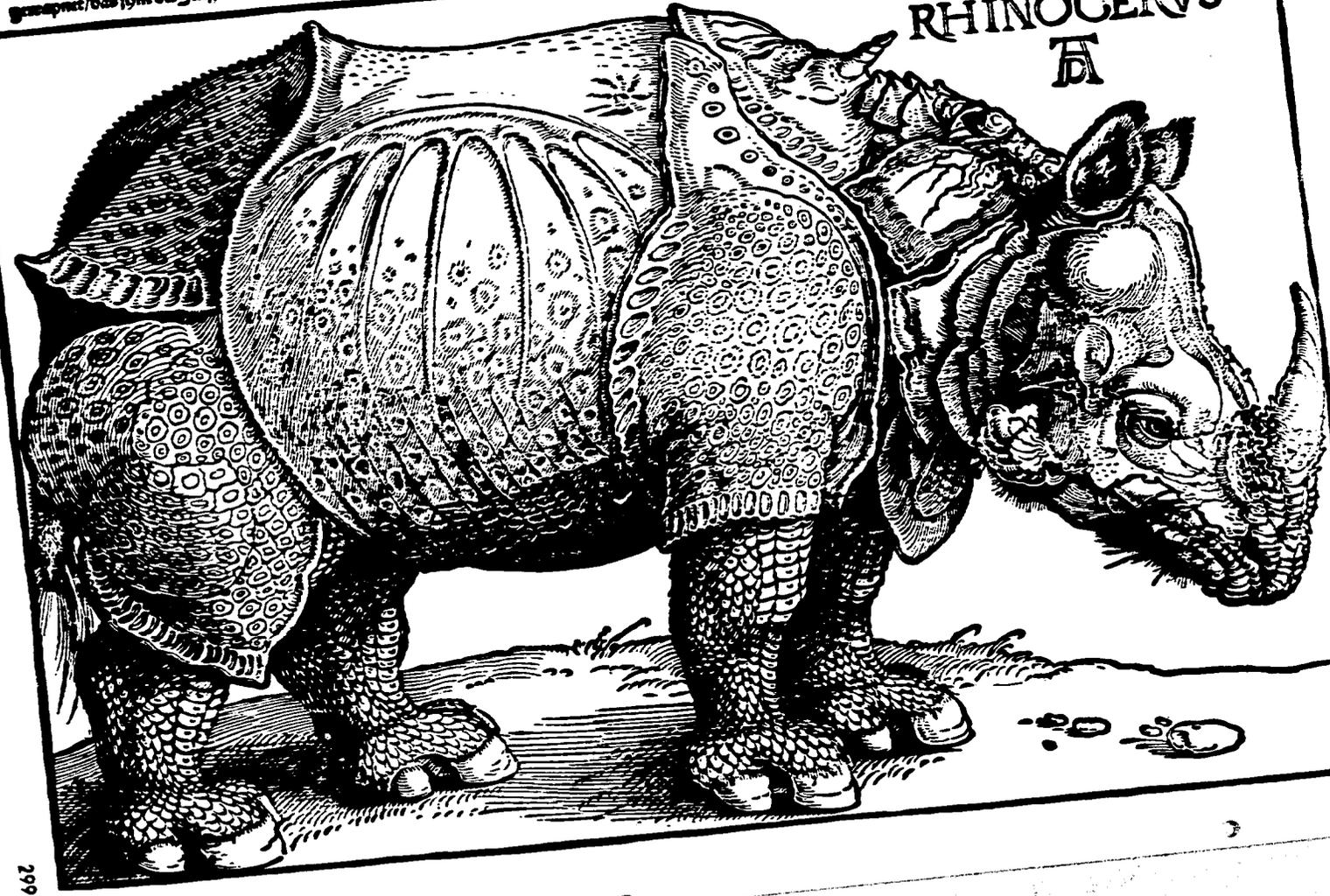
a intentar la recreación plástica de las bestias. Un estímulo, quizás más poderoso es la voluntad de aprehender lo insólito o de renovar la visión de lo cotidiano. En ese caso se encuentra Alberto Durero, un artista capaz de padecer una incómoda travesía para llegar a un pantano insalubre con el único fin de observar y dibujar una ballena por alguna razón varada en el sitio, cuando por fin llegó a su destino Durero no solo no encontró al cetáceo que había motivado la excursión, sino que contrajo el paludismo que poco después le costaría la vida. En otras ocasiones, sin embargo, su curiosidad se vio recompensada con creces:

"Mientras viajaba, por supuesto, Durero se sintió atraído por animales poco comunes... a los primeros que tuvo oportunidad de estudiar en Venecia fueron las extraordinarias criaturas del mar, doblemente excitantes para quien había crecido en uno de los lugares más de tierra adentro del continente. Fue obvio el interés con el que realizó acuarelas en gran escala de un cangrejo y de una langosta magnífica"⁽³³⁾. También los animales terrestres llamaron la atención del artista alemán, tanto la representación de los animales comunes y cotidianos, casi insignificantes en su disponibilidad, como la de los más exóticos y singulares. Al primer grupo pertenecen dos acuarelas, que a su vez se hallan entre los productos más depurados de su arte en un rango no inferior al que trabajos en apariencia más ambiciosos (si pensamos en sus pinturas religiosas o en sus retratos); se trata de las descripciones meticulosas y fieles al extremo de un escarabajo y una liebre (ésta última considerada una piedra de toque del arte dureriano y del arte a secas):

"La presencia del monograma del artista y la fecha de 1502 certifican que la acuarela de la liebre es un trabajo acabado y autónomo, elevando así el motivo de animales al nivel de una legítima categoría pictórica. El efecto de la lámina descansa en la convincente visualización de la apariencia y peculiaridad de este animal. Probablemente al artista utilizó una pieza disecada como modelo, pero su descripción no da pista de ello. La liebre, temerosa, se ha replegado, rastreando cuidadosamente el entorno, lista para brincar y desvanecerse. La combinación de acuarelas que permite a los colores entremezclarse, con un color para dar cuerpo en el que un pincel fino puede revelar los detalles más ínfimos, tiene éxito al reproducir una calidad de

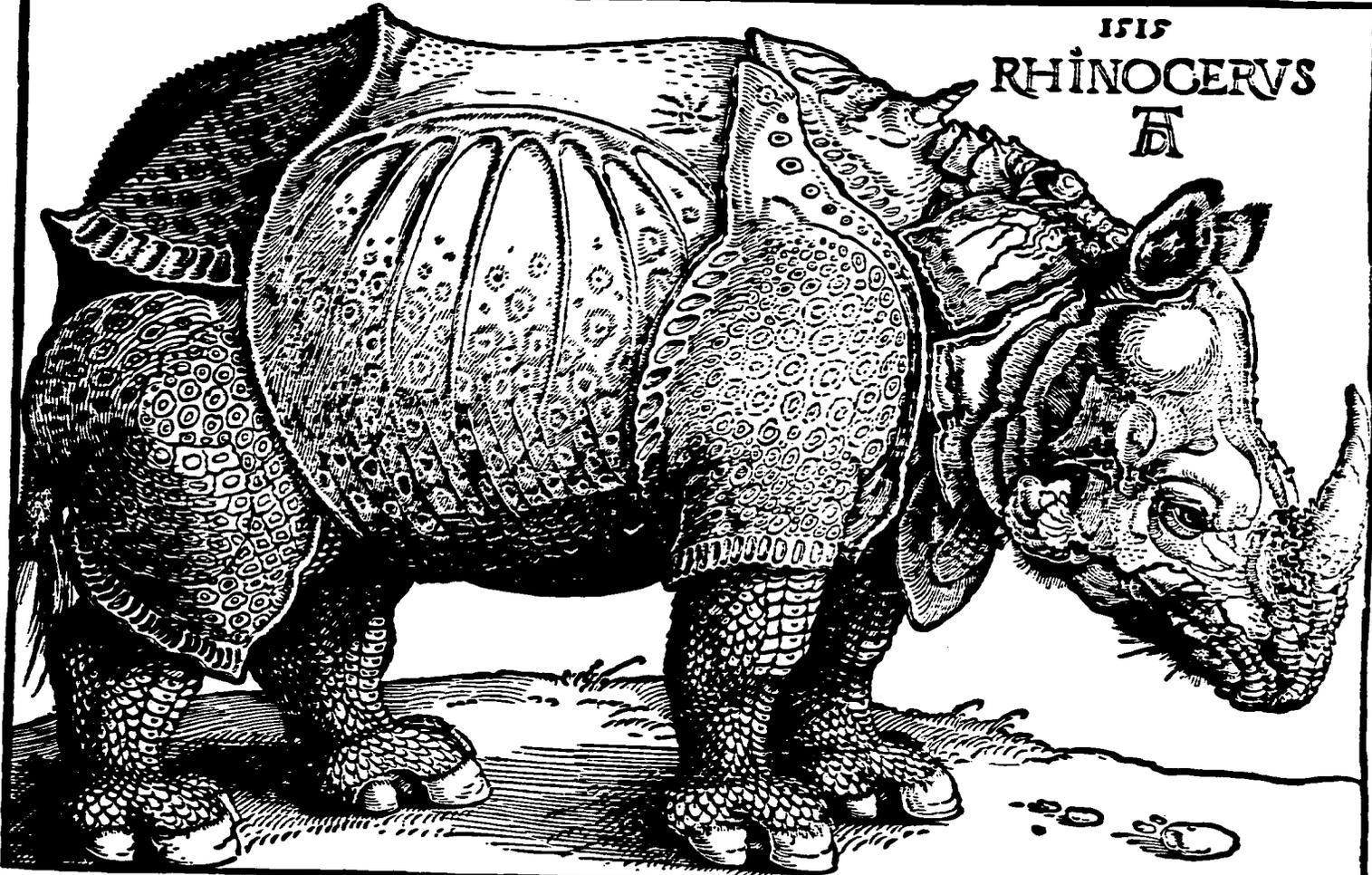
Nach Choiffagebuch / 1513. Jar. Die 1. May hat man dem großmüthigsten König Emanuel von Portugal / gen. Ysabona aus India gebracht / ein solch lebendig Thier. das nennen sie Rhinoceros / Das ist hie mit all seiner gestalt abgemalt. Es hat ein sehr weis ein gepfechtes schädel / und ist von dicken schalen bedeckt / sehr fest / und ist in der größe als der halffandter aber niedriger von baynen und sehr wechaffrig es hat ein scharffzack Horn vorn auff der Nasen / das bedeckt es zu wegen wo es bey steynen ist / das da ein Stieg Thir ist / des halffandten Todesynat. Der halffandter fündes fast uel / den wo es ihn antompe / so laufft ihm das Thir mit dem kopff zwischen die forden bayn / und raist den halffandten unten am bauch auff / und er wünger ihn das mag er sich nicht erwidern. dann das Thir ist also gepumpt / das ihm der halffandte nicht thun kan. Sie sagen auch / das der Rhinoceros / Schnell freyig und auch Lustig / sey.

1515
RHINOCERVS
A



Nach Choisyburt / 1515. Jar. Hat man dem großmüthigsten König Emanuel von Portugal / gen. Lysabons aus India gebracht / ein solch lebendig Thier. das man sie Rhinoceros / Das ist hier mit all seiner g. Kalt. Incompar. Es hat ein Farb wie ein gepflüchtete Schildrot / und ist von dicken schmalen überlegt sehr fest / und ist in der Größe als der Halffaubt. aber widerlicher von baynen und sehr wehrhaftig es hat ein scharffzack Horn vorn auff der Taster / das die gunde es zu weichen wo es bey streyten ist / das da ein Stieg Thir ist / das Halffaubtens Todesfunde. Der Halffaubt furchen fast viel / das wo es Ihn antoump / so laufft Ihn das Thir mit dem Kopff zwischen die furchen bey / und reißt den Halffaubt mitten am band auff / und er würgt Ihn das mag er sich nicht erwidern. dann das Thir ist also gepunct / das Ihn der Halffaubt nicht thun kan. Sie sagen auch / das der Rhinoceros / Schnell fravtig und auch Lastig / 157.

1515
RHINOCERVS
A



pelambre cuya suavidad el espectador se siente casi tentado a tocar"⁽³⁴⁾. Lámina 9

Al segundo grupo pertenece una de las obras mejor conocidas, acaso la más difundida, de su autor: se trata de una xilografía cuya fuente fueron unos dibujos hechos del natural que tuvieron como motivo un rinoceronte asiático, llevado de su lugar de origen a Portugal el año de 1515; dibujos éstos que llegaron a manos de Durero y de su colega y amigo Hans Burgkmair, quienes de inmediato, cada uno por su cuenta, se dieron a la tarea de transformar en imágenes convincentes los precarios atisbos que de tal prodigio habían caído en sus manos. Así nació la que para muchos es la primera imagen moderna de un rinoceronte:

"Tanto Durero como Burgkmair fueron capaces de presentarlo al público... pero mientras que la figura de Burgkmair en su representación de la piel gruesa pero flexible, el pelo rojizo e incluso la cuerda que sujeta la pata trasera, intenta ser realista; Durero estiliza la figura, ya de suyo caprichosa, del animal en una combinación de escamas, láminas y conchas, sugiriendo una especie de armadura... fantásticamente moldeada"⁽³⁵⁾. A pesar de ser comparativamente menos realista que la de Burgkmair, la imagen producida por Durero se transformó con relativa rapidez en una especie de imagen canónica del rinoceronte, utilizada, copiada y plagiada en la mayor parte de los bestiarios e historias naturales contemporáneas y posteriores, reproduciendo con grotesco servilismo hasta el detalle más infimo la invención dureriana, dando por sentado los copistas que aquello que con tanta aplicación se esmeraban en repetir era la descripción fidedigna de una bestia sorprendente y no el producto de la voluntad estilística de un artista excepcional. Lámina 3

Hasta aquí han sido expuestas dos maneras de aproximación a la realidad zoológica empleadas por Durero: la descripción mimética del mundo visible y la fantasía ornamental. Será abordada ahora una tercera que junto con la segunda de las enunciadas tiene claros puntos de contacto con la Edad Media: La alegoría.

UNA XILOGRAFÍA MODERNA

La participación de los nobles como mecenas tuvo un impacto decisivo en el espectacular desarrollo que sufrieron las artes durante el Renacimiento. Durero, como muchos otros colegas

suyos, contó con el apoyo de algunos protectores acaudalados, quizás el más importante fue el emperador Maximiliano I, padre de Felipe el Hermoso, menos célebre que otros príncipes renacentistas, tal vez por carecer de méritos sobresalientes en los terrenos de la guerra y la política, no siendo tan entusiasta del ejercicio del poder como de las ceremonias y adulaciones que éste trae aparejadas, gran aficionado del arte y sobre todo de la literatura, decidió valerse de éstos como vehículos para perpetuar su memoria. Entre los numerosos proyectos de autoglorificación que concibió hay uno que reviste características relevantes que reclaman una atención especial en este trabajo; se trata del Arco Triunfal del Emperador Maximiliano, una xilografía compuesta por 192 bloques de madera que ensamblados ocupan una superficie superior a los nueve metros cuadrados; un trabajo auténticamente interdisciplinario que "Requirió de los esfuerzos conjuntos de cuatro instancias distintas...Johannes Stabius, astrónomo del emperador, poeta e historiógrafo concibió el proyecto y escribió las explicaciones... Jorg Kolderer, un arquitecto de Innsbruck, proporcionó el boceto para el diseño, la firma de Jerónimo Andrae llamado Formschneyder, se hizo cargo de la talla y Durero, empleando a los miembros de su taller y asistido por Pirheimer en asuntos iconográficos, actuó como diseñador en jefe"(36)

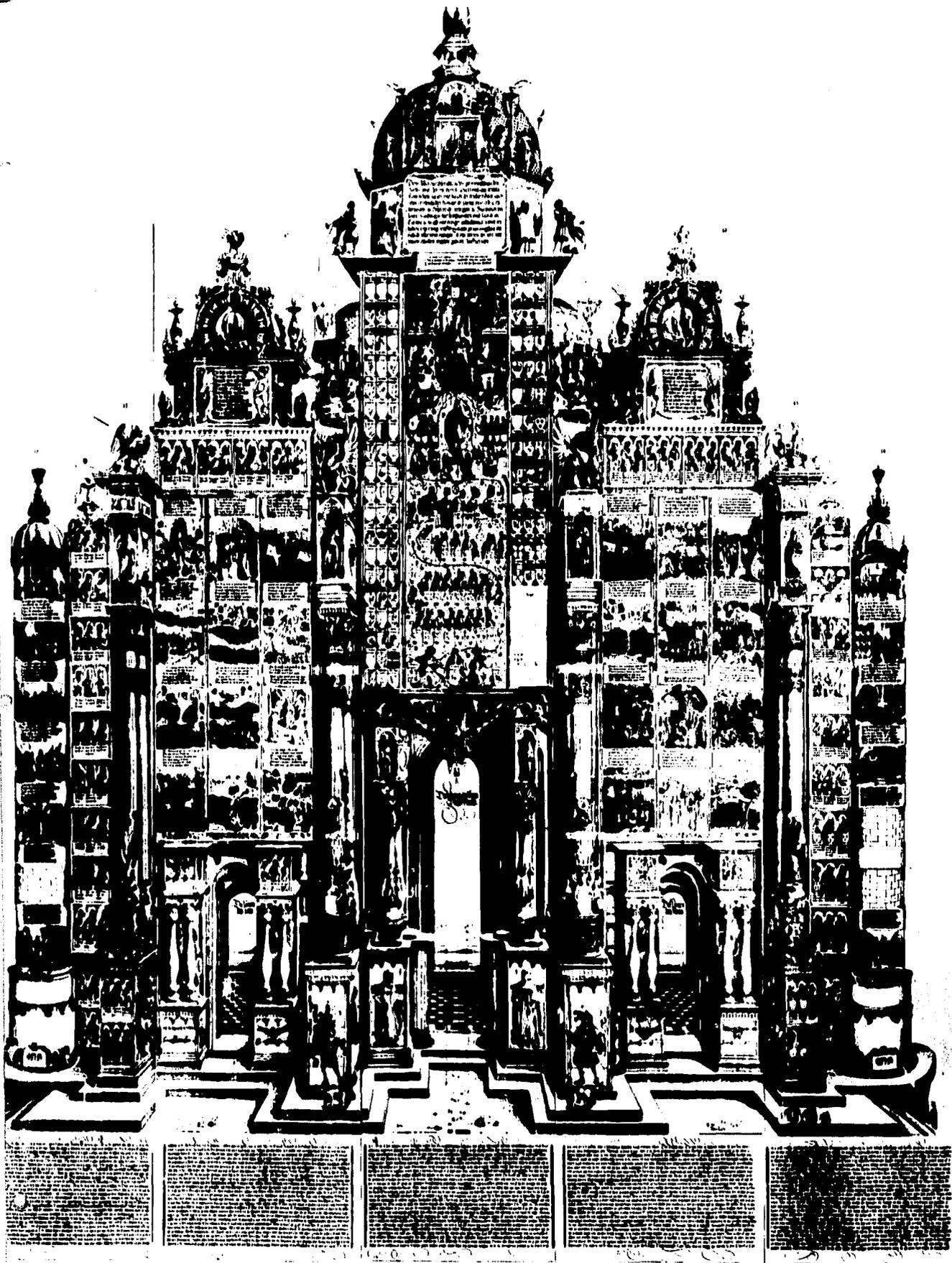
El germen del proyecto se encuentra en un curioso libro intitulado Hieroglyphica atribuido a un tal Horus Apollo del que nada más se sabe salvo su dudosa autoría del libro de marra, cuyo objetivo era explicar los jeroglíficos del antiguo Egipto. Su carencia de apoyos históricos o arqueológicos para llevar a cabo una tarea de esa envergadura no fue obstáculo para que la obra se convirtiera en una fuente inagotable de especulación intelectual entre los humanistas. Hieroglyphica fue transformada en una suerte de esperanto simbólico para la élite intelectual del periodo (de hecho los filósofos del Renacimiento se inventaron un Egipto fantástico a la medida de sus deseos, elaborando casi una religión paralela al cristianismo con todo y fundadores míticos como Hermes Trismegisto) "... enriquecido por el vocabulario de los herbarios, bestiarios y lapidarios medievales y capaz de absorber cualquier cantidad de los próximos inventando caracteres libremente"(37)

Durero y sus colaboradores "construyeron sus palacios ideológicos con las ruinas de un antiguo

discurso social⁽³⁸⁾; el *Arco Triunfal* se confecciona poniendo en práctica un abigarrado eclecticismo, para cantar los triunfos y las glorias (genealógicos, humanísticos, militares) del patronizador del proyecto se valieron de todo el arsenal simbólico, iconográfico y anecdótico a su disposición: " Pronto descubre el espectador que casi cada detalle de esta decoración exuberante y en apariencia caprichosa, tiene un significado emblemático. Algunos de los motivos son clásicos, como por ejemplo los tronos vacíos cubiertos de guirnaldas, un bien conocido símbolo de inmortalidad... Otros son heráldicos... aún otros pertenecen a la provincia del simbolismo floral y animal corrientes, por ejemplo: Los caracoles que significan pereza pero también paciencia, los monos encadenados que simbolizan la supresión de los más bajos instintos; los elefantes que significan castidad"⁽³⁹⁾

A partir tanto de una relectura del pasado ajeno (si bien lastrada por una falsificación involuntaria resultante entre otras cosas de sujetar dicho pasado a la cama de Procrusto de la moda) como de la incorporación del simbolismo de la tradición europea, se hizo del *Arco Triunfal* lo que su destinatario quería que fuera: un desproporcionado homenaje a la vanidad individual, y si "...las pinturas de la Capilla Sixtina son un modelo reducido a despecho de sus dimensiones imponentes , puesto que el tema que ilustran es el del fin de los tiempos..."⁽⁴⁰⁾ en este caso la proporción se invierte y el tema se va disminuido por el violento contraste que supone el compararlo con la magnitud de los medios empleados para angrandecerlo, aunque " Por otra parte podríamos preguntarnos si el efecto estético de, digamos, una estatua escuete de tamaño más grande que el natural , proviene de que agranda a un hombre a las proporciones de un peñón, y no de que reduce lo que es, primero, percibido de lejos como un peñón, a las proporciones de un hombre"⁽⁴¹⁾.

El arte renacentista (y el arte a secas) parece oscilar siempre entre el modelo a escala de temas trascendentales y la elaboración de envolturas suntuosas para asuntos intrinsecamente insignificantes, sobre todo en un época en que un mecenas que se sentía merecedor de las mayores garantías de inmortalidad, con derecho a rivalizar con los dioses si no en la eternidad metafísica, sí en la más azarosa aunque no menos atractiva de las obras de arte. No es sin



embargo su calidad de testimonio de vana gloria imperial la que interesa resaltar aquí del *Arco Triunfal*, sino tres características que le vinculan con mi trabajo plástico:

- 1) La técnica empleada para llevar a cabo la obra: la xilografía
- 2) El empleo ecléctico de símbolos de diversas procedencias para articular un discurso nuevo, distinto de cada uno de sus componentes originales.
- 3) La interacción de animales con los motivos estrictamente arquitectónicos. Lámina 4

PANORAMA HISTÓRICO DE LA XILOGRAFÍA

La xilografía nació al ir declinando la Edad Media exclusivamente como técnica de reproducción mecánica de imágenes, quizás la que mejor podía responder a las necesidades expresivas de la iconografía medieval, la textura y la consistencia del soporte permitían sugerir la economía formal que ostentaba el vitral gótico (de hecho las primeras xilografías estaban destinadas a ser coloreadas, se trataba en cierto sentido de vitrales en miniatura), asimismo se ajustaba admirablemente a las características de la organización laboral en los talleres artesanales medievales, por tanto no parecía ser, y estrictamente hablando no lo era, el medio más adecuado para el lucimiento de las florituras y refinamientos o para la malicia y la sutileza a que aspiraba el artista del Renacimiento, el surgimiento del grabado en madera tiene lugar simultáneamente con el tránsito de una sensibilidad a otra, casi diríase que su alumbramiento se produce a destiempo, como posibilidad artística nace relegado primero porque su origen no está en el arte sino en el oficio manual y luego porque la sensibilidad a la que mejor servicio hubiera prestado se halla en trance de desaparición, está pues confinado a ser un vehículo de reproducción mecánica de imágenes para la instrucción o el esparcimiento de las llamadas gentes sencillas.

Despreciado tanto por los artistas como por los aficionados y coleccionistas, el grabado en madera como prolongación, a destiempo, de los supuestos artísticos de la Edad Media, no será valorado con justicia plenamente sino hasta nuestro siglo: como otra más de las cíclicas recuperaciones del pasado remoto para cuestionar y enriquecer al presente.

La historia de la xilografía ha seguido la secuencia de otros medios de reproducción en serie de imágenes: nace como oficio mecánico, impersonal y limitado a sus funciones más elementales como herramienta para la difusión de las ideas dominantes, tiempo después llama la atención de los representantes de las corrientes más avanzadas en el campo de la creación y apreciación artísticas lo que provoca a su vez un refinamiento y una depuración técnica que en un plazo relativamente largo resultarán contraproducentes desde el punto de vista artístico-expresivo; al pretender elevarlo los artistas ponen en evidencia sus limitaciones técnicas y expresivas, al intentar someter a la xilografía a unos cánones que le son ajenos precipitan su caída del breve encumbramiento que recibió como vehículo de difusión de imágenes pictóricas (en realidad de sus ecos lejanos, de sus reflejos difusos y deformantes), ante la competencia aplastante del grabado en metal la xilografía vuelve a su posición original o quizás más abajo, de una herramienta modesta y limitada pasó a ser un oficio degradado, de segundo orden, casi risible en sus pretensiones de refinamiento plasticista. Finalmente revalorado como un arte legítimo y autónomo al declinar el siglo XIX y estallando en plenitud al unísono de la irrupción de las vanguardias artísticas del siglo XX , baste recordar los nombres de artistas como Edward Munch, Emil Nolde, Erich Haeckel, Franz Marc o Ernst Ludwig Kirchner por citar algunos (una revaloración que tal vez hubiera sido menos notoria si su poder expresivo no hubiera permanecido asordinado durante tantos siglos), un estallido cuyas ondas siguen reverberando en el presente, vuelto obsoleto como medio de reproducción mecánica de imágenes gracias a los progresos técnicos de la llamadas, cada vez más anacrónicamente, artes gráficas y por lo mismo liberado de las servidumbres que se derivan de tales obligaciones, el grabado en madera se ha convertido con pleno derecho en herramienta autónoma de creación.

Entre los artistas del Renacimiento no parece haber sido desarrollada una relación íntima y estrecha con las cualidades físicas del soporte, dicha relación solamente pudo verificarse cabalmente entre los artistas pásticos del siglo veinte quienes hicieron suyas tanto la familiaridad del artesano medieval con el oficio como las ambiciones estéticas del creador

renacentista y a su vez complementaron esta doble vertiente de asimilación del pasado con una contribución original y decisiva: el aprovechamiento de la riqueza textural de la superficie de la madera que permitió un manejo más dramático de los contrastes de luz-oscuridad, una gama más amplia de tonos y un manejo más atrevido de los planos, una revolución técnica y formal con vastas consecuencias expresivas.

De nueva cuenta el pasado remoto viene en auxilio del presente para rescatar al moribundo, un retroceso al pretérito para cobrar impulso y saltar al presente. Paul Westheim escribe acerca del artista noruego Edward Munch: " Es posible que Munch haya podido experimentar tan libremente con los diversos procedimientos gráficos y concentrarse... en el efecto artístico porque se acercó a ellos ingenuo, no corrompido por usos y prejuicios de gremio. A cualquiera de las técnicas gráficas que practicó, supo devolverle sin aparente esfuerzo ese carácter pristino de que lo habían privado siglos de cultivo y refinamiento"⁽⁴²⁾ lo que no debe hacernos olvidar que sin ese refinamiento, aunque evidentemente en sentido inverso, no hubiera tenido lugar la renovación de la gráfica en nuestra época.

DURERO Y LA XILOGRAFÍA

Volvamos sobre nuestros pasos y analicemos con detenimiento la participación de Durero en la incorporación de la xilografía a los estratos superiores de la creación artística:

La contribución de Durero a la práctica del grabado en madera se produce tanto desde la perspectiva del artesano como desde el ángulo del artista, entendido el término en su sentido moderno. Se observan en el transcurso de su trayectoria como grabador el ascenso y el clímax de la xilografía, así como los primeros signos de su caída inevitable. El paso de las superficies bastas a la superficie vasta. El joven Alberto Durero entró como aprendiz al taller del pintor grabador Michael Wolgemut, uno de los primeros artistas interesados en servirse de la xilografía para perseguir finalidades reservadas a la pintura, allí tuvo Durero sus primeros contactos con la talla en madera y con el tiempo, como sucede con frecuencia entre los artistas de rango superior, el aprendiz asimiló y depuró las enseñanzas de su maestro y fue capaz, en una etapa

crucial de su desarrollo artístico, de elevar las ambiciones artísticas de la técnica sin violentarla, aprovechando las características del material en lugar de tratar de remontarlas.

Una parte de las tallas destinadas a convertirse en impresiones fueron realizadas por Durero en persona, aunque gradualmente y debido a la diversidad de sus ocupaciones fue dejando esa tarea en manos de asistentes y él solamente se encargaba de entregar los dibujos preliminares y a veces de transcribirlos al bloque de madera, muy rara era la participación directa del artista en la ejecución física de la xilografía como tal.

Como ya fue señalado líneas arriba el desarrollo de Durero como grabador corre parejamente con el desarrollo de la técnica xilográfica y su progresión puede trazarse a través de los 29 años transcurridos entre su ingreso al taller de Wolgemut en 1486 y la ejecución del ya analizado Arco triunfal del emperador Maximiliano. Las más de dos décadas estuvieron preñadas para nuestro artista de acontecimientos decisivos en el campo de la actividad artística, de avances y retrocesos, a veces simultáneos, a veces alternados, tanto en la gráfica como en la pintura.

Difícilmente podríamos sobreestimar la contribución del artista alemán al arte de la xilografía, an su afán por trasladar los logros de claroscuro propios de la plancha de metal a la superficie de la madera, Durero consiguió efectos prácticamente desconocidos antes de que él los pusiera en práctica, tales como la utilización simultánea de líneas positivas y negativas cuando para sus predecesores la imagen en xilografía se limitaba a la interacción elemental de un conjunto de líneas negras sobre fondo blanco el alemán supo sacar partido de la utilización de superficies negras como fondo de líneas blancas, un recurso que en su aparente sencillez, puesto que la propia técnica se presta mejor para trabajar las líneas en negativo que en positivo, sólo pudo ser utilizada con profusión y con riqueza presuponiendo una voluntad de rebasamiento de límites expresivos, de exploración al extremo de una técnica y sus soportes, de un no conformarse con el seguimiento acrítico de una tradición o con la repetición mecánica de unos supuestos preestablecidos.

El porqué de la utilización por parte de Durero de un arte prejuiciosamente considerado como

menor para la ejecución de algunos de sus proyectos más personales y ambiciosos tiene explicaciones de orden individual, social y económico muy claras:

" El que Durero explicara su preferencia por los medios gráficos como una cuestión de conveniencia económica no es sorprendente. La producción de impresiones, involucrando escasa ayuda externa y prácticamente ningún gasto material, muy bien pudo haber sido más rentable que el tedioso y complicado proceso de la pintura donde el puro costo del lapislázuli podía devorar una porción considerable de una paga razonable"⁽⁴³⁾, al mismo tiempo que el costo material, la pintura implicaba el pago de un precio en términos creativos, la posibilidad de realizar una pintura con finalidades de expresión individual era prácticamente inexistente, todos los cuadros se realizaban por comisión expresa de un cliente, quien, por regla general, tenía en mente nada más que la satisfacción de su vanidad personal o el rendir sus respetos a la religión: "Un pintor alemán, por consecuencia, de finales del siglo quince o principios del dieciséis estaba normalmente restringido en cuestiones de asunto por un lado a los temas religiosos, y a los retratos por el otro. Patrones que hubieran ordenado un lienzo como el de Hércules matando a los pájaros sintéticos, eran muy raros y esta pintura es indudablemente el único asunto mitológico jamás tratado por Durero en la pintura. La magia de las artes multiplicativas, si embargo, permitió al artista tomar la iniciativa: en lugar de esperar por una comisión podía mostrar, en una gran cantidad de impresiones, trabajos de su propia invención original... los medios gráficos se convirtieron en un medio de autoexpresión mucho antes de que la autoexpresión hubiera sido aceptada como un principio de lo que se conoce como artes mayores"⁽⁴⁴⁾. Nuevamente la evolución y la ampliación, cuando no la franca evasión, de los códigos convencionales y prácticas rígidas tuvo lugar, como en el caso de las ilustraciones que decoraban los márgenes de los libros piadosos o el de las gárgolas catedralicias, primero en los espacios periféricos de las prácticas artísticas para ir ganando terreno desde ahí a la actividades usufructuarias de los prestigios más largamente cimentados y asimismo de las remuneraciones más generosas desde el punto de vista social y pecunario.

Aún dentro de los márgenes de la recreación de motivos directamente relacionados con la fe

cristiana, el arte del Durero xilógrafo halló caminos para la evasión de la ortodoxia temática o formal, uno de los ejemplos más notables de esta evasión de los caminos trillados a la vez que una bocanada de aire fresco a la producción de imágenes consagradas por la tradición en el terreno de la ilustración de textos bíblicos (un género que forzaba con frecuencia a la adopción de cánones inflexibles) es sin duda el conjunto de xilografías dedicado a ilustrar uno de los textos más complejos de las llamadas *sagradas escrituras*, se trata de las quince planchas pertenecientes a la ilustración de La Revelación de San Juan. El conjunto es novedoso por varias razones: por el tamaño de las planchas, un formato nunca antes utilizado en la xilografía (40 X 30 cms), por la colocación paralela del texto con la imagen a fin de procurar una lectura simultánea de ambas páginas y y la fusión de la tradición artística del gótico con las aportaciones representacionales del emergente humanismo (podemos hablar de un maridaje entre el realismo y la trascendencia, por demás oportuno en un momento de aguda tensión social y religiosa; de incertidumbre y de cambio, tanto el tema como el tratamiento que le impuso Durero, auténticamente revolucionario desde el punto de vista expresivo, recibieron la entusiasta acogida que como traducción de las angustias del momento histórico merecían las xilografías referidas).

Acorde con el espíritu del texto, Durero consiguió hacer de sus imágenes una auténtica revelación, adaptando, condensando o suprimiendo escenas, pasajes y descripciones según se necesitara para conseguir el máximo dramatismo con el mínimo de imágenes. En la serie se aprecia con razonable claridad la transición de un modo de representar a otro, durante los dos años que duró la ejecución del proyecto. En las primeras planchas aún se advierte la adhesión del artista a la tradición artesanal que constituyó su formación primera , en las siguiente es evidente la transición de una manera a otra y en las últimas la ejecución plena del estilo preciso y directo, conciso y despojado que hizo célebres imágenes como la de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (Lamina 5) y que, en cuanto al dominio técnico, no al poder expresivo, tendría su culminación en el Arco Triunfal.

EL ARTISTA ANTE LAS BESTIAS

Ha sido necesario examinar con cierto detenimiento el desarrollo de Durero como xilografista por dos motivos: el primero ya ha sido explicitado, su desempeño dentro de esta actividad condensa por sí solo una porción considerable del desarrollo de la misma y el segundo es la necesidad de obtener una imagen más clara de del papel que podemos asignar al Arco Triunfal en su producción, como lo acabamos de precisar las semejanzas técnicas que guarda esta obra con las últimas planchas de la Revelación de San Juan no se corresponden con las abismales diferencias que separan y aún oponen ambos conjuntos: la Revelación es una obra autónoma personal y radicalmente subjetiva y nuevamente podemos considerarla un *modelo reducido* en el sentido que otorga Lévi-Strauss al término (vid. supra nota 40); el Arco Triunfal con todo y su eclecticismo no deja de ser una obra de encargo destinada a servir los caprichos del contratante y el artista no es sino un empleado más de un vasto conglomerado de voluntades ajenas y en un sentido *impersonales*. El logro de la Revelación es el de haber conseguido hacer de un oficio artesanal y de un tema religioso vehiculos de la subjetividad individual del artista, en el sentido de la renovación técnica y de la subversión de códigos iconográficos. Las características rescatables para el quehacer artístico actual del Arco Triunfal son: la voracidad simbólica y la desmesura del soporte que, con reservas, nos permiten considerar a la obra referida como un predecesor lejano de lo que en la actualidad se conoce como gráfica monumental y de la frecuente inclinación a incorporar fragmentos del pretérito lejano en los discursos estéticos de la actualidad.

Ha llegado el momento de hacer el recuento de los principales métodos de aproximación que ha generado la confrontación de los artistas con los animales (reales o ficticios) y de los diversos recursos que aquellos utilizan para dar cuenta de éstos en sus obras:

- 1) El primer método consiste en convertir a un animal en un símbolo para suplir ciertas necesidades de orden religioso o profano mediante el aprovechamiento de ciertos aspectos visibles de la realidad de la criatura elegida y la adjudicación simultánea de virtudes y defectos coincidentes con las características simbólicas de las que se pretende investirla; los casos de las

serpientes y los leones han sido reseñados con la amplitud necesaria para permitir establecer esta afirmación.

2) El segundo, íntimamente ligado con el anterior, procede a elaborar animales fantásticos, utilizando con frecuencia fragmentos de criaturas reales, ya sea con finalidades alegóricas o puramente recreativas: un ejemplo de las primeras es el unicomio, las gárgolas ilustran con precisión a las segundas.

3) El tercero se define por la voluntad de conocimiento y se centra en la reproducción cuidadosa de la apariencia externa del animal elegido como modelo, tal procedimiento a diferencia de los anteriores, compete en particular a los artistas interesados en la representación de animales verdaderos (sean éstos parte del entorno cotidiano del artista o provenientes de regiones lejanas y exóticas al mismo), aquellos de los que puede dar cuenta la razón a través de los sentidos.

4) El cuarto podría acrisolar a los tres restantes. Se puede denominar, tomando un concepto de Worringer, como proyección sentimental y se puede equiparar con una imagen totémica del mundo que tal y como la define Ernst Cassirer supone " ...no una coordinación entre hombres y animales, sino una auténtica identidad; es que para algunos pueblos, los límites de la especie hombre son flexibles, no apreciándose diferencia esencial entre hombre y bestia"⁽⁴⁵⁾ Este tipo de aproximación será descrito con detalle más tarde.

No es difícil advertir que los cuatro tipos de aproximación o registro plástico de la zoología aquí señalados no son compartimentos cerrados, excluyentes entre sí, ni se encuentran siempre en estado puro, son en realidad cuatro ingredientes, que como tales son susceptibles de combinarse total o parcialmente, de la aprehensión artística del animal, su reelaboración artística se vale de cualquiera de ellos y casi siempre elige uno como eje rector de una obra determinada al que se supereditarán los otros tres de hallarse también presentes.

FRANZ MARC

A grandes rasgos hemos dado cuenta de las tres primeras vías de acercamiento, ha llegado la hora de analizar con detenimiento la cuarta: para ello fijaremos nuestra atención en la obra de Franz Marc, en su caso la proyección sentimental está impregnada de aspiraciones panteístas y trascendentalistas, este afán de trascendencia guiaba y daba sentido a sus búsquedas estéticas: su idealización temprana del mundo animal respondía a su búsqueda de absoluto, de absolución (de la culpa de ser hombre). Para entenderlo mejor debemos servirnos de sus propias palabras:

" El hombre impio que me rodeaba (sobre todo el masculino) no estimulaba mis verdaderos sentimientos, mientras que el sentimiento vital, virginal del animal hacía despertar todo lo bueno que hay en mí... ya muy temprano el hombre me pareció feo; el animal me parecía más bello, más puro"⁽⁴⁶⁾, observemos de paso que en esta declaración, el artista reniega de su género taxonómico e implícitamente de su identidad sexual mediante la idealización de dos entidades a las que, contra sus deseos, no puede pertenecer: el animal y la mujer.

Marc quería llegar muy lejos, no estaba interesado en la representación naturalista ni en la utilización del animal como simple pretexto para emprender búsquedas formales; su pretensión era la de lograr la fusión completa la compenetración con sus modelos, al pintar un venado anhelaba y creía poder transformarse en ese venado, abolir la distancia, cerrar el abismo que desde el descubrimiento del fuego nos separó para siempre de los demás animales. No lo consiguió, la tentativa estaba condenada al fracaso desde su concepción. Contrariamente a sus intenciones manifiestas las sensaciones transmitidas por sus pinturas son eminentemente humanas: " Si se observa el cuadro Corzo en el bosque II de 1912, se ve un pequeño corzo amarillo en un mar de formas de colores, un árbol en el primer cuadro corta la superficie diagonalmente. La parte anterior del cuadro en la que se acumula el corzo, da una sensación de tranquilidad y de protección, mientras que en el fondo las formas se ponen en movimiento, despertando la sensación de que en el bosque corre un vendaval. El observador espontáneamente se pone en el lugar del corzo, que se encuentra al abrigo, en seguridad. El afán de sentirse corzo no puede realizarse. Más bien el corzo se encuentra contenido en el

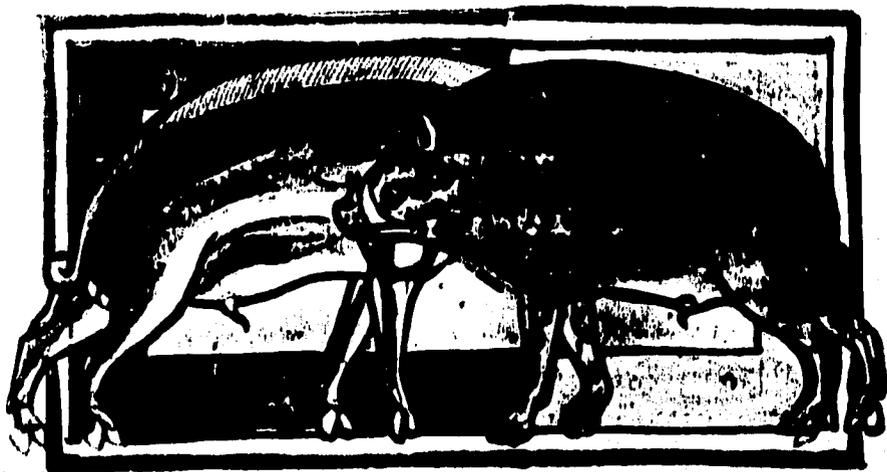
hombre"(47) Lámina 8

Tenemos en Marc a un observador acucioso, esmerado y penetrante tanto de la apariencia externa como de la estructura íntima de los diversos animales sobre los que fijó su atención, sus obras comparten la preocupación naturalista de las de artistas como Leonardo da Vinci o Alberto Durero; coincidencia de medios no de fines: el artista del Renacimiento quiere revelar la verdad visible, Marc, en cambio, trata de explorar las verdades invisibles.

En sus últimas obras Marc se desentendía cada vez más de los animales y se avocaba a la creación de formas abstractas, pero aunque el interés por los animales como vehículos de su credo estético-místico iba en disminución éstos nunca abandonaron del todo sus lienzos y la persistencia de figuras zoomórficas se puede atisbar aún en sus trabajos más decididamente comprometidos con la abstracción, los últimos, que datan de 1914. Tal vez se trataba de la culminación de su evolución creativa o tal vez fuera un período decisivo de transición, nunca lo sabremos, ese mismo año se alistó como soldado y dos años después una granada segó su vida.

Franz Marc, como tantos otros artistas modernos, buscaba establecer nuevas vías de comunicación con el pasado, esa búsqueda lo llevó al arte de las civilizaciones antiguas y, como los artistas del renacimiento dirigió su mirada al antiguo Egipto: es muy conocida su transcripción del llamado Friso de los asnos, relieve fechado entre 2700 y 2600 a. C. La paráfrasis de dicha obra parece sin embargo motivada más por la eficaz composición del conjunto original, que por las asociaciones trascendentalistas que el arte egipcio hubiera podido provocarle.

Las mayores convergencias del pasado con la obra del pintor alemán se encuentran, a mi juicio, no en el arte de las civilizaciones lejanas, sino en la propia Edad Media europea, en sus bestiaros y en sus manuscritos, mismos que al igual que los lienzos de nuestro artista están poblados por una abundante fauna cromática; pululan en ambos casos los animales rojos, azules, verdes o anaranjados. Sería iluminador poder establecer con precisión la influencia de aquellos documentos del pasado en el legado pictórico de Marc, tanto desde el punto de vista formal: por ejemplo es fácil detectar similitudes ciorísticas y compositivas entre el cuadro Vacas





amarillo, rojo y verde (1912) y la ilustración del folio 33 V del Bestiario de Worksop (siglo XII d.C) que representa a una pareja de jabalíes; como desde el nivel simbólico: en una carta enviada a su colega August Macke, define sus ideas acerca del color: " El azul es el principio masculino áspero y espiritual. El amarillo es el principio femenino, suave, alegre y sensual. El rojo, la materia brutal y pesada, el color que siempre debe combatir a los otros"(48). Pero al no disponer de información suficiente sobre el simbolismo cromático de la Edad Media no me es posible llevar las especulaciones sobre las posibles conexiones entre los bestiarios del medievo y los cuadros de Franz Marc. Además, las coincidencias visibles no deben hacernos olvidar dos hechos decisivos: la percepción del color del hombre medieval es distinta de la del individuo del siglo veinte, uno y otro enfrentados a la misma superficie verían dos combinaciones distintas y por tanto uno y otro tendrían a su disposición equivalencias simbólicas encontradas. La segunda consideración de peso nos es proporcionada a través de las palabras del propio Marc: "...nuestras ideas e ideales tienen que ponerse vastiduras de pelo de camello, tienen que alimentarse de langostas y miel silvestre y no de historia, para salir del cansancio de nuestro mal gusto europeo"(49) Láminas 6 y 7

Para la cultura del medievo los animales, sobre todo si no podían proporcionar un beneficio tangible a la especie humana en términos alimenticios o laborales, pertenecían a un mundo aparte del que ocupaban los hombres, su reino era el de la alegoría o el de la amenaza oscura, como entidades exteriores y esencialmente ajenas, cuando no hostiles, a la condición humana. Franz Marc, en cambio, deseaba experimentar una *identificación totémica* (vid. supra. nota 45) o proyección sentimental:

" Jung cita el ejemplo de determinados indígenas de Sudamérica que son aras rojas...cuando se les replica que eso no es posible... que no tienen alas ni plumas, que no pueden volar, que su excesivo tamaño se los impide responden: "Es pura casualidad; naturalmente los aras son pájaros; pero son nosotros y nosotros somos ellos. También somos aras rojas pero no tenemos plumas" (50) De igual manera Marc no aceptaba ser distinto de sus amados corzos, en ese sentido tal vez estuvo más cerca de lo que imaginamos de pintar el cuadro que legítimamente

hubiera merecido como título la afirmación: *El corzo siente*.

GRAHAM SUTHERLAND

Otro artista del siglo veinte cuyas imágenes de animales están cargadas de aspiraciones trascendentalistas es el pintor británico Graham Sutherland; su tratamiento del plano pictórico difiere sustancialmente del de Marc: el dinamismo compositivo de éste (en el que las diagonales y los bruscos cambios direccionales, aunados aun manejo remarcado y persistente de las combinaciones cromáticas complementarias y de la interacción de la triada secundaria dan como resultado la imposición en la superficie pictórica de un juego de tensiones extremas, dúctil sin embargo como para prestar servicio a la expresión de un rango amplísimo de sensaciones que van de la angustia al reposo, con variantes muy sutiles dentro del mismo registro de herramientas formales: con sólo desplazar, por ejemplo, el énfasis de las diagonales a las verticales y la figura principal de la periferia al centro el temeroso *Corzo en el bosque* pasa a ser el tranquilo *Corzo en el jardín del convento*) Sutherland opone la hierática serenidad de sus imágenes, en composiciones mucho más sosegadas, por no decir estáticas, la obra de Marc es una explosión de energía plena de tensión, la de Sutherland es una concentración, no menos tensa, de energía, con predominio de los ejes verticales y horizontales y una marcada preferencia por la centralidad de las figuras en el plano. A veces sus litografías evocan los grabados naturalistas de los siglos XVIII y XIX, Sutherland podría si lo quisiera reclamarse como heredero, si bien no continuador, de una tradición de artistas científicos como Maria Sibylle Merian, la primera en observar la metamorfosis de los lepidópteros, quien consignó los resultados de sus observaciones entomológicas valiéndose de su talento dibujístico y de su habilidad como litografista.

Sutherland como litógrafo es tan preciso y meticuloso como el mejor de sus involuntarios predecesores (desde luego, todo predecesor es por definición involuntario, pero en este caso se juega con la hipótesis de que los maestros no hubieran aprobado el trabajo del alumno) pero a diferencia de ellos, el hecho de poseer un desarrollado sentido de la observación le permite rescatar y recrear la esencia de sus modelos sin necesidad de recurrir a la mimesis.

Tanto en la obra de Sutherland como en la de algunos grabadores naturalistas decimonónicos el animal queda aislado de su contexto realista pero mientras que para los segundos la justificación de dicho recurso es didáctica o recreativa y por tanto sacrifican hasta cierto punto la literalidad de la descripción en lo concerniente al contexto es para hacer más directo al contenido descriptivo de la representación del modelo, en el caso que nos ocupa el aislar al animal de su entorno tiene como finalidad enfatizar su pertenencia a un plano si no superior si paralelo al del mundo real en el que nos movemos regularmente: el mundo del más allá, de las deidades, del paraíso o del hades, el universo de las fuerzas primordiales, de los misterios de los que las imágenes de este artista ofrecen un atisbo, pienso especialmente en litografías como Insecto (1967), Cabeza de camero (de frente una de ellas y con rocas y esqueletos la otra), Mono rosa o Forma de ave (1968). La de Graham Sutherland es "una obra de arqueología ficción"⁽⁵¹⁾, una tentativa de recuperación del pasado mítico. Lámina 11

LOS SÍMBOLOS

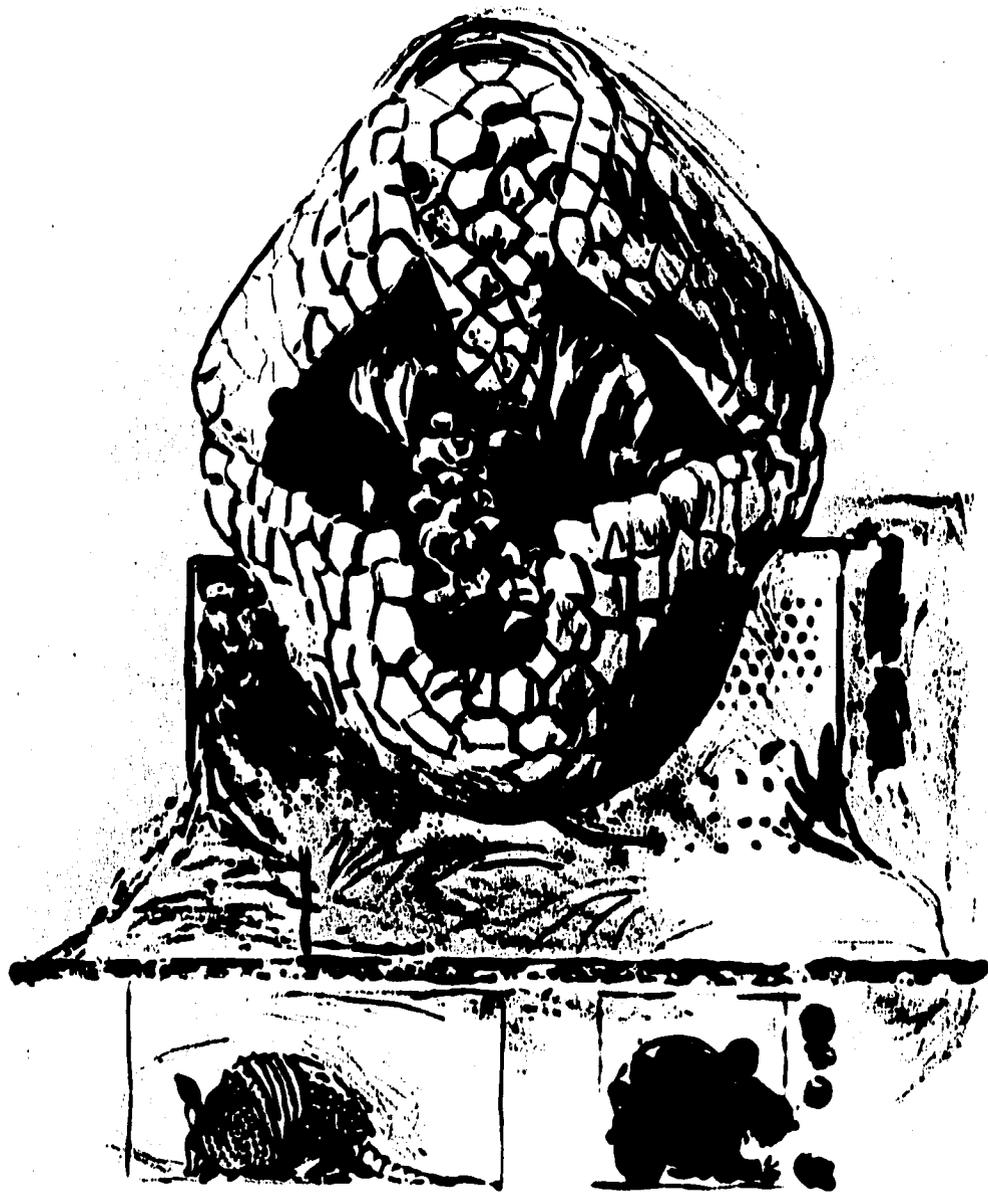
Tarde o temprano al enfrentamos a la contemplación o a la ejecución de una obra plástica, debemos encarar la cuestión del símbolo; cuestión que por lo demás ha estado presente a lo largo de estas páginas. Toda obra de arte posee un contenido simbólico, todo artista recurre, voluntariamente o no, a la utilización de símbolos, sean éstos de uso generalizado o restringido; comunes a todos o exclusivos de una secta o incluso de un solo individuo. Sutherland emplea los símbolos tanto de una manera que podríamos llamar evocativa (esto es empleando formas no identificables unívocamente como símbolos que sin embargo puedan desempeñar esa función al ser colocadas en el contexto propicio) como de modo directo (utilizando un símbolo convencional o preestablecido para reforzar su mensaje) Un ejemplo notable de ambos métodos nos es proporcionado por la litografía Insecto emergiendo, en la que contra un fondo rosáceo yace una figura esférica de color verde que evoca un cráneo de una de cuyas cuencas sale una oruga amarilla, la otra cavidad, ligeramente desplazada del centro de la forma craneal, es también una representación del símbolo oriental del Yin-yang, tomando en cuenta que las





1502





8:
L
M
5
T
E
H

orugas solamente representan la etapa de transición entre el huevecillo y la crisálida que dará origen a la mariposa y que ésta a su vez no vive sino el breve tiempo justo para aparearse y reproducirse, nos hallamos ante la representación del ciclo infinito de la vida y de la muerte, del círculo continuo del devenir vital: una representación concentrada del cosmos en la que interactúan equilibradamente los símbolos indirectos (el cráneo, la oruga) con el símbolo codificado e inequívoco, integrado con ingenio y sutileza al conjunto sin resultar redundante, por el contrario y dado el contexto, su utilización se revela en verdad imprescindible no solo como elemento simbólico sino como complemento compositivo. Lámina 12

En otros casos nuestro artista no necesita recurrir al empleo de símbolos convencionales para establecer su enunciado, es el caso de la litografía Armadillo, en la que la carga simbólica recae exclusivamente en la forma, valiéndose de los significados que la misma es capaz de generar en el subconsciente: aquí se trata de la concha y la coraza que, junto con sus respectivas oquedades, son símbolos tanto de fertilidad como de protección por su analogía con la vulva y la matriz respectivamente; el armadillo está protegido por su propia coraza, la vista frontal nos muestra al animal simultáneamente como refugiado y como refugio de sí mismo, una imagen autista, si las hay, de indefensión y desamparo, podríamos hablar aquí de una paradoja en la que el símbolo, sin perder ni alterar su significado primordial, refuerza un discurso cuyo mensaje entra en contradicción con éste (no quiero dejar de señalar la coincidencia que liga esta litografía con la Liebre de Durero y con el Corzo en el bosque de Marc, en todos los casos un animal particularmente vulnerable intenta protegerse de un peligro difuso e indeterminado y por tanto doblemente amezazante en tanto que doblemente incierto; en las tres obras nos hallamos ante la expresión de angustias íntimas, casi primitivas, simbolizadas mediante la imagen que se revela más justa, más precisa para comunicarnos, para dar forma visible a esos miedos, más que apropiándose de los temores del animal convirtiéndolo en portador de los propios) Lámina 10

Al adoptar o reciclar un conjunto de símbolos como parte de un discurso estético, deben atenderse tres consideraciones fundamentales:

1) El peso de la tradición que respalda a tales símbolos.

II) La vigencia de los significados de los que dichos símbolos sean portadores

III) Las transformaciones sufridas por dichos símbolos a lo largo del tiempo y al pasar de un discurso a otro.

Definiremos al símbolo como "... todo signo susceptible de ser entendido, lo que equivale a decir que, en virtud de un sistema de comunicación establecido, puede apuntar a algo distinto de sí mismo y que por tanto el símbolo sirve para transmitir significaciones que no están unívocamente atadas a su estructura... Todo puede convertirse en símbolo religioso: un hombre y una palabra, el curso de una vida humana y un objeto cualquiera, una piedra, un edificio, un animal, una reliquia; pero nada se transforma en símbolo por acuerdo racional, decisión deliberada o capricho arbitrario; se necesita una auténtica aceptación por parte de la sociedad, un acuerdo originario de la comunidad de creyentes"⁽⁵²⁾. En la medida en que una sociedad evoluciona, su acceso a nuevas formas de relación y de organización de sus vínculos determina que sus significaciones simbólicas sufran diversos grados de transformación que van de la obsolescencia al descrédito, de la transfiguración a la eventual abolición. Siendo el símbolo en su sentido más elevado un puente que comunica las realidades trascendentes con las contingencias materiales, es comprensible que al cambiar la relación entre unas y otras el intercambio precise de la renovación e incluso de la sustitución de las vías establecidas para llevarlo a cabo. En este proceso, sin embargo, el peso de la tradición es determinante, es muy difícil que en un futuro veamos la sustitución por obsolescencia de la cruz, la paloma o el cordero como símbolos de la religión católica debido a la poderosa raigambre del conjunto de tradiciones aún vivas del que forman parte por más que a la luz de una crítica profunda sus supuestos morales y su influencia sobre las conciencias hayan caído en el descrédito o hayan sido relativizadas (de paso, en el caso específico de nuestro país, y otros a los que les fue impuesta una religión desde el exterior, no es posible pasar de lado la pervivencia de simbolismos autóctonos, amén de la raigambre prehispánica que pervive en cada uno de nosotros más allá de la exaltación retórica de nuestro pasado indio, a despecho de los múltiples y continuados esfuerzos por sepultarlos) y no sean más paradigmas inapelables ni siquiera para





23 II 68

sus fieles, y aún cuando, al contrario de lo que sucedía durante la Edad Media, la religión no es más el centro rector de la vida social, sus significaciones simbólicas han permanecido inalterables, lo suficiente como para formar parte de la herencia cultural de todos los hombres independientemente de su filiación religiosa o existencial.

ANÁLISIS DE LA OBRA

En el caso concreto de mis grabados la lectura simbólica de los interiores retiene por un lado la significación fundamental de las mismas como refugio de los fieles y como espacio privilegiado para la manifestación divina y es precisamente por medio de esta conservación semántica que se hace posible, mediante la ocupación de dichos espacios con las bestias invasoras, establecer un puente de diálogo con el pasado desde el presente. De manera que la construcción destinada a proteger la pureza religiosa y a proporcionar abrigo y refugio a los fieles se transforma merced a la intromisión de los animales en una suerte de prisión o amenazador vientre de ballena, en una jungla pétrea llena de resquicios, propicia para el agazapamiento y la acechanza de las fieras, en la escenografía de un carnaval de bestias inhóspitas, indiferentes a los valores y símbolos humanos (vid supra, nota 5), las gárgolas se han desprendido de los muros exteriores, abandonando su indigna función de vulgares cañerías, para revolotear o reptar amenazantes alrededor de las columnas, por entre las ojivas y rosetones, por debajo y por arriba de los arcos; y los demonios, serpientes y sapos han huido del seguro nicho de la alegoría piadosa para instalarse como protagonistas del drama, no del viejo drama que como mucho les adjudicaba el papel de comparsas sino del otro, del que ellos mismos acaban de iniciar.

Desde luego, para dotar a los animales de semejantes poderes de autonomía simbólica es preciso describir en detalle el tipo de relación que guarda nuestra especie en particular con el resto de las especies, los modos en que esa relación toma cuerpo en la psique y los procesos de los que nos valemos para explicitar ese vínculo.

La ciencia moderna puede explicar con plausible precisión todo lo relativo a la fisiología, al hábitat y el comportamiento de, pongamos por caso, la serpiente de cascabel, la cobra o la anaconda, a través de las fidelísimas (y engañosas) imágenes filmicas o fotográficas podemos

contar con imágenes razonablemente (incluso admirablemente) precisas de cualquiera de los miembros conocidos de la familia de los ofidios, sin embargo su dimensión simbólica simultáneamente se contrae hasta casi desaparecer o relegarse a los márgenes que ofrecen la superchería popular y ciertas prácticas mágico-religiosas. Gracias a los avances tecnológicos, consecuencia y apoyo de una curiosidad persistente, hoy es posible dar cuenta de los pormenores conductuales y fisiológicos de cientos de especies zoológicas antes poco o nada conocidas.

Espiarnos la vida de los otros animales con una indiscreción y una avidez que se nos harían intolerables si descubriéramos que se emplean para espiar nuestras propias intimidades. Y sin embargo tal acumulación de saber poco nos ha acercado a develar el misterio que son para nosotros los animales. Si para los hombres primitivos y las sociedades antiguas el animal gozaba de un estatuto privilegiado y su utilización en provecho humano estaba rodeada o precedida de variadas ceremonias destinadas a justificar, propiciar y hacerce perdonar dicha utilización, en el mundo moderno el status del animal ha experimentado una caída en línea recta. Paulatinamente los animales han dejado de ser de ser dioses o emisarios suyos ¿Quién en la actualidad rendiría culto al buey Apis o se tomaría en serio al Cancerbero? Los animales han sido reducidos a la condición de curiosidades recreativas o científicas y proveedores de materias primas, perdiendo cada día su identidad como animales y deviniendo en objetos intercambiables de consumo.

Esto ha llevado a poco a poco a la disolución de los lazos estrechos que unían al animal con los hombres en el pasado, nuestro vínculo más cercano: los animales domésticos, han sido reducidos a la misma vida de mediatizada sevidumbre que padece el individuo de las ciudades modernas, los animales silvestres o están al borde de la extinción o han desaparecido ya. Condenados o bien a la castración y el aburrimiento en el caso de los primeros; o bien al exterminio en el caso de los segundos, los animales son cada vez menos los seres que nos permitían establecer un nexo con el cosmos, para decirlo en palabras de Robert Graves, en nuestra época " el león pertenece al circo y el salmón a la fábrica de conservas"(53).

Si bien este panorama es significativamente sombrío en tanto que nos expone a los riesgos ya intuidos por Piero di Cósimo (vid. supra pp. 14) no se trata de una realidad monolítica o inmodificable. En la obra de arte aún es posible recuperar y restituir el aliento primordial que fortalecía al jaguar de Mesoamérica que transformaba al ya de suyo imponente animal en algo más: en el devorador del sol durante los eclipses, en una de las más aterradoras manifestaciones del poder divino; el mismo aliento que otorgara realidad casi tangible al unicomio y que ha asegurado la permanencia del mito del león de Nemea, a despecho de la degradación sufrida por sus descendientes, condenados a padecer el aburrimiento insano del cautiverio o el cretinismo sádico de la cacería.

Para lograr dicha restitución hay que servirse de y adaptar y adoptar los diversos códigos que ofrece la explosión informativa de nuestros días, asimilar tanto algunos de los resultados que arrojan las investigaciones actuales en el campo de la etiología como los datos obtenidos de los bestiarios medievales: "En este último caso, se parte de un conjunto formado por uno o varios objetos o por uno o varios acontecimientos, al cuál la creación estética confiere un carácter de totalidad al poner de manifiesto una estructura común ... pues todo el mundo sabe que el artista tiene a la vez algo del sabio y del bricoleur: con medios artesanales, confecciona un objeto material que es a su vez objeto de conocimiento."⁽⁵⁴⁾ es decir que la obra de arte es una amalgama de fragmentos disímiles que se entremezclan con la finalidad de servir a una significación superior que los unifica, en este caso dicha finalidad es la restitución de la significación mítica de la animalidad, lo que está en juego aquí no es tanto la sustitución de un sistema de valores por otro sino la amalgama de dos discursos que no pueden integrarse sino mediante el choque. Para ejemplificar las anteriores afirmaciones desglosaré dos trabajos de mi autoría:

El primero de ellos, sin título, hace explícita la irrupción de dos simios, en inequívoca postura copulativa, en el interior de una catedral, es decir lo que hemos definido ya como un espacio privilegiado de la potestad divina; por tanto se refuerza la confrontación semántica, si además agregamos algunos datos suplementarios como que los modelos originales del dibujo preliminar

pertenecen a una especie de primates en la que la sexualidad juega un papel predominante en la vida comunitaria (en este caso, paradójicamente se ve confirmado el prejuicio medieval que considera a los simios como irrefrenables monstruos de lujuria, aunque hoy aquellas prácticas que el clérigo medieval englobaba dentro de dicho concepto hoy son objeto de la tolerancia y la aprobación más extendidas, salvo en el caso de los individuos cuya estrechez de espíritu les impide mirar de frente las realidades de su propio comportamiento), el choque con los valores representados por el contexto arquitectónico tiene que ser por fuerza violento, aunque podría argüirse que la obiedad y tal vez el anacronismo de la confrontación le resta eficacia estética al conjunto, el resultado final tendrá que ser apreciado en función de la impresión del conjunto produzca en el espectador y de las interpretaciones colaterales que éste sea capaz de generarse al contacto con la obra.

La segunda imagen que quiero analizar para probar mi argumentación es una xilografía que lleva por título una locución latina: *In Rerum Natura* , en la que hago convivir a una viuda negra con una mantis religiosa teniendo como contexto un arco románico con sus respectivas columnas. En ambas especies la hembra hace víctima de su voracidad alimenticia al macho, durante o después del ayuntamiento sexual. Desde una perspectiva religioso-antropocéntrica tales criaturas merecerían el exterminio puesto que no conocen freno alguno para la satisfacción de sus apetitos ni prestan la menor atención a los valores y símbolos humanos, por tanto se hace, en el grabado, nuevamente explícita la violencia que genera el choque de las significaciones encontradas .

Los seres humanos vivimos con la tentación permanente de someter o conformar al resto de las criaturas con las normas las jerarquías con que pretendemos que son normados nuestros hábitos y nuestra conducta, todo aquello que contradiga los cánones en los que descansa dicha jerarquía se considera una aberración o un pecado, y el que dichos pecados solamente puedan ser tomados como tales dentro de los límites de la ortodoxia que los confinó al desempeño de esa función (en este caso la religión instituida como catolicismo, lo que reduce aún más el radio de su pertinencia) es irrelevante para el ser que se tiene por amo de la creación. Sin embargo,

ni a la mantis religiosa ni a la viuda negra se les puede reprochar su falta de observancia de las virtudes teologales por la sencilla razón de que no es posible juzgar sus comportamientos a la luz de paradigmas ajenos y en dicha *ajenidad* radica la validez de generar el choque de significados, el verdadero cuestionamiento que plantea el animal que invade el espacio sagrado no radica en el desafío de la regla sino en su indiferencia radical ante la misma.

El animal se rebela, y se revela, permanentemente ante nuestras tentativas por apresarlos, por recluirllos ya sea en el zoológico, ya sea en los diversos casilleros clasificatorios que le han proporcionado, sucesiva o simultáneamente, el mito, la religión o la ciencia.

No nos sentimos seguros sabiendo que los animales están ahí y que para ellos nosotros, como no sea en el papel de tiranos o de agresores potenciales, contamos casi nada. No nos resignamos a su indiferencia y por ello los transformamos en prisioneros o esclavos.

Líneas arriba expliqué los cuatro modos de aproximación utilizados por los artistas para representar la realidad animal, omití sin embargo la mención de un momento decisivo común a los cuatro, un momento tan cargado de significación que prácticamente determina y da sentido a la obra independientemente del registro aproximativo al que la adscribamos: el momento de enfrentar al animal carboncillo y papel en mano antes de decidir el destino de ese primer encuentro, el momento de encarar la representación, o mejor la traducción más inmediata de la realidad tangible, el momento de dibujar al animal en directo. Es una ligera exageración hablar de un enfrentamiento en directo con el animal al momento de producir un boceto puesto que dicho acercamiento no es posible siempre y para los resultados artísticos no es imprescindible, recuérdese solamente cómo consiguió Durero grabar su célebre rinoceronte, para el artista medieval o renacentista la representación podía basarse en relatos de viajeros, textos clásicos o consejas sin demérito de su realidad, una limitación inaceptable para el litógrafo del siglo XIX tan obsecuente con la mímica de lo real y por ello necesitado sin opción de la presencia del sujeto de la representación, una necesidad que comparte con los artistas del siglo XX, aunque las finalidades perseguidas por unos y otros son radicalmente distintas (vid. supra pp. 28 y ss) puesto que para el ilustrador el acometer la tarea de dibujar no representa mayores dificultades

que las que plantea su dominio del oficio y la complejidad de las formas cuya transcripción está a punto de llevar a cabo, por un lado, y las demandas específicas del público al que está destinado su trabajo por el otro. El distanciamiento inherente a la tarea de ejecutar la simple y directa transcripción de las apariencias visibles, puede llevarse a cabo sin dificultad. Aparentemente. En realidad incluso el ilustrador más objetivo cede a la tentación de *humanizar*, es decir de ejercer cierto tipo de proyección sentimental (este fenómeno se observa, por ejemplo en las ilustraciones de Audubon) misma que no pocas veces salva al trabajo de la monotonía y la mecanización y lo acerca, así sea fugazmente, al terreno del verdadero arte, al terreno de la autoexpresión, incluso a su pesar. Si la obligación de reproducir con fidelidad las apariencias ejerce la misma tiranía sobre el ilustrador decimonónico que la que la ortodoxia combinada de la religión y el oficio artesanal ejercían sobre el artesano medieval, para el artista del siglo veinte ambas coerciones se han transformado en herramientas de libertad expresiva puesto que ahora puede éste hacer un uso arbitrario tanto de la realidad física como de los símbolos, permitiéndose un saqueo de discursos deliberado y persistente, aunque es lícito suponer que tal libertad de apropiación es engañosa en la medida en que se ejerce en cierto modo en el vacío dado que al no encontrar resistencia ni objeciones decisivas el filo de sus cuestionamientos no cala siempre más allá de la superficie del fenómeno. Por el otro lado dicho argumento no se puede generalizar y la profundidad y significación estética de la obra se miden, más que en función de la validez de los recursos utilizados, en la eficacia que como vínculo con realidades trascendentes tenga la misma.

En el caso de mis grabados además del saqueo simbólico ya referido también recurro al dibujo de animales reales, mismos que son tomados de dos vertientes: la observación directa del animal cuando ello es posible por un lado y de la utilización de fotografías cuando la imagen del animal no está disponible por ningún otro medio o cuando un movimiento capturado por el lente de la cámara es imposible de reproducir por la simple observación del ojo desnudo. Siempre y cuando la fotografía sea únicamente una herramienta de préstamo iconográfico puede evitarse el riesgo de enfriamiento expresivo que la utilización de imágenes ajenas pareciera inducir en la

medida en que sustituye el contacto más íntimo y necesario que proporciona el apunte del natural, cuyas particularidades serán expuestas enseguida:

Cuando el objeto del dibujo es la figura humana en cualesquiera de sus variantes (ya sea de acuerdo con los cánones de Leonardo da Vinci o con los de George Grosz, por poner dos ejemplos extremos) se tiene la posibilidad, y a veces el peligro, de establecer un diálogo con los modelos elegidos. Esta posibilidad se verifica con certeza cuando se trabaja con un modelo en el estudio, la comunicación, en este caso indispensable, permite al artista tener un razonable control sobre los resultados deseados durante la ejecución de los dibujos, el modelo ejecutará las contorsiones y los movimientos corporales requeridos por el artista y podrá hacer durar las poses el tiempo necesario para servirse de ellas, tales ventajas son posibles porque el trato artista-modelo se efectúa entre iguales, es decir entre individuos de una misma especie que comparten un código que facilita la interacción de los involucrados. En el caso de los animales el artista está en completa desventaja, solamente puede recurrir al espionaje o a la captura para lograr sus propósitos. Hipotéticamente existen dos lugares donde se pueden dibujar animales vivos, en su hábitat natural y en el zoológico. La primera opción presenta dificultades que pueden apreciarse descendiendo al nivel de lo anecdótico:

Hace algunos años dibujando a la orilla de un río pude ver a corta distancia de donde me encontraba, entre unas piedras, una lagartija, sin mucha dificultad la atrapé la metí en un frasco y procedí a hacerle un par de bosquejos luego de lo cuál liberé al reptil. Las conclusiones que pueden extraerse de este relato son variadas, en primer término: el azar rige el encuentro, a menos que se conozca con razonable familiaridad el hábitat del animal y sus costumbres la consecución del objetivo depende enteramente del encuentro fortuito de dos extraños, uno de los cuales es lo suficientemente impertinente como para imponer su presencia y saciar su curiosidad a costa del tormento momentáneo del otro. Menos problemática desde el punto de vista de la disponibilidad de los animales, aunque igualmente tiránica por lo que respecta a su cautiverio forzado, es la visita al zoológico: el confinamiento de las bestias permite un cierto grado de independencia de las contingencias que impone el medio natural, una independencia

engañosa:

la restricción forzada de la movilidad y el desplazamiento redundan también en una mayor apatía por parte del animal que carente de estímulos que le empujen hacia la exploración y habiendo éste agotado en poco tiempo las posibilidades de su reducida prisión permanezca la mayor parte del tiempo inmóvil en una esquina de su jaula, o por el contrario se pasea incesantemente alrededor de su celda como buscando forzar los límites de la misma mediante la reiteración del movimiento, presa aparente de un furor abúlico (La zoológa británica Jane Goodall que ha dedicado su vida al estudio de uno de los primates más populares del mundo afirma con autoridad: *El chimpancé preso entre barrotes tiene mal carácter en la madurez, es triste, irritable y con frecuencia bastante indecente (sic); en libertad es majestuoso, incluso cuando se halla excitado y, la mayoría de las veces, lleno de dignidad y buena disposición*), lo que a su vez y como consecuencia marginal bloquea para el artista la posibilidad de prever los resultados de sus afanes sobre el papel. Aún en cautiverio el animal tiene en la indiferencia el último reducto de libertad, la opción extrema de autonomía frente a las intromisiones humanas. El dibujante sabe en qué jaula localizar al chimpancé lo que no sabe es qué es lo que va a hallar detrás de los barrotes realmente, por tanto la previsibilidad de la localización es insuficiente para conjurar el azar del encuentro, el dibujo depende de la paciencia que tenga el autor para aguardar el momento único e irrepetible en que el boceto se hará posible, ya sea porque el animal adopte una postura interesante, ya sea porque a fuerza de persistencia se encuentre un ángulo adecuado para sacar provecho de una postura que para el observador descuidado pase inadvertida; *la ocasión hace al ladrón.*

El apunte del natural es, o pretende serlo, el resultado de la compenetración del artista con la intimidad del modelo, es también la revelación tanto de la realidad de éste último como de la interioridad del primero, el dibujo establece un puente entre el espectador y el modelo a través del artista y aspira a poseer una realidad tan incuestionable para el primero como la que éste podría derivar de la observación en directo de la bestia viva. Aquí no se trata de transcribir lo visible sino de revelar lo intangible, más que una muestra de habilidad mimética es un esfuerzo

de aprendizaje. Y como en todo aprendizaje el mayor provecho se obtiene de lo inesperado, lo insólito y lo irrecuperable, del ejercicio fugaz de la infrecuente lucidez que genera la conjunción de la razón con la sensibilidad, de la aparición de la oportunidad con la disposición para aprovecharla.

Aunque la adhesión a los postulados zoológicos de artistas como Marc podría en mi caso resultar, en el peor de los casos, retórica, no puedo sino reconocer que el mundo animal me atrae por razones más íntimas de lo que es posible expresar en el presente trabajo, mi admiración por los secretos que constantemente nos son revelados acerca del mismo es ilimitada, como otros artistas encuentro no pocas veces más atractivos las particularidades del comportamiento de ciertos animales que las infinitas variedades del drama humano, prefiero seguir con atención el relato de un día en la vida de los perros salvajes del África que el recuento de los varios siglos que duraron las cruzadas, tiene más sentido la brutalidad elemental de la primera que la compleja crueldad de las segundas. Naturalmente estoy cierto de que la historia humana ha llegado desde hace siglos a un punto desde el cuál es imposible retroceder y es quizás esta conciencia la que estimula con mayor energía mi acercamiento a los animales como un intento tal vez infructuoso de preservar un contacto mínimo con el universo de la zoología y con todo lo que ella ha significado para nuestra propia especie en especial como proveedora de símbolos estéticos o míticos, tanto como de particularidades y maravillas es preciso darse cuenta de que son las únicas vías de conocimiento y comprensión que la sociedad moderna nos ha dejado libres para la aprehensión de un mundo que nos es tan ajeno y a la vez tan cercano.

Es probable que en el futuro las referencias medievales en mi trabajo se diluyan o desaparezcan, pero con certeza los animales continuarán siendo el eje rector de mi obra plástica durante mucho tiempo.

En palabras del ensayista E. H. Gombrich : "... un motivo de un cuadro del Bosco puede representar un navío destrozado, significar el pecado de la gula y expresar una fantasía inconsciente por parte del artista, pero para nosotros los tres niveles de significado quedan claramente separados"⁽⁵⁵⁾ A lo largo de este trabajo he centrado mi atención en la significación y

la expresión de mis grabados, ha llegado el momento de referirme más que a la representación a la estructura formal de los mismos, misma que habrá de complementar de modo decisivo las precedentes consideraciones sobre sus niveles simbólicos y expresivos.

Las obras seleccionadas para su análisis se dividirán en tres grupos tomando en cuenta, en primer término, su configuración formal y después su fecha de elaboración de la siguiente manera (las descripciones, desde luego, presuponen que se hayan visto las imágenes correspondientes):

ANÁLISIS FORMAL

Al primer grupo pertenecen las primeras xilografías del conjunto, de tamaño relativamente reducido (60 x 40 cms):

FUROS ABÚLICOS. Son dos xilografías independientes entre sí que comparten no sólo el título sino la composición, misma que es groseramente simple: se trata de una interacción elemental del fondo con la figura en la que se destacan con crudeza los contrastes entre los planos anterior y posterior, blanco y negro y la presencia de conjuntos de líneas blancas sobre fondo negro.

LA GELIDEZ HIRVIENTE. De composición similar a la de los dos anteriores, en este grabado se hace hincapié en el aprovechamiento de la riqueza textural de la madera, siendo ésta última un elemento decisivo para el logro de la expresividad de la imagen.

EL HÉROE DE LAS MUJERES . Al dividir el plano en dos *mitades*: una izquierda anterior y mayor; la otra derecha posterior y menor podemos hablar, aunque con reservas, de un progreso en la complejidad de la organización compositiva con respecto a las planchas precedentes en tanto que los elementos iconográficos y formales se diversifican.

LA UTOPIA Y SU FRONTERA. Nuevamente el plano se divide en dos *mitades*, esta vez de manera más radical, de tal suerte que se clarifica con fuerza el contraste entre la parte posterior izquierda ocupada por evocaciones de ruinas góticas que dan el efecto general de tonos grises que contrastan con el plano totalmente negro que aporta la figura del animal cuyos contornos generales están dados por la incisión de líneas blancas sobre el plano negro.



FUROS ABÚLICOS.





LA UTOPIA Y SU FRONTERA.



LA PLACIDEZ DEL VÉRTIGO.



LA GELIDEZ HIRVIENTE.



EL HÉROE DE LAS MUJERES .

LA PLACIDEZ DEL VÉRTIGO. En la esquina superior derecha del plano agazapado dentro de un hexágono el contorno de un murciélago en la base del plano las torres y la ojiva de una iglesia gótica equilibran la tensión diagonal que la primera figura descrita introduce en el plano, mediante la imposición de la forma circular casi al centro del plano provocando una interacción-anulación constantes de las fuerzas centrifugas y centripetas al interior de la superficie.

EL VISITANTE INTRANSIGENTE. Circundada por una muralla de construcciones la figura amenazante de un pez descomunal irrumpe sobre la superficie del agua, los contrastes de blanco y negro representados mayormente por esgrafiados y líneas blancas sobre el fondo negro, el ojo del pez es una llamada de atención que atrae la vista del espectador hacia el centro del plano, efecto que es compensado por las líneas con dirección diagonal derecha cuya fuerza es a su vez contrarrestada por el movimiento helicoidal de la cola del pez que remite a las construcciones ya citadas que constituyen la periferia del plano generando un movimiento circular que remite nuevamente al ojo del pez.

LOS MUROS INSENSATOS. Un insecto volador de grandes dimensiones desciende sobre una ciudad; la interacción tiene lugar entre el fondo, la figura principal (el insecto) y el plano intermedio (la ciudad), la composición tiene semejanzas temáticas y formales con la de **LA PLACIDEZ DEL VÉRTIGO**, salvo por la orientación del plano, en el presente grabado horizontal, y el movimiento del insecto que contrasta con la inmovilidad del murciélago del cuadro anterior.

UN ENIGMA SONRIENTE. Aquí comienza a hacerse patente una interacción real entre la arquitectura y el animal invasor, los ritmos y las texturas están en función y son consecuencia de los ritmos impuestos por la arquitectura que provee al plano de una armonía que de no ser por la irrupción del animal corre el riesgo de anclarse en la monotonía de la repetición de signos arquitectónicos. A partir de este grabado se prepara el terreno para la organización composicional más sugerente de los trabajos de mayor formato (60 x 80 cms.)

HEMORRAGIA DE SILENCIOS. El primer grabado en formato grande reviste varios cambios importantes con respecto a los anteriores además de las dimensiones. El cambio de madera: del pino de las primeras a la ceiba de las siguientes permite un manejo más sencillo del material



EL VISITANTE INTRANSIGENTE.



LOS MUROS INSENSATOS.



UN ENIGMA SONRIENTE.



UN ENIGMA SONRIENTE.

dada la notable suavidad de la segunda con respecto de la primera es posible una mayor sutileza en el delineado de las formas y una superficie más dócil a la admisión de los cortes estrechos sin peligro de fracturas involuntarias en los mismos. El tamaño de la plancha permite ampliar las posibilidades compositivas mediante la flexibilización de los límites espaciales.

En la composición de este grabado hablar de relación fondo-figura resulta insuficiente e inexacto puesto que el fondo y la figura interactúan y compiten incesantemente, el plano se divide entre el fondo estructurado a base de hexágonos oblongos, contra éstos destaca una columna sin arcos que sirve de apoyo a un animal en segundo plano; en primer plano una columna con sus respectivos ornamentos ocupa prácticamente toda la mitad izquierda del plano sirviendo como contrapeso y sostén de la columna sobre la que se arquea el animal ya referido. Los ejes compositivos son preponderantemente verticales, en movimiento ascendente.

LECCIÓN DE TOPOGRAFÍA. Aquí los ejes de composición, como en el caso anterior, son preponderantemente verticales y de tendencia ascendente acentuada por el ángulo de falsa perspectiva impuesto a la columna. La ojiva circular que preside los arcos tiene su respuesta formal en la boca del pez que a su vez remite desde su interior al conjunto general de la imagen, en una dialéctica constante del todo con la parte.

LOS RASTROS DEL TUMULTO. Nuevamente los ejes verticales ascendentes, con una mayor riqueza de ritmos, juegos de ubicación y distancia y contraste de tamaños, en este grabado, se consigue crear mediante la manipulación de los elementos arquitectónicos una atmósfera ausente de los previamente analizados.

LA VASTEDAD DE LOS CONFINES. Nuevamente los ejes verticales ascienden hasta bifurcarse en las vertientes de los arcos góticos, generando ritmos ornamentales, cargando la composición hacia la mitad derecha del plano por contraste de dimensión, de textura, de cambio direccional y de edición figurativa.

IN RERUM NATURA. Diagonales convergentes que ascienden desde las dos esquinas inferiores para reforzar la tensión en la parte superior del plano vertical, la columna en segundo término ayuda a descargar la tensión de las diagonales mediante la sugerencia de una dirección lateral



LA GELIDEZ HIRVIENTE.



EL HÉROE DE LAS MUJERES .

IN RERUM NATURA.



PLAN DE EVASIÓN.



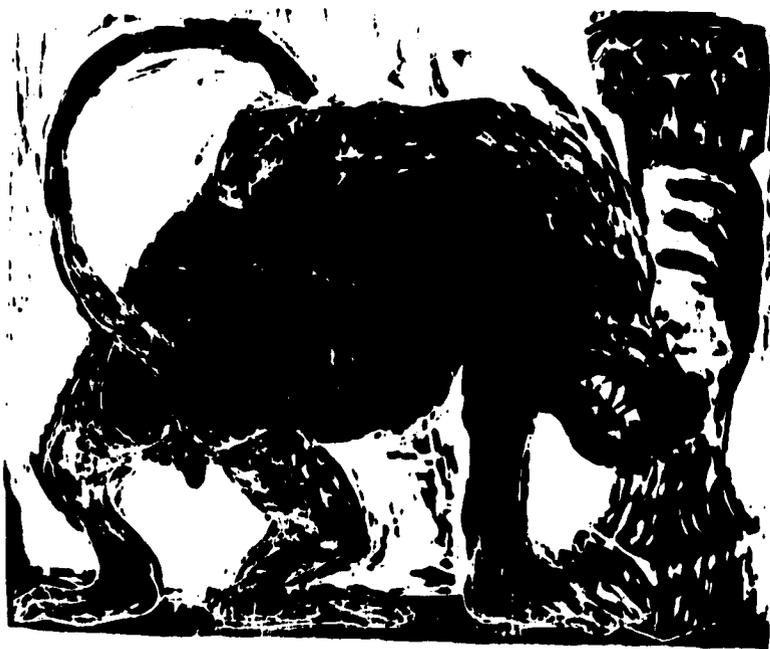


LECCIÓN DE TOPOGRAFÍA.



HEMORRAGIA DE SILENCIOS.

LA EXTENSIÓN DE LA MIRADA.



BUSCABA LA MUERTE Y ENCONTRÓ EL JADEO.

vertical.

PLAN DE EVASIÓN. Nuevamente tienen lugar aquí los juegos de tensión provocados por las diagonales, esta vez sobre un plano horizontal, en este caso las diagonales opuestas no alcanzan a compensarse por lo que la torre inclinada con el pesado rosetón a ella adosado amenaza con desbalancear y echar abajo la composición entera por lo que se hace necesaria la inclusión de un elemento vertical que restablezca la armonía en la organización del plano de ahí la utilidad del esturión en caída libre al extremo izquierdo del plano.

En el siguiente conjunto de xilografías hay un regreso a la simplicidad compositiva de las primeras, nuevamente la arquitectura desciende al nivel de referencia evocativa y los animales se vuelven los verdaderos protagonistas de la composición, en sus cuerpos descansan la mayor parte de los elementos formales que estructuran el plano.

LA EXTENSIÓN DE LA MIRADA. La cabeza del camello dirige la mirada en línea recta desde el extremo izquierdo del plano al rosetón que ocupa el extremo superior derecho del plano desde el cual la mirada del espectador desciende verticalmente entre las gibas del animal hasta las patas traseras desde las que se desplaza siguiendo el ritmo marcado por éstas y las dos delanteras hasta la cruz en la que un brusco giro circular nos conduce nuevamente a la cabeza del animal a través del cuello, completando y reiniciando el recorrido.

BUSCABA LA MUERTE Y ENCONTRÓ EL JADEO. De la columna que estructura el lado derecho de la composición la mirada desciende en pausado declive por la espalda del mono que a la primera se aferra hasta plantarse vertical por medio de las patas sobre la base del plano, la radical verticalidad de la composición recibe un aligeramiento necesario gracias a la curvatura ascendente de la cola del simio.

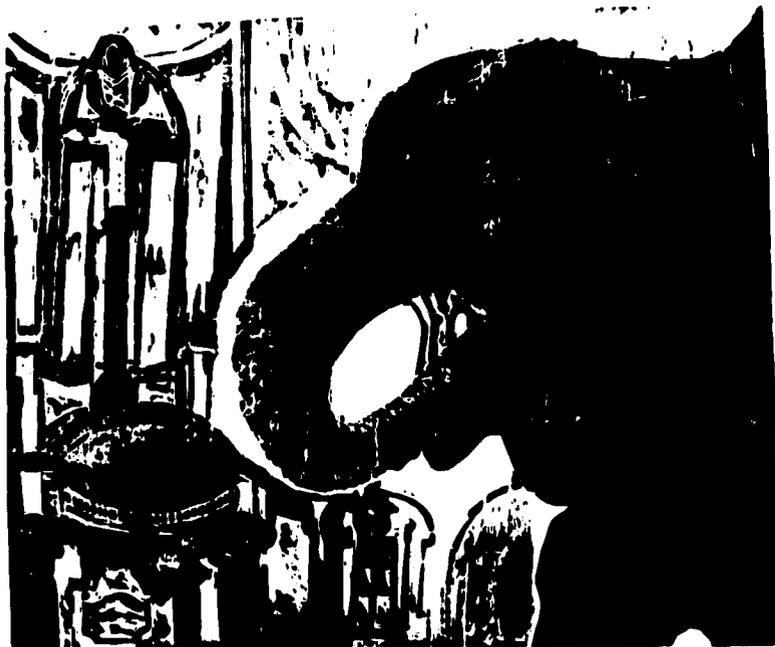
SIT TIBIT TERRA LEVIS. Una superposición simple, directa del plano negro que forma la cabeza del elefante frente a la organización arquitectural y geométrica en segundo plano, dos sostenes similares para cada uno de los extremos laterales del plano.

En las subserie que comprende a las xilografías **LA BREVE DICTADURA (I Y II)**, **MEMORIAS DE SUBSUELO** y **CÁNDIDO PASTOR SAGRADO**, los animales de grandes dimensiones toman



LA BREVE DICTADURA (I Y II)





SIT TIBIT TERRA LEVIS.



CÁNDIDO PASTOR SAGRADO.

el lugar de la arquitectura y sirven como contexto y pretexto para la aparición furtiva de los animales pequeños, la relación de jerarquía dimensional se invierte y el elemento crucial de la composición es el animal de menor tamaño al confundirse el más grande con el plano.

En términos generales han sido expuestos los principales recursos compositivos que sustentan la organización formal de mis grabados, es decir los componente puramente retinianos que dan sentido y cauce a mis intenciones expresivas, aunque, como señalé al principio, el resolver satisfactoriamente la composición y volver necesarias relaciones arbitrarias entre elementos disímiles es sólo la primera parte de la labor artística, se trata de una primera parte, sin duda decisiva, que una vez controlada en lo esencial permite manifestarse a la autoexpresión de una manera coherente dentro de los cauces perceptivos escogidos por el artista, es el camino que éste debe seguir para plantear su cosmos, para decir con la mayor claridad su verdad.

CONCLUSIÓN

Nadie puede arrogarse el derecho de decir la última palabra o la opinión inapelable sobre creación humana alguna, ni siquiera un artista conoce cabalmente el alcance o el destino de sus productos.

Los párrafos precedentes son un intento de aproximación a un trabajo que, por ser yo mismo el autor y el primer destinatario, conozco mejor que nadie, lo que no implica sin embargo que no se me hayan escapado detalles, que pueda haber confundido las intenciones y los propósitos con el resultado final o que haya tratado de apuntalar un castillo de naipes con vigas de construcción.

He cuidado que las interpretaciones que sugerí no fueran más ambiciosas que los grabados que las recibieron y hasta donde fue posible traté de excluir todo exceso retórico. Dentro de esos lineamientos es que quiero inscribir las siguientes consideraciones finales.

El protagonista verdadero de una obra es el artista, de él y a través de él parten y encuentran cauce las imágenes que habrán de ser el sustento de la primera, sin embargo dichas imágenes pueden y deben separarse de su creador, simple vehículo, adquirir la autonomía que excluya y diluya a la persona concreta para sólo dejar hablar a la obra. En este sentido quisiera que fuera entendida mi ambición de lograr que los animales que habitan mis grabados se expresen como tales, indiferentes al drama humano, hostiles a la interpretación antropocéntrica en la medida de

lo posible. De allí proviene mi identificación con Marc o Sutherland, como ellos ambiciono indagar la entraña oculta del animal, lo que de revelador tiene su misterio, como ellos, conozco la desmesura de la tentativa y como ellos a sabiendas la asumo.

Los grabados que motivaron este trabajo son un punto de partida para emprender nuevas indagaciones sobre un asunto inagotable: el animal y a través del animal el hombre y a partir de ahí de nueva cuenta el animal, el origen.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolph: *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Madrid 1989
- Berger, John: *Mirar*, Blume, Barcelona, 1981
- Borges, Jorge Luis y Guerrero, Margarita: *Manual de zoología fantástica*, F.C.E., México, 1957
- Bruyne, Edgar de: *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid, 1987
- Dance, S. Peter: *The art of natural history*, Arch Cape press, New York, 1990
- Donovan, Frank: *Historia de la brujería*, A.E, Madrid, 1988
- Duby, Georges: *Europa en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 1990
- Durán, José: *Ocaso de sirenas*, F.C.E., México 1983
- Eliade, Mircea: *The sacred and the profane*, H.B.J., New York, 1959
- Erlande-Brandenburg, Alain: *La catedral*, Akal editor, Madrid, 1993
- Foucault, Michel: *Historia de la locura en la época clásica*, F.C.E., México, 1967
- Gage, John: *Color y cultura*, Siruela, Madrid, 1993
- Gideon, Sigfrid: *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1980
- Gimpel, Jean: *Los constructores de catedrales*, Centro editor de América Latina, Bs. Aires, 1973
- Gombrich, E. H.: *Imágenes simbólicas*, A E , Madrid, 1984
- *The sense of order*, Cornell, New York, 1980.
 - *The story of art*, Phaidon, London, 1977
- Graves, Robert: *La Diosa blanca*, A.E, Madrid, 1989
- *The greek Myths*, Penguin, London, 1960
- Huizinga, Johan: *El otoño de la edad media*, Revista de Occidente, Madrid, 1974
- Kolakowski, Leszek: *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973
- Levi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*, F.C.E., México, 1966
- Lewinsohn, Richard: *Animals, men and myths*, Harper, N.Y, 1954
- Malaxecheverría, Ignacio: *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1993

- Male, Emile: *El arte religioso*, F.C.E, México, 1952**
- Morris, Desmond & Ramona: *Men and apes*, Bantam, N.Y, 1968**
- ***Men and snakes*, Hutchinson, London, 1965**
- Nabokov, Vladimir: *Opiniones contundentes*, Taurus, Barcelona, 1978**
- Panofsky, Erwin: *Albrecht Dürer*, Princeton, New Jersey, 1948**
- ***Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La piqueta, Madrid, 1986**
 - ***Estudios en iconología*, A.E., Madrid, 1980**
 - ***Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, A.E, Madrid, 1989**
- Parisch, Susanna: *Franz Marc*, Taschen, Francfort, 1992**
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona, 1974**
- ***Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, F.C.E. México, 1982**
- Rebold-Benton, Janetta: *The Medieval menagerie*, Abbeville Press, N.Y, 1993**
- Sebastián, Santiago: *El fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Ediciones Tuero, Madrid, 1986**
- Strieder, Peter: *Albrecht Dürer, paintings, prints, drawings*, Abaris books, N.Y, 1989**
- Tassi, Roberto: *Graham Sutherland: obra gráfica completa*, Polígrafa, Barcelona, 1980**
- Wandt, Herbert: *El legado de Noé*, Labor, Barcelona, 1983**
- Westheim, Paul: *Arte antiguo de México*, Era, México, 1977**
- ***El grabado en madera*, F.C.E, México, 1981**
 - ***Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Era, México, 1974**
 - ***Obras maestras del México antiguo*, Era, México, 1977**
- Worminger, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*, F.C.E. México, 1980**
- ***La esencia del estilo gótico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973**

NOTAS:

- 1.- Nabokov, Vladimir, Opiniones contundentes, pp.65
- 2.- Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, pp. 15
- 3.- Eliade, Mircea, The sacred and the profane, pp. 33
- 4.- Gimpel, Jean, Los constructores de catedrales, pp. 23
- 5.- Paz, Octavio, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, pp. 78 y ss.
- 6.- Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, pp. 34
- 7.- Ibid.
- 8.- Paz, Octavio, Los hijos del limo, pp. 48
- 9.- Paz, Octavio, Ibid, pp. 19
- 10.- Paz, Octavio, Op. cit, pp. 78.
- 11.- Donovan, Frank, Historia de la brujería, pp. 89
- 12.- Morris, Desmond, Men and snakes, pp. 61
- 13.- Rebold Benton, Janetta, Medieval menagerie, pp. 86
- 14.- Sebastián, Santiago, El fisiólogo... pp. 6
- 15.- Borges, Jorge Luis, Manual de zoología fantástica, pp 144
- 16.- Graves, Robert, La diosa blanca, pp. 546
- 17.- Ibid. pp. 86
- 18.- Borges, J.L, op. cit. pp.144
- 19.- Ibid.
- 20.- Wendt, Herbert, El legado de Noé, pp. 96
- 21.- Rebold Benton, Janetta, Op. cit. pp.139
- 22.- Ibid.
- 23.- Ibid, pp.112
- 24.- Ibid, pp 36
- 25.- Ibid.
- 26.- Morris, Desmond, Men and apes, pp. 141

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

- 27.- Rebold Benton, J. Op. cit. pp. 54
- 28.- Ibid.
- 29.- Panofsky, Erwin, Op. cit. pp. 63
- 30.- Zeid, Gabriel: *Abundancia y libertad*, revista *Vuelta* num. 205
- 31.- Panofsky, Erwin, Op. cit. pp. 66
- 32.- Ibid.
- 33.- Panofsky, Erwin, Albrecht Dürer, pp. 45
- 34.- Strieder, Peter, Dürer, pp. 203
- 35.- Panofsky, Erwin, Op. cit.
- 36.- Ibid. pp. 145
- 37.- Ibid.
- 38.- Levi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, pp. 45 y ss.
- 39.- Panofsky, E. Op. cit. pp. 195
- 40.- Levi-Strauss, C. Op. cit. pp. 39.
- 41.- Ibid.
- 42.- Westheim, Paul, *El grabado en madera*, pp. 175
- 43.- Panofsky, E. Op. cit. pp. 195
- 44.- Ibid.
- 45.- Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*, pp. 200
- 46.- Partsch, Susanna, Franz Marc pp. 39
- 47.- Ibid. pp. 45
- 48.- Ibid.
- 49.- Ibid.
- 50.- Malaxecheverría, I. Op. cit. pp. 201
- 51.- Tassi, Roberto, Graham Sutherland, pp. 38
- 52.- Kolakowski, Leszek, *Vigencia y caducidad de las tradiciones cristianas*, pp. 89
- 53.- Graves, Robert, Op. cit. pp. 545.
- 54.- Levi-Strauss, Op. cit. pp. 42

ÍNDICE

Introducción.....	3
1.1 Primera aproximación.....	5
1.2 Los Animales como invasores del espacio sagrado.....	6
2 La modernidad del pasado.....	9
3.1 La función de la zoología en el arte medieval.....	10
3.2 Zoología renacentista.....	18
3.3. Alberto Durero: El pintor y la fauna.....	20
4.1 Una xilografía moderna.....	22
4.2 Panorama histórico de la xilografía.....	25
4.3 Durero y la xilografía.....	27
5.1 El artista ante las bestias.....	31
5.2 Franz Marc	33
5.3 Graham Sutherland	36
5.4 Los símbolos	37
6.1 Análisis de la obra	40
6.2 Análisis formal	49
Conclusión	54
Bibliografía	56
Notas	58

