



00265

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**"UNA REVISIÓN DEL MONSTRUO A PARTIR DE UNA
PROPUESTA DE GRÁFICA CONTEMPORÁNEA"**

**TRABAJO QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES
VISUALES CON ORIENTACIÓN EN GRÁFICA PRESENTA EL
ALUMNO:**

VÍCTOR HUGO GARDUÑO RAMÍREZ

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. EN BB. AA. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA**

~~2005~~
2005

0351510





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.

DEDICO ESTE TRABAJO A LAS SIGUIENTES PERSONAS:

A MIS PADRES

A PEDRO ASCENCIO MATEOS, GRAN ARTISTA Y MAESTRO GENEROSO.

A DANIEL MANZANO, POR SU PACIENCIA, SU CONOCIMIENTO Y SOLIDARIDAD.


A BLANCA GUTIÉRREZ POR SUS INTELIGENTES OBSERVACIONES EN UN MOMENTO DECISIVO DE LA GÉNESIS DE ESTE TRABAJO.

A MARÍA EUGENIA QUINTANILLA POR HABER COMPARTIDO SU SABER DE MANERA PACIENTE Y GENEROSA.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: VÍCTOR HUGO
GARDUÑO RAMÍREZ

FECHA: 15-XII-2005

FIRMA: 

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN-----	1
CAPÍTULO 1	
VISION CULTURAL DEL MONSTRUO	
1.1 DEFINICIÓN PANORÁMICA DEL MONSTRUO-----	9
1.2 EL MONSTRUO COMO CREACIÓN SOCIAL-----	13
1.3 EL MONSTREUO COMO TRANSFORMACIÓN METAFÓRICA DE LA REALIDAD-----	22
CAPÍTULO 2	
EL MONSTRUO COMO TEMA DEL ARTE	
2.1 EL MONSTRUO COMO VEHÍCULO SIMBÓLICO-----	24
2.2 CLASIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DEL MONSTRUO--	31
2.3 LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA DEL MONSTRUO--	52
CAPÍTULO 3	
ANÁLISIS DE LA OBRA	
3.1 ESTABLECIMIENTO DEL MARCO TEÓRICO DE ANÁLISIS----	75
3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA DE ACUERDO CON LAS CATEGORÍAS DE HEINRICH WÖLFFLIN-----	76
3.3 ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA OBRA-----	84
3.4 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO-----	90
CAPÍTULO 4	
ESPECIFICIDADES DE LO MONSTRUOSO	
4.1 LA MUJER Y EL MONSTRUO-----	101
4.2 EL REPTIL COMO MONSTRUO SIMBÓLICO-----	110
4.3 EL PODER Y EL MONSTRUO-----	113
4.4 LA DUALIDAD DEL MONSTRUO-----	116
CONCLUSIONES-----	118
ILUSTRACIONES-----	120
BIBLIOGRAFÍA-----	171

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone como una reflexión por partida doble, de un lado se trata de pensar y analizar el fenómeno del monstruo y de lo monstruoso y su incidencia en las artes plásticas y por el otro hacer el análisis de la obra gráfica que se propone como expresión y resultado de la reflexión sobre lo monstruoso. Por ello es que el trabajo se divide en cuatro capítulos, siendo el primero el que precisamente ha de articular una definición adecuada del fenómeno que nos hemos propuesto abordar.

El segundo capítulo se refiere más específicamente a las estrategias de representación en las artes visuales.

El tercer capítulo tiene que ver directamente con el análisis de la obra utilizando como herramienta teórica tanto la iconología como los conceptos clasificatorios de Wölfflin.

El cuarto y último capítulo resume los temas esenciales de la serie al tiempo que complementa y redondea el tercero.

Mis reflexiones se articularán a partir de un concepto básico: el concepto de creación, mismo que a continuación intentaré elucidar tomando como punto de partida un breve panorama de lo que ha sido la historia de la gráfica en occidente.

A lo largo de la historia del arte hay dos fuerzas aparentemente opuestas que operan sobre la creación: la inercia de la tradición y la voluntad de innovación. Lejos de tratarse de una sucesión lógica y fatal, la historia del arte, como la historia humana, es una secuencia de fenómenos complejos que deben muchísimo a la voluntad humana no menos que al concurso de las circunstancias objetivas provistas por el contexto social-histórico.

En el arte, desde mi punto de vista, la noción de creación es fundamental.

Para que pueda haber creación, desde luego, tiene que haber una serie de condiciones materiales, históricas y sociales y para el creador también psíquicas, que la estimulen y posibiliten. Para que haya creación artística tiene que haber, asimismo, una institución social que se llame arte; para que exista el jazz tuvieron que haberse inventado primero la música como la conocemos, la esclavitud, los burdeles y la radio. Pero el concurso de todos estos factores no era condición suficiente ni fatal para el surgimiento de dicho género musical.

Ha de ser la voluntad de seres humanos concretos, socialmente determinados, pero no completos ni clausurados, fundamentalmente insatisfechos, en más de un sentido, lo que hace posible la creación, cualquier creación.

Sin embargo la creación no es algo indeterminada, no puede crearse sin un propósito, como afirma Castoriadis:

"Creación no significa indeterminación. La creación presupone, desde luego, una cierta indeterminación del ser, en el sentido de que lo que es nunca es tal que excluya el surgimiento de nuevas formas, de nuevas determinaciones. Dicho de otro modo, lo que no es cerrado desde el punto de vista más esencial; lo que es abierto, lo que es es siempre por ser.

Pero creación no significa indeterminación en otro sentido: la creación es precisamente la posición de nuevas determinaciones"¹

¹ Cornelius Castoriadis, *El ascenso de la insignificancia*, 1999, p.109

Desde mi punto de vista la parte central de la creación es precisamente la posición de nuevas determinaciones. Castoriadis continúa diciendo:

"Una forma, un eidos como hubiera dicho Platón, un conjunto de posibilidades e imposibilidades definidas desde el momento en que la forma es puesta. Posición de nuevas determinaciones, y de determinaciones distintas, que no puede reducirse a lo que ya había, ni deducirse ni producirse a partir de ello"²

Siempre habrá determinaciones históricas y sociales, psíquicas e individuales que posibiliten o limiten la creación, pero es justamente la voluntad de aprovechar o desafiar dichas determinaciones lo que distingue al ser humano como ente creador, la necesidad de hacer aparecer formas que no existían ni podían preverse, apoyarse en la tradición para instaurar una nueva significación que a su vez creará una nueva tradición que será aprovechada y puesta en cuestión por una nueva creación.

En lo que se refiere a los dos ejes sobre los que gira este trabajo, la gráfica y el monstruo es posible poner a prueba la hipótesis precedente, la indeterminación por un lado y por el otro la creación como posición de nuevas determinaciones.

Por ello hablaremos brevemente de la historia del grabado como una historia no de las determinaciones económicas que hicieron posible el desarrollo de esta técnica sino como la historia de una creación que aprovecha, renueva y resignifica lo que parecía dado de una vez y para siempre.

Las dos técnicas más antiguas de gráfica que existen, la xilografía y el

² Ibid. p 110

hucograbado, datan del siglo quince y ambos nacen como actividades subsidiarias y derivadas de otras más antiguas y al principio más prestigiosas: la escultura y la orfebrería. En principio ningún cambio fundamental en lo referente a las técnicas o a las herramientas fue necesario para posibilitar la creación de tales oficios. El buril, una herramienta identificada casi por antonomasia con el grabado en metal, fue en su origen una herramienta del orfebre.

Por sus orígenes relativamente humildes se tienden a sobreestimar los factores económicos que posibilitaron la aparición de la gráfica:

"El contexto material de la producción de impresos parece ser, retrospectivamente, una parte especialmente importante de su carácter comercial, y una característica esencial que la distingue de las artes equivalentes como la pintura y la orfebrería"³

Pareciera que su reproductibilidad hacía del arte de la impresión una técnica más acorde con las necesidades del mercado:

"Por el contrario, es muy probable que... más que explotar la impresión por su ventaja en la producción en masa, los pintores se inclinaban por imponer estándares elevados en las ediciones ofrecidas bajo su nombre. Más aún, el tamaño potencial de los tirajes es irrelevante en ausencia de una demanda para tantas impresiones, y el valor de una copia tal vez no fuera enteramente ajeno a su rareza"⁴

A partir de lo anterior podemos inferir que no se crea la impresión para

³ David Landau y Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1997*, p. 32

⁴ *Ibid.*

suplir una demanda que en términos reales casi no existe, sino que es el propio procedimiento por lo que tiene de innovador el que a fin de cuentas crea su propio mercado.

La existencia de numerosos proyectos de gráfica ruinosos desde el punto de vista económico pero importantísimos desde el punto de vista del desarrollo estético y técnico de la gráfica serían prueba suficiente de que el afán creativo va más allá de las determinaciones materiales y de los obstáculos de orden económico. En todo caso el aprovechamiento de la estructura del mercado también requiere de la capacidad de crear lo que no había.

Lo anterior no quiere decir, desde luego, que las determinaciones de orden material no influyeran en la conclusión de un proyecto:

“La fabricación de papel dependía básicamente de dos elementos- harapos decentes y agua clara...Cuando el lino comenzó a reemplazar a la lana para vestir en Europa, los harapos adecuados comenzaron a producirse en abundancia... La revolución de la impresión tal vez no hubiera tenido lugar sin este cambio en la producción de vestidos”⁵

Lo que no dependía enteramente de esos factores era la concepción misma de los proyectos.

Es justo sin embargo reconocer que el período de apogeo del grabado- finales del siglo xv y mediados del xvi- fue una época convulsa, de una vitalidad social y cultural extraordinarias, una época más que propicia para el desarrollo de la imaginación y por ende del impulso creativo y de los

⁵ *Ibid* p.15

arrestos para ponerlo en marcha.

La evolución de la gráfica está ligada a dos fenómenos que cambiaron para siempre el rostro del mundo: la invención de la imprenta y la invención del artista. La historia de la imprenta y de los libros se ha contado muchas veces y aquí sería ocioso e inútil considerarla ⁶ siquiera suscitadamente.

Baste decir que tanto el desarrollo técnico y estético del grabado como su difusión universal están íntimamente ligados al mundo de los editores e impresores y que sin ellos la historia de la gráfica con seguridad sería otra.

También se ha dicho bastante sobre el papel del artista al desplazar la gráfica del taller artesanal a esa creación nueva y decisiva que es el estudio del artista. Al artista- como quedó dicho líneas arriba- no le atraía el grabado por su capacidad para multiplicar las imágenes sino como un medio más libre de autoexpresión.⁷

Bastaría mencionar a Durero⁸[fig. 1] y a Mantegna⁹[fig. 2] para que la afirmación anterior adquiriera legitimidad. Al intervenir los artistas y los libreros hay también un cambio profundo en las relaciones de producción en el ámbito de las artes: modificación o de plano extinción de las antiguas asociaciones de artesanos, intervención vertical del poder central para favorecer o acotar prerrogativas gremiales que antes se determinaban desde abajo; desarrollo de un gusto aristocrático por una técnica que en sus comienzos no tenía ambiciones estéticas.

⁶ Para una visión panorámica del fenómeno ver Svend Dahl: *Historia del libro*, Madrid, Alianza, 1970

⁷ Cfr. Landau y Parshall, op. cit.

⁸ Cfr. Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, p 45, 1945.

⁹ Cfr. Landau y Parshall, *Op Cit* p 18

Un análisis detenido de cómo el arte influyó en la historia y a su vez fue influido por ella en el período al que hemos estado haciendo referencia es imposible de hacerse aquí. Pero la historia del grabado posterior a 1550 nos muestra hasta qué punto se puede hablar legítimamente de creación y de imaginación creadora en la etapa de esplendor del arte de la impresión. Lo que nos lleva al tiempo presente.

Durante más de 4 siglos el grabado xilográfico, de acuerdo con Paul Westheim¹⁰, sufrió un estancamiento creativo del que no pudo salir hasta el siglo xx, este cambio no tuvo que ver, sin embargo con ninguna modificación sustancial en lo referente a los soportes y las herramientas, que básicamente seguían siendo los mismos que estaban a disposición del artesano o de los artistas del siglo xvi; sino con el advenimiento- la creación- de una nueva sensibilidad, de una nueva y radical floración creativa cuyo impulso inicial comenzó a decaer alrededor de los años 50.

Actualmente parece haber un nuevo estancamiento de la imaginación creativa en todos los órdenes: político, social y cultural.

Parece que por fin el discurso del conformismo ha sido interiorizado por los individuos y no únicamente por los partidarios del orden establecido sino por los supuestos rebeldes, aunque es conveniente aclarar que el estancamiento del que hablo no es absoluto y total como sería el caso en un régimen totalitario, aquí y allá hay aún brotes de cuestionamiento y rebeldía que si de momento no son significativos, tampoco les está negada la posibilidad de crecimiento y desarrollo.

Se toma esta decadencia como el fin de la historia, basando esta

¹⁰ Cfr. Paul Westheim, *El grabado en madera*, 1955, pp 142-156

conclusión en la observación de la historia hecha. Cuando justamente la historia debe mostrarnos que el período actual no es ni puede ser permanente, que siendo una etapa histórica será a fin de cuentas finita.

En un momento en el que la imaginación creadora como proponente de nuevas determinaciones ha sido desacreditada aunque no propiamente puesta en cuestión.

El artista que funda o debe fundar su quehacer en la imaginación radical se encuentra en profunda desventaja ante la ideología dominante que niega la originalidad y la creación y premia la docilidad y la obediencia. Esta idea será desarrollada posteriormente pero es necesario anunciarla en esta introducción.

Una creación de la imaginación radical de los hombres es sin duda el monstruo, de su génesis y de su pertinencia artística hablaremos en el primer capítulo y los temas esbozados en esta introducción tendrán desarrollo pleno en los dos postreros y, naturalmente, en las conclusiones.

CAPÍTULO 1

VISIÓN CULTURAL DEL MONSTRUO

1.1 DEFINICIÓN PANORÁMICA DEL MONSTRUO

Recortado contra una planicie desierta y un cielo encapotado se encuentra flotante un ser en trance de proferir un alarido, de su costado izquierdo se desprende una bestezuela de silueta vegetal y afilada dentadura formada por diminutas púas, más como excrescencia que como floración:

El ángel del corazón y del hogar [fig. 3] es un convulso espantapájaros que tiene dientes afilados y torcidos y garras de reptil, su cabeza es un cráneo con crin y no se sabe si tiene un ojo o una boca suplementaria, una de sus extremidades inferiores semeja la pezuña de un percherón y su cuerpo está en permanente trance de desintegración: su actitud se podría describir como un júbilo angustiado, un muy ambiguo estallido de euforia, no es posible saber si su cuerpo está cubierto de harapos o si esos harapos constituyen su masa corporal, sabemos que esa criatura anuncia algo, que su presencia no es gratuita aunque sea inesperada y que constituye la advertencia o bien la constatación de un desastre consumado, contrariamente a lo que, en la superficie, anuncia su nombre, no es una figura tranquilizadora, está cargada de ironía y de rabia, es la lamentación por una derrota, un grito lúcido de impotencia, *El ángel del corazón y del hogar* [fig. 3] es una pintura realizada en 1937 por el surrealista alemán, pronto independiente, Max Ernst para aludir a la derrota de los republicanos en la guerra de España y a la vez para conmemorar la derrota del movimiento surrealista:

"El deleite en convocar monstruos para burlarse de la confianza del hombre en sus poderes racionales ...se volvió más explícita en un número de pinturas que Ernst hizo hacia finales de los años 30, y de los que *El ángel del corazón y del hogar* y *EL rapto de la novia* son buenos ejemplos."¹¹

El ángel del corazón y del hogar es todo lo que puede ser un monstruo, ahora solamente nos falta definir lo que es un monstruo.

De las múltiples caracterizaciones que pueden abarcar el concepto, cuyas ramificaciones resultan, redundantemente, monstruosas, solamente nos ocuparemos de una muy específica, aún cuando para ello habrá que revisar la noción de monstruo en su totalidad aunque, es inevitable, sumariamente.

Para la ciencia el monstruo tiene una especificidad muy clara, es el organismo, animal o vegetal que presenta malformaciones y el interés principal de su identificación consiste en encontrar las causas de las malformaciones de marras, desde las pintorescas hipótesis de Ambroise Paré, quien pensaba que la cantidad de semen influía para determinar que en un individuo se presentaran extremidades u órganos de más o de menos[fig. 4],¹² hasta las modernas investigaciones científicas, que a veces nos devuelven al punto de vista de Paré, dado que ciertos defectos de nacimiento se atribuyen al número anormal de cromosomas.

Como nos recuerda Jan Bondeson:

¹¹ Ian Turpin, *Max Ernst*, 1977, p. 11

¹² Cfr. Ambroise Paré, *Monstruos y prodigios*, introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría, 2000, p.43

"En 1986 tuve la ocasión de leer la obra de Gould y Pyle *Anomalies and curiosities of medicine*. Este pesado tomo de 968 páginas, que fue publicado originalmente en 1897, contiene un estudio fascinante del lado más oscuro de la medicina. Con gusto y también con conocimiento, Gould y Pyle consideraban enfermedades extrañas, malformaciones notables, maneras de morir insólitas y horribles"¹³

La ciencia, sin embargo, no limita su relación con lo monstruoso al mero recuento de excentricidades orgánicas o malformaciones corporales; es asimismo una activa creadora y provocadora de las mismas, es así tanto en el caso de la utilización de la energía atómica (no importa si es para fines bélicos o pacíficos), el de la utilización de drogas como la talidomida, capaces de generar el nacimiento de seres humanos incompletos o deformes:

"Los bebés de la talidomida son típicos...nacimientos monstruosos. La advertencia singular que ellos transmiten es contra los toscos experimentos científicos, contra el poner drogas en el mercado antes de que todos los posibles efectos secundarios hayan sido investigados"¹⁴.

Sin embargo el monstruo es algo más que un animal nacido de la manipulación humana, voluntaria o accidental, de los procesos naturales de reproducción o una col que se vuelve inútil como alimento por haber sido

¹³ Jan Bondeson, *Gabinete de curiosidades médicas*, 1998, p7

¹⁴ Robert Graves, *What is a Monster?* en revista *Horizon*, , volume X , number three, summer 1968 p. 58

cultivada en el terreno exageradamente fértil de un campo de concentración abandonado. El saber científico no basta para explicar un fenómeno de la amplitud y la complejidad del que nos ocupa, aún cuando los monstruos que con tanta prodigalidad producen el azar de la naturaleza o la actividad febril y fabril de los individuos, de las sociedades, de los poderes que los controlan, pueden, juntos o aislados, provocar las más diversas especulaciones en los distintos campos del saber y el hacer humanos, pero los monstruos que aquí interesan pertenecen sobre todo al dominio de la fantasía y el mito que son otra versión de la realidad, otro camino para rastrear la existencia humana.

1.2 EL MONSTRUO COMO CREACIÓN SOCIAL

La palabra monstruo se deriva de una palabra latina que significa presagio:

“Los romanos que inventaron la palabra monstrum, ponen a los monstruos en la misma clase que a los portentos y a los prodigios, siendo, de acuerdo con Cicerón, signos que apuntaban a que algo siniestro estaba cerca, exactamente como un portentoso anunciado o un prodigio previsto, un suceso generalmente malo. El nacimiento de un becerro de dos cabezas, un monstruo típico, demandaba de su dueño un ritual de sacrificio, lo mismo que los gemelos siameses o un gallo con plumas de gallina”¹⁵,

por tanto el monstruo es el anuncio de un suceso próximo, de un acontecimiento excepcional. El monstruo es la anticipación de algo extraordinario, de un encuentro con lo extraño, lo imposible o lo incontrolable, es también nuestro espejo en más de un sentido. Utilizando una frase retórica diremos que el monstruo habla de la condición humana. El monstruo opera en todas las esferas de la actividad humana, es una presencia subyacente, tanto en la esfera psicológica, la de los sentimientos, las sensaciones y las pulsiones más primarias como en la social, aquella de las relaciones con el mundo circundante y con los otros. El monstruo puede ser simultáneamente seductor y amenazante; profético y ancestral.

No es por azar que en muchas obras literarias el catalizador de las pasiones sea un monstruo, que puede ser un engendro científico como el

¹⁵ Ibid.

monstruo creado por el doctor Frankenstein¹⁶, o un enano como Oscar, el protagonista de *El tambor de hojalata*.

El monstruo escapa a la norma y la rebasa o la exagera: "La monstruosidad es una categoría de la anormalidad y la anormalidad es una categoría de fundamentación estadística"⁽¹⁷⁾. Un simple desvío de la norma general o mejor aún una obediencia estricta y ciega de la misma, impuesta por consenso o por la fuerza bruta, puede dar origen a que el individuo transgresor por azar o por voluntad propia pueda ingresar al apartado de lo monstruoso, esto no convierte al monstruo necesariamente en un disidente del orden establecido, puede ser, como Drácula y su vasta progenie:

"Stoker, al igual que otros escritores coetáneos, se inspiró para su novela en un príncipe del medioevo, temido por su justicia y su crueldad...Aunque Stoker no se refiere explícitamente a la estructura sociopolítica de la comarca, ciertos hechos del contexto tales como: el temor respetuoso que despierta el nombre del conde en los campesinos, la ignorancia supersticiosa de los mismos...las labores estrictamente agrícolas de sus habitantes, nos permiten apuntar la hipótesis...sobre la existencia de unos moldes feudales, duros y opresivos, existentes en tal región"¹⁸

El monstruo es la personificación brutal del poder arbitrario e ilimitado,

¹⁶ Mary W Shelley, *Frankenstein o el moderno prometeo*.

¹⁷ Román Gubern y Joan Prat, *Las raíces del miedo*, 1977 p. 39

¹⁸ *Ibid* pp 50-51

es decir una metáfora del estado y de los poderes que lo controlan, como toda dicotomía, la de lo normal y lo monstruoso depende del lugar desde el que se aplican los calificativos, los padres pueden representarse como monstruos para el niño y viceversa, los homosexuales y los judíos eran monstruos para los nazis y de manera inversa los regímenes de corte totalitario son universalmente considerados como creaciones monstruosas y sus perpetradores consecuentemente como monstruos, por lo menos desde el punto de vista moral, aunque algunos de ellos llevan la analogía de la monstruosidad más lejos. Albert Speer, el arquitecto del tercer Reich hace una revelación de la manera en la que componía su imagen corporal uno de los funcionarios nazis de mayor jerarquía, en una entrevista con el reportero norteamericano Eric Norden:

"-¿Qué líder nazi era el más corrupto?

Speer- Yo le daría este dudoso título a Goering. Era un ladrón en gran escala, robó museos y colecciones de arte de Europa para sus aposentos privados, requisaba fondos del estado para hacerse casa lujosas, expropiaba tierras estatales para sus vastas reservas de caza,,,

-¿ Estaba usted en buenos términos personales con Goering?

Speer- Sí, nos llevábamos muy bien. Me llevaba con frecuencia a Karinhall, su gran coto de caza al este de Berlín, donde vivía como un señor feudal.[una vez] cuando llegué, me dió la bienvenida, su cuerpo corpulento envuelto en una bata de terciopelo con un enorme broche de esmeralda en la solapa de satín. Su rostro cubierto por una gruesa pátina de maquillaje, las

ñas de sus dedos pintadas de rojo brillante,”¹⁹

compárese esta descripción con la que hace Bram Stoker del protagonista de su novela más célebre:

“Dentro estaba un hombre alto y viejo, bien rasurado, salvo por un largo bigote blanco y vestido de negro de la cabeza a los pies, sin la mínima huella de color en toda su persona.”²⁰

O más claramente comparemos el arreglo del burócrata nazi con el maquillaje del actor Max Schreck para personificar a Nosferatu en la cinta expresionista del mismo nombre dirigida por W.F. Murnau en 1929.[fig 6]

Como puede verse para que se alcance esta categoría no basta apartarse de la norma, es preciso desafiarla ya sea por deficiencia o por exceso. El monstruo se sitúa por fuera o por encima de las leyes humanas, prácticas que entre otras especies animales son perfectamente corrientes, como el canibalismo o el infanticidio, llevadas a cabo por los seres humanos se consideran grotescas e inadmisibles, por lo menos para los cánones modernos, no olvidemos que los sacrificios humanos tienen una antigüedad inmemorial, en tanto que los derechos humanos son una creación mucho más reciente y no gozan aún de la popularidad de los primeros, una encuesta sobre la pena de muerte o la tortura puede disipar cualquier duda al respecto[fig.7]. La pena de muerte es un buen ejemplo de la relatividad que caracteriza la adjudicación del adjetivo monstruoso, de tal manera que la imposición de un método cruel de asesinato sobre un

¹⁹ Eric Norden, *Playboy interview with Albert Speer*. Revista *Playboy*, junio 1971, vol18, number 6, p.86

²⁰ Bram Stoker, *Drácula*, p. 15

individuo cualquiera convierte al perpetrador en un héroe o un monstruo de acuerdo con las convicciones, intereses o prejuicios de quien emite el juicio. El héroe es la contrapartida del monstruo y su misión es restablecer el orden inmutable o instaurar uno nuevo²¹ (natural, social, cósmico), restablecer las jerarquías, regresar a la realidad, aunque su cruzada y sus métodos sean tan sangrientos como los del monstruo al que está destinado a derrotar, el héroe es un monstruo con el visto bueno de la sociedad o del estado.

En todo caso hay que tener en cuenta que los monstruos se manifiestan de modo distinto en cada una de las esferas de la vida de los seres humanos, ya sea la psicológica o la social, existen monstruos periféricos y existen monstruos interiores y los hay intercambiables. Si algo distingue al monstruo es su flexibilidad y su permanencia. La caracterización de lo monstruoso, es decir darle cuerpo y forma a la palabra, es asimismo un formidable medio de control individual y social que puede operar en distintos niveles: desde el Coco y el robachicos o el Candingas²² de la infancia hasta el infierno de las drogas y la amenaza del SIDA²³ para los adultos (infantilizados cuando permiten que el temor pueda regir sus respuestas a los problemas y desafíos del mundo exterior), los monstruos son también construcciones sociales de naturaleza disciplinaria y disuasiva.

Volverse un monstruo es asimismo caer de la gracia divina, retornar a la

²¹ Cfr. Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces*, 1968, p 30

²² Cfr. Salvador Elizondo, *Teoría del Candingas*, en *El retrato de Zoe y otras mentiras*, 1969, pp 96-99

²³ Cfr Peter Duesberg et al. *The chemical basis of the various AIDS epidemics: recreational drugs, anti-viral chemotherapy and malnutrition*, en *Journal of bioscience*, june 2003, vol. 28, num. 4. pp383-412

animalidad, es decir a la naturaleza.

En principio, por lo menos si nos circunscribimos al área cultural denominada grecooccidental, el ente monstruoso por excelencia para el ser humano es la naturaleza, el hombre mira y admira a la naturaleza, entendida ésta como el conjunto de fenómenos que conforman el mundo exterior y que influyen y determinan la existencia humana, es decir todo aquello que escapa total o parcialmente al control racional del ser humano, incluyendo el clima, los otros animales, el fuego, las funciones corporales, la reproducción, la digestión, el nacimiento y la muerte, por nombrar unos cuantos al azar y a los que nos esforzamos por clasificar y jerarquizar, por organizar y someter, pero esta admiración es una máscara del terror, las leyes y normas humanas se oponen a las leyes naturales, las que por otra parte no son tan absolutas ni tan predecibles como desearía la mentalidad occidental, tal como nos lo recuerda Jung en su prólogo del I Ching:

"No hemos tomado suficientemente en cuenta todavía que necesitamos el laboratorio con sus incisivas restricciones para poder demostrar la validez invariable de la ley natural. Si dejamos las cosas a la naturaleza, vemos un cuadro muy diferente: todo proceso es parcial o totalmente interferido por el azar, en tanto que bajo circunstancias naturales un devenir de sucesos absolutamente subordinado a leyes específicas es casi una excepción"(24)

²⁴ Carl Gustav Jung, Prefacio a *The i ching*. 1978 p. xxii

innumerables veces los esfuerzos por controlar la naturaleza se vuelven en su contrario (regresamos al mito de Frankenstein y más recientemente la saga cinematográfica de Alien, que no son sino metáforas de los temores que provoca la posibilidad de que sean efectivamente posibles y tangibles monstruosidades como la oveja Dolly) la naturaleza no ha dejado de ser la barbarie que amenaza con devorar a la civilización, ya desde Freud²⁵ sabemos que el florecimiento de la cultura se debe a la férrea represión de los instintos, por lo menos en occidente la obsesión de nuestra civilización es el control y racionalización de la naturaleza (y en los últimos cien años ¿existe algún país que no pertenezca, económicamente y, por lo menos de manera parcial, culturalmente a occidente?) Cuando se habla en la televisión y en los periódicos de la armonía con la naturaleza con frecuencia se piensa en un paraíso edulcorado, una Arcadia simplista, jamás se piensa en los aspectos más profundos y sombríos, en aquellos pertenecientes al nivel de las fuerzas tectónicas; del mismo modo como la imagen de la maternidad se encasilla en las postales del diez de mayo y nadie repara en el terrible simbolismo de la Coatlicue²⁶[fig.8].

El monstruo aparece como la manifestación más apabullante de la conciencia de nuestra separación irreversible de la naturaleza, monstruosidad y cultura van de la mano. De igual manera sería imposible un retorno a la naturaleza si no se produce un desplome de la sociedad como la conocemos, incluso el solo hecho de atenuar el encarnizamiento del desarrollo económico e industrial contra el entorno natural implicaría

²⁵ cfr. Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, 1930, pp 25 y ss.

²⁶ Cfr. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, 1977, pp 369-378

una reformulación tan profunda en la organización de la producción y de nuestros patrones de consumo y por consiguiente en la conducción de la política y de la sociedad que no faltaría quien calificase una transformación semejante como monstruosa.

No es infrecuente que la naturaleza rompa sus propias reglas o más precisamente, puesto que no podemos tener la certeza de comprender totalmente los procesos y los fenómenos que la constituyen, aquellas que le son adjudicadas suponiendo que le son inherentes. Jane Goodall, quien ha dedicado su vida al estudio de los chimpancés, afirmó alguna vez que su idea sobre dichos simios, que en un principio le parecieron la encarnación del buen salvaje, cambió radicalmente cuando presencié las sangrientas luchas que se producían entre clanes rivales y la saña caníbal de un par de hembras que casi le cuesta la extinción a su grupo de estudio.²⁷ Los animales son capaces de actos monstruosos, excesivos dentro de su propio contexto, el infanticidio no es una práctica monstruosa hasta que pone en peligro la viabilidad del grupo, mientras es estadísticamente inofensivo, es trivial adjudicarle juicios morales; no existe la naturaleza pura e incontaminada de aquello que consideramos malo, en el fondo lo sabemos y de ese saber nace lo monstruoso.

El monstruo es la racionalización y el disfraz de los temores y los deseos profundos o inconfesables de los seres humanos, al peligro real que representan ciertas criaturas, en los complejos míticos de la mayoría de los pueblos se le magnifica y se le agrega una carga simbólica, entonces animales como el lobo en Europa y el jaguar en Mesoamérica pasan de ser

²⁷ Cfr. Jane Goodall, *In the shadow of man*, 1973. p.258

simples carnívoros a transformarse en entidades míticas portadoras de poderes inconmensurables y terribles:

"La cuestión de la monstruosidad animal requiere cierta atención, porque la relación entre el hombre y el animal ha sido siempre una relación de miedo o de poder (es decir, de violencia), en la cuál o el hombre ha dominado al animal...o bien el hombre ha sido presa y víctima de animales en estado salvaje"(28).

Entre las culturas prehispánicas las representaciones plásticas del jaguar [fig. 9] dan cuenta precisa del status monstruoso del que gozaba el felino:

"El jaguar es el animal que desgarrar y devora , el siniestro animal nocturno que vive en las cuevas, es decir, debajo de la superficie de la tierra en el inframundo. Es la fiera misteriosa y horrenda que aparece ante el caminante, surgiendo de la noche como si fuera parte de ella. Nadie se salva de su embestida, de sus garras. Es el animal del cielo nocturno y de la Luna que durante la noche devora al sol"²⁹

La historia demuestra que son los lobos y los jaguares los que se hallan en peligro y desventaja frente a las acciones depredadoras del animal que se ha arrogado el derecho de establecer y repartir las acreditaciones de monstruosidad.

²⁸ R. Gubern, op.cit. p.40

²⁹ Paul Westheim, Obras maestras del México antiguo, 1978 p. 64

1.3 EL MONSTRUO COMO TRANSFORMACIÓN METAFÓRICA DE LA REALIDAD

El monstruo encarna al poderío sobrehumano pero, tal vez con mayor contundencia, los sueños de poder humanos. El monstruo, en la esfera psicológica, despierta temor y envidia, representa simultáneamente los daños que tememos sufrir y el poder ilimitado que deseamos ejercer, el monstruo nos atrae, nos excita y nos repele por idénticas razones, representa la huida del tedio que es la vida cotidiana y por consiguiente la inseguridad y la angustia de lo desconocido. Una de las reglas básicas para dotar de verosimilitud y eficacia al monstruo es darle un carácter de indeterminación, un aura difusa, rodearlo de misterio. Por ejemplo: los grandes carnívoros como el tigre, el oso o el ya citado jaguar pierden buena parte de su halo monstruoso cuando los hallamos detrás de las barras de hierro del zoológico o desde la comodidad de la contemplación televisiva, la eficacia del poder atribuido a estos seres radica en su relativa invisibilidad, el temor se disipa con la familiaridad, un monstruo predecible deja de serlo.

Por ello no deja de ser paradójico que con tanta frecuencia nuestras pulsiones primarias, con las que convivimos cotidianamente, nos causen una desazón mayor que la posibilidad de enfrentar no ya a un oso hambriento, sino un perro rabioso, porque ese perro rabioso nos habita y está siempre en busca de la oportunidad para manifestarse, el monstruo amenaza y pone en duda la identidad que, a través de diversos disfraces, a lo largo de nuestras vidas nos esforzamos por adjudicarnos. El mito del licántropo es la manifestación más clara de ese temor a la pérdida o metamorfosis de la identidad que ronda a los seres humanos, el licántropo es el ser humano

que puede recuperar su naturaleza bestial, por voluntad propia o por la acción de fuerzas que lo rebasan; un tópico favorito y manido, utilizado hasta de modo paródico es la influencia de la luna, astro femenino por antonomasia; aunque la identificación de la luna con la transformación licantrópica se debe al parecer a una cadena de identificables equívocos³⁰ en el caso del licántropo, llama la atención que los animales que le prestan sus características son precisamente los depredadores más temibles y perseguidos, en cada cultura de acuerdo con el contexto geográfico pueden ser lobos, hienas, tigres u osos, el licántropo es no solamente un excluido, sino un rebelde, y el rebelde es un salvaje cubierto de pelo (como los guerrilleros de la Sierra Maestra), el licántropo nos permite perfilar otra faceta del monstruo, ésta eminentemente social, la del proscrito, aquel que escapa de la ciudad no para aislarse de ella como el místico sino para regresar y confrontarla más eficazmente, el licántropo es la fantasía erótica, la meta inalcanzable y el sueño de vigilia de todo tímido, a cada doctor Jeckill corresponde un señor Hyde³¹.

³⁰Cfr. Massimo Izzi. op cit pp 295-297

³¹ Cfr. Roman Gubern y Joan Prat, Op Cit. pp 86-88

2 EL MONSTRUO COMO TEMA DEL ARTE

2.1 EL MONSTRUO COMO VEHÍCULO SIMBÓLICO

El excluido, el perseguido y el diferente también generan la reacción opuesta al miedo, y el salvaje y el rebelde se convierten en los depositarios de las virtudes ancestrales y olvidadas que poseía el género humano antes de tener un concepto acerca de la naturaleza, es decir antes de que la escisión que nos apartó para siempre de la naturaleza se produjera, se produce entonces la añoranza de la edad de oro tan convincentemente planteada en las pinturas de Piero di Cósimo, este artista del renacimiento produjo un ciclo de pinturas dedicadas a rastrear los orígenes remotos de la humanidad y es gracias a estos cuadros que su nombre y su renombre continúan vigentes aún hoy³².

En un principio el ser humano estaba tan perfectamente identificado con la naturaleza que incluso podía tener relaciones sexuales con todo tipo de bestias con el consecuente resultado de incrementar la génesis y proliferación de entidades monstruosas que se apresuraban a poblar el bosque. En el bosque, durante *La caza*, cuadro pintado alrededor de 1500 por Piero de Cósimo [figs. 10 y 11] tiene lugar una desgarrada lucha por la supervivencia en la que hombres abestiados o bestias humanizadas se acechan y se destrozan en un ciclo violento de persecuciones y desplazamientos sin solución de continuidad, en una especie de cotidianidad del peligro y de la angustia en el que cada criatura constituye

³² cfr. Erwin Panofsky, Estudios sobre iconología P. 53 y ss.

el monstruo que, oculto en la penumbra, desgarrar y devora a su vecino y a su vez teme ocupar su lugar en esta suerte de caótica trama alimenticia, la naturaleza es la negación del contrato social y de las normas de convivencia con que quisiéramos evitar el devorarnos o exterminarnos unos a otros, la imposición de leyes es la demostración más clara de que el costo que supone la separación de la naturaleza es el reconocimiento de que en última instancia ésta es indomeñable, la necesidad de establecer leyes confirma su debilidad y su inutilidad esenciales.

Como las normas impuestas que rigen nuestras relaciones sociales se nos presentan como únicas y universales tendemos a ignorar el hecho de que otros individuos puedan regirse por normas distintas a las que regulan nuestra existencia cotidiana, fuera de ellas todo es caos y destrucción, así procedemos cuando interiorizamos el lugar común que caracteriza todo rebasamiento del orden legal como una caída en la ley de la selva, el lugar del desorden y la inseguridad por antonomasia. Lo que en verdad aterra al hombre no es el caos sino la posibilidad de caer entrampado en un orden cuyas reglas no se dominan.

El monstruo amenaza y mantiene cercado el espacio de nuestra vida civilizada, el monstruo es en el sentido más directo un ente marginal; por ejemplo recuérdese la función y la colocación de las gárgolas en las catedrales góticas[fig 12]; acecha por fuera como las sirenas a Ulises[fig. 13], como el jaguar al campesino maya, como el vampiro a la doncella; pero el monstruo también nos habita, convive con nosotros y funciona como espejo cóncavo de nuestras pulsiones, el monstruo es a fin de cuentas la

naturaleza que se niega a abandonarnos:

" La ciencia es un método de análisis lógico de las operaciones de la naturaleza. Ella ha disminuido la ansiedad acerca del cosmos demostrando la materialidad de las fuerzas de la naturaleza...[sin embargo] La naturaleza rompe sus propias reglas cada vez que quiere. La ciencia no puede evitar un solo relámpago"³³.

En la relación entre la razón, que pretende entender y dominar, y la naturaleza, no pocas veces una enmascara a la otra, a fin de cuentas la exclusión, la persecución y el confinamiento no son menos brutales que el asesinato, el canibalismo o la violación.

Goya en sus Caprichos y Disparates, así como en las pinturas negras hace un compendio espléndido de los monstruos que produce el sueño de la razón:

"...en su larga enfermedad, Goya había llegado a aficionarse... a las sombras que le revelaba verdades más profundas que las que veía a la luz del día."³⁴

El monstruo no solamente es amenaza y presagio, es también una revelación. Debemos preguntarnos a qué obedece esta revelación y cómo se produce, recurriremos a las afirmaciones del filósofo francés Michel Foucault, adentrándonos de paso en el reino de la fantasía medieval:

³³ Camille Paglia, *Sexual Personae*, 1999, p.5

³⁴ Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, 1963, p.142. Subrayado mío.

"Los animales imposibles, surgidos de una loca imaginación, se han vuelto la secreta naturaleza del hombre; y cuando, el último día, el hombre pecador aparece en su horrible desnudez, se da uno cuenta que tiene la forma de un animal delirante: son esos gatos cuyos cuerpos de sapos se mezclan en el Infierno de Thierry Bouts con la desnudez de los condenados; son, según los imagina Stefan Lochner[fig. 14], insectos alados con cabeza de gatos, esfinges con élitros de escarabajo, pájaros con alas inquietas y ávidas, como manos; es el gran animal rapaz con dedos nudosos, que aparece en la Tentación de *Grünewald*. La animalidad ha escapado de la domesticación de los valores y símbolos humanos; es 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 habita en el corazón de los hombres."³⁵

Conviene apuntar aquí que en todas las representaciones plásticas de San Antonio siendo asediado por las tentaciones, los protagonistas acaban siendo los monstruos que mortifican al santo que no se parecen demasiado a las voluptuosas doncellas ni a los succulentos manjares del relato original, esto es visible en el cuadro dedicado al asunto por *Grünewald* [fig. 15], pero también en el del Bosco y ya en el siglo xx en el que dedicó al tema Max Ernst.[fig. 16]

³⁵ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 1967, p 46

En el momento en que el animal monstruoso deja de amenazar como una fuerza externa, es decir cuando se desplaza de la esfera pública a la esfera privada, para manifestarse como máscara de las fuerzas interiores que convierten nuestra psique en un permanente campo de batalla, en el momento en que reconocemos esa fuerza incontrolada e ingobernable no como el caos periférico, exterior y ajeno que nos amenaza, como cualquier individuo o fenómeno estigmatizado socialmente como raro, degenerado o subversivo; sino como un desdoblamiento de nuestra propia naturaleza, de nuestros deseos y de nuestras pulsiones, es decir cuando pasamos de la aceptación de los prejuicios impuestos por la esfera pública y nos decidimos a explorar la esfera íntima, en ese momento se produce la revelación de marras: el monstruo que tanto tememos somos nosotros mismos quizás más verdaderos y auténticos que nunca, totalmente desnudos, amenazadores y vulnerables al mismo tiempo.

El monstruo es la concreción icónica de los dos motores de la existencia humana: el afán de poder y el aguijón del deseo, ambas pulsiones íntimamente ligadas a nuestra psique pero incapaces de manifestarse y adquirir forma más que en el ámbito de nuestra liga con el mundo exterior, que existen pero no pueden presentarse sino a través de los otros. El monstruo es el recurso mediante el cual las diversas sociedades humanas han dado forma a su incertidumbre y a su angustia; a sus deseos prohibidos (mismos que de no serlo no precisarían del disfraz) y a sus prejuicios.

El miedo que experimenta el hombre frente al monstruo no es únicamente de la presa frente al cazador, no es el temor mecánico e instintivo que experimenta frente a la proximidad de un volcán en erupción o cualquier

otro peligro real y tangible, es un miedo más elaborado aunque no menos trascendente porque no es únicamente la respuesta inmediata a un estímulo externo, sino la manifestación de una angustia soterrada, inextirpable y permanente, tal vez congénita, que no precisa del objeto para hacerse presente.

El individuo común, el llamado ciudadano promedio (creación estadística de tufo totalitario que adoptamos aquí como mera figura de conveniencia y tal vez para incluirlo posteriormente en alguna galería de monstruosidades) le teme al monstruo pero es inepto para otorgarle realidad tangible o visible, para cumplir esa función están los artistas, quienes poseen las herramientas técnicas y la probada capacidad de organización de los delirios propios y ajenos para materializar y darle vida a un temor bajo la forma de un centauro [fig. 17], una esfinge [fig 18] o una masa indiferenciada de carne, garras, colmillos y pelos.

Si afirmamos que sin arte no hay monstruos no exageramos, el monstruo posee todos los recursos del arte: la síntesis, la forma, la multiplicidad de posibilidades de lectura, la necesidad de un espectador ávido y crédulo o por lo menos proclive a la complicidad, mientras haya un individuo con el vuelo imaginativo suficiente para crear a King Kong y un público dispuesto a sublimar sus deseos y a proyectar sus prejuicios a través de esa criatura aberrante, tanto el monstruo como el arte tienen asegurado su porvenir en este mundo, el arte otorga forma y sentido el monstruo. El monstruo existe para recordarnos que no hemos dejado de ser animales, y el arte para ponernos al tanto de que nunca volveremos a serlo.

Lo monstruoso, como parte integral de la psique humana, es una presencia

constante en las artes plásticas, innumerables son las apariciones de todo género de personajes monstruosos en los paisajes protosurrealistas de las obras del Bosco, en las cabezas híbridas de Arcimboldo[fig. 19], en los habitantes de la Arcadia de Piero di Cósimo, en las cárceles de los grabados de Piranesi[fig. 20] en donde la monstruosidad está dada por la inhumanidad de los espacios ³⁶

o en las intrincadas construcciones mecánico-grotescas de Giger[fig. 21].

³⁶ Cfr. Kenneth Clark, *The romantic rebellion*, 1973, p. 54

2.2 CLASIFICACIÓN ICONOGRÁFICA DEL MONSTRUO

Aunque la mayoría de los fenómenos del mundo que nos rodea son imposibles de encasillar dentro de los límites de una definición y rebasan invariablemente todo intento clasificación, es indispensable para poder establecer cualquier tipo de contacto o aproximación definir o clasificar el fenómeno en cuestión. La ciencia encargada de clasificar a los monstruos recibe el nombre de teratología.

En un principio el estudio de las malformaciones no concernía tanto a mejorar la salud del individuo aquejado por las antedichas malformaciones sino a desentrañar su significado oculto:

"Conocidos son los prejuicios que gravitaron, en el correr de los siglos alrededor de los monstruos. Si los antiguos egipcios los admitían en sus necrópolis, honrándolos como si fueran animales, la mayoría de las veces eran considerados símbolos de posesión diabólica o fruto de cópulas entre individuos depravados del género humano y bestias."¹

Evidentemente en las épocas en las que la investigación científica era menos que rudimentaria la única causa posible para el nacimiento de un individuo deforme era la intervención directa del diablo.

¹ Meri Lao, *Las sirenas, historia de un símbolo*, 1995, p. 171

Casi siempre se presuponía que la madre del monstruo había copulado con el demonio de manera voluntaria, por lo que merecía ser castigada, sobre la misoginia implícita en esta creencia y su presencia recurrente en otros fenómenos

relacionados con lo monstruoso hablaremos más adelante.

En la actualidad hay ya un conjunto de causas bien identificadas sobre el origen de los monstruos naturales: el contacto con cualquier fenómeno o sustancia que altere o modifique los cromosomas sean éstas sustancias químicas o la radiación artificial producto del manejo irresponsable de la energía atómica.

Sin embargo no es la génesis de las deformidades biológicas el tema de mayor interés para este trabajo. Existen seres monstruosos por deficiencia o por exceso (según la clasificación que se viene utilizando desde los tiempos de Aristóteles²), seres mutilados o de tamaño notoriamente inferior al promedio o bien gigantes o con alguna extremidad cuyo tamaño esté en evidente desproporción con el resto de su estructura, seres cuyos miembros o extremidades estén desplazados de su lugar correcto o multiplicados más allá de cierto número, etcétera.

² Cfr. Massimo Izzi. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. P. 466

Los seres arriba apuntados pertenecen sólo marginalmente al objeto de este trabajo.

Nuestro interés particular será absorbido por aquellas criaturas que nunca han tenido un lugar permanente en los libros de medicina o biología, aquellos monstruos paridos por el imaginario radical con las más diversas funciones.

A partir de esta premisa nos apartaremos de los enanos, de los niños nacidos sin un brazo o con tres; de los seres que por fatalidad genética, mutilación intencional o accidente del destino carecen de miembros u órganos o los poseen en demasía; también quedarán excluidos los animales que pertenezcan a cualquiera de las categorías zoológicas aceptadas por la ciencia, en tanto que simplemente animales con patrones de comportamiento, métodos para procurarse alimento, estrategias de conservación, actitudes de socialización, etc. En cambio serán analizados y utilizados como arquetipos y portadores de símbolos, como recursos expresivos y metafóricos.

En suma: Los monstruos de los que nos ocuparemos extensamente serán aquellos que, por carecer de realidad tangible pero gozar de realidad arquetípica y simbólica, hicieron necesaria su invención.

Es conveniente advertir, antes de proceder a sugerir una clasificación, que las categorías generales arriba apuntadas para las aberraciones de la naturaleza (i.e. deficiencia o exceso) no serán del todo ajenas a las que se establecerán a continuación para clasificar a los monstruos producidos por la cultura.

José Miguel G. Cortés establece tres amplios criterios de clasificación teratológica:

La primera de ellas se refiere al monstruo como combinación de seres y formas y subdivide esta categoría en las siguientes subespecies:

1) Por confusión de géneros (humano- animal, sin que exista modificación en la forma externa) en esta categoría incluye el ensayista a los vegetales y a los animales dotados con el don de la palabra o a las estatuas que cobran vida.

2) Por transformación física enanos, ogros y gigantes.[fig 22]

Por desplazamiento, multiplicación, supresión, desarrollo o representación de órganos aislados del cuerpo.[fig 23]

3) Por la composición de nuevos seres a partir de elementos animales y humanos.

4) Por indeterminación de las formas.5) Por metamorfosis.³

³ José Miguel G. Cortés, *Orden y caos*, pp 23-24

Heinz Mode propone cinco categorías taxonómicas relativas a los monstruos producidos por la imaginación humana:

- 1) Monstruos con cuerpo humano o cuerpo animal en una actitud decididamente humana, con cabeza animal o con solo algunos rasgos de origen animal.
- 2) Monstruos de cuerpo animal y actitud decididamente animal en combinación con una cabeza humana, un busto humano y otros rasgos puramente humanos.
- 3) Monstruos de cuerpo y cabeza animales de diversas clases y otros rasgos añadidos.
- 4) Esta categoría comprende seres mixtos y combinaciones mixtas con multiplicación y simplificación deliberadas.
- 5) En esta se ha dado figura humana o animal a acontecimientos u objetos naturales, convirtiéndolos en nuevas entidades y no pudiendo observarse a menudo mas que unos indicios simbólicos insignificantes.⁴

Estas categorías se refieren medularmente al aspecto visible de las entidades monstruosas, asunto de primordial importancia en este trabajo puesto que la materia prima del mismo es justamente el manejo iconográfico del monstruo. Las clasificaciones anteriores funcionan principalmente como líneas de fuerza, como guías para no perderse en la intimidante prolijidad del tema y haciendo

⁴ Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, 1980, pp 30-31

una reducción esencial de las clasificaciones anteriores propongo, desde el punto de vista exclusivamente de la representación figurativa la siguiente jerarquización de las entidades monstruosas:

El monstruo que responde a la necesidad humana de convertir en imágenes los productos de su razón y su entendimiento, más que sus miedos, sus deseos ocultos, inconfesables (que por el hecho de serlo demandan con mayor brío ser confesados aunque de manera velada, indirecta y por lo mismo más transparente) los monstruos resultantes de esta necesidad son en realidad traducciones icónicas de conceptos abstractos, son por lo general las figuras grotescas que se pueden hallar en los escudos de armas o en algunos símbolos nacionales, poco importa a cuál de las categorías previamente enunciadas pertenezcan, su valor está acotado por el convencionalismo de su significado y la rigidez de su iconografía.[fig 25]

El monstruo que, como apunta Cortés "responde a los fantasmas de la mente"⁵ Se trata del monstruo que, aunque su función primordial u original haya sido simbólica o incluso didáctica, rebasa los límites de la alegoría para permitirnos atisbar lo que subyace más allá y más adentro de lo que nos podría decir una lectura puramente literal de la alegoría. Tal es el caso de las pinturas pobladas

⁵ J.M.G. Cortés, Op. Cit. , p.26

de monstruos de Jerónimo el Bosco , expresión irreplicable de un mundo en crisis, en proceso de violenta e irreversible transformación:

"Un piadoso artista cristiano, viviendo en los confines de Flandes, tomó nota de esto y, basando su imaginación en los signos y maravillas premonitorios del juicio final, dando expresión a la inquietud espiritual de su tiempo, sus incómodas preocupaciones con la brujería, con los pecados del orgullo y la lujuria. Contra las graves y adustas caras patrocinadas por el intenso sentimiento religioso de épocas anteriores, Jerónimo el Bosco conjuró un mundo que ya no estaba regido por el orden divino sino a merced de los más locos caprichos de la naturaleza. El ciclo de terror comienza a la media noche. Súbitamente el horizonte entero se enrojece con las flamas del infierno dantesco, la tierra tiembla... los monstruos de las profundidades aúllan con furia...los reyes y los prelados están entre los condenados...Mezclas impuras de los reinos animal y vegetal reflejan el caos de la caída; un cuerpo humano está cubierto de escamas, tiene cabeza de pájaro y plumas de avestruz...un pulpo se convierte en mamífero. Fantasmas y monstruos híbridos armados con espadas, arpones y

cuchillos... El Bosco construyó un arte extraño y elusivo basado en el flujo siempre cambiante de las formas de la materia y del submundo mental.”⁶

El Bosco, registrando el espíritu de su época, dando forma a los fantasmas que atormentaban al individuo del siglo xv, nos permite reconocernos a los habitantes del siglo xxi, de modo igualmente profundo con las monstruosidades gozosas y terribles de su imaginaria exuberante:

“Porque la época en que el Bosco vivió fue una época de excesos; tras la colorida fachada que a veces la hace aparecer como una kermés larga y jovial, había una quiebra general de la moral, los suicidios y los crímenes eran sucesos cotidianos. La amenaza siempre presente del hambre, los horrores de la tortura, la inestabilidad social y económica, llevaron al sentimiento de que el fin de las cosas estaba cerca, revivió la creencia en los espíritus malignos y estimulaba las prácticas supersticiosas”⁷

El hombre y el mundo han cambiado hasta el punto de la ruptura en los últimos 500 años pero los terrores y aprehensiones que propiciaron la aparición de las deformidades eternizadas en los cuadros del artista flamenco continúan

⁶ Jacques Lassaingne y Robert L. Delvoy, *Flemish painting*, 1977, pp. 11-16

⁷ *Ibid.*

prácticamente inalterados. En los cuadros del Bosco es posible hallar varias de las clasificaciones enunciadas por Mode y Cortés:

Monstruos con cuerpo humano o cuerpo animal en actitud decididamente humana, tal es el caso de la imagen que se describe a continuación, localizable en el tercer panel del tríptico titulado *El jardín de las delicias*[fig 26]:

"Un demonio subalterno está castigando a los glotones, lo que podemos adivinar porque utiliza una olla de cocina como corona y jarras de cerveza por zapatos. Se come vivas a sus víctimas y las excreta en una letrina abierta, esto es doloroso y asqueroso, pero también es ridículo- incluso de un modo grotesco, divertido"⁸

Por confusión de géneros:

"La mayoría de las figuras que rodean a San Antonio y lo distraen de la oración-incluso de la visión del salvador en persona- son grotescas confusiones de vida animal, vegetal y humana, mezcladas con objetos hechos por la mano del hombre. Hay un enano jorobado en patines, tiene una cabeza de pájaro cubierta con un embudo...hay un pez cuyo cuerpo es un bote de pesca y que trae una coraza y una daga. Hay una rata gigante cargando a un hombre árbol con cola de pez que lleva aun

⁸ Gilbert Highet, *The mad world of Hieronymus Bosch*, Revista *Horizon*, 1970, VOL. 12, N. 2. p 71

bebé... y arriba el aire está habitado por peces voladores, barcos con forma de pájaros y otros desafíos a las leyes de la razón y de la naturaleza."⁹[fig27]

La pintura del Bosco es con seguridad el ejemplo más acabado de la representación teratológica en el arte, dejando una apreciable cauda de herederos entre los que destacan autores como Bruegel, quien, tanto en sus pinturas como en su obra gráfica, traduce el caótico mundo de la pesadilla de la historia al caos organizado del plano pictórico en obras como "Dulle Griet" [fig 28]:

"...cuyo ataque contra la brutalidad española está disfrazado por el arcaísmo del sujeto y su referencia al dicho popular Cuando vayas al infierno lleva la espada en la mano... Y lo que da su paradójica coherencia a esta pintura aparentemente caótica, su principio unificador, es el elemento del fuego. A través de un amontonamiento de criaturas monstruosas, paridas por los miedos atávicos que se agazapan en el submundo mental, Dulle Griet avanza temerariamente hacia delante, cargando la gran espada de los gigantes de la mitología,

⁹ Ibid.

usando casco y armadura, sus ojos arrojando fuego...Claramente esta figura apocalíptica, punto central de la composición, tiene un significado simbólico...encarna el espíritu de la opresión y la brutalidad- elemental malevolencia sin una chispa de piedad. .. Los horrores de la ocupación son los primeros frutos de los "Desastres de la guerra", y Dulle Griet, anticipando el *Guernica*, tiene una pareja intensidad dramática"¹⁰

Todo creador posterior tienen con el artista flamenco una deuda inmensa y quien haya entrado en contacto una vez con sus imágenes las incorporará a su psique para siempre. Esto no se debe únicamente a lo que se ve, sino al significado intrínseco, un significado que ha desafiado durante siglos toda tentativa de interpretación:

"Para el espectador de nuestros días el simbolismo del Bosco es como un oráculo fenecido cuyo lenguaje de signos ha perdido su poder de revelación. Incapaz de comunicar, un maestro que amaba entrañablemente los enigmas, se volvió él mismo un enigma, la llave del cual aún no ha sido encontrada."¹¹

¹⁰ Robert L. Delevoy, *Bruegel*, 1959. pp.71-72

¹¹ Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, 1999 p 9

Sin embargo la contundencia de las imágenes invita y exige una interpretación:

"[El Bosco] presenta al hombre, que está llamado a la más sublime de las exaltaciones, en todas sus insuficiencias, debilidades, y malicia. Pero más que eso, muestra cuán abismal ha sido la caída del hombre, cómo por su propia voluntad este hombre creado por dios ha escogido ser esclavo del pecado, cómo ha hecho del mal absoluto su ídolo. Con ironía brutal y sarcasmo mordaz pone al desnudo tanto la naturaleza simiesca y animal del hombre como su luciferina arrogancia, arrancando sin piedad las máscaras con las que confronta a la vida hasta que al fin el horror del absurdo le devuelve la mirada."¹²

Visto de otra manera, de acuerdo con E.H Gombrich:

" Estamos acostumbrados a trazar una tajante distinción entre las funciones de representación y de simbolización. Una pintura puede representar un objeto del mundo visible, una mujer con una balanza o un león, y puede también simbolizar una idea. Para los versados en los significados convencionales vinculados a esas imágenes, la mujer de la balanza significará la justicia, y el león el valor o el imperio, o cualquier otro de los conceptos que en nuestras tradiciones simbólicas

¹² Ibid, p. 60

se vinculan con el rey de los animales. Pensándolo con mayor detenimiento, tal vez estemos dispuestos a conceder la posibilidad de otro género de simbolismo, no convencional sino privado, en virtud del cual una imagen pueda convertirse en expresión de la mente consciente o inconsciente del artista. Para Van Gogh el huerto en flor puede haber sido un símbolo de la recuperación de su salud. Estas tres funciones comunes de las imágenes pueden estar presentes en una imagen concreta: un motivo de un cuadro del Bosco puede representar un navío destrozado, simbolizar el pecado de la gula y expresar una fantasía sexual inconsciente por parte del artista, pero para nosotros los tres niveles de significado quedan claramente separados."¹³

El propio Gombrich en otro lugar hace una precisión aguda sobre las estrategias icónicas del artista:

"Ahí vemos horror sobre horror, fuegos y tormentos y todo género de demonios temibles, medio animales, medio humanos, medio máquinas que plagan y castigan a las pobres almas de los pecadores por toda la

¹³ E.H Gombrich, *Imágenes simbólicas*, 1983, p. 214

eternidad. Por primera y tal vez por única vez, un artista ha tenido éxito al dar forma concreta y tangible a los miedos que han frecuentado las mentes de los hombres de la edad media. Fue un logro que tal vez fue solamente posible en ese preciso momento, cuando las viejas ideas eran aún vigorosas y aún así el espíritu moderno había provisto al artista con los métodos de representación de los que veía.¹⁴

Por un lado existen los simbolismos tradicionales, por otro los miedos inconscientes y por último una estrategia nueva de representación. Las imágenes monstruosas del Bosco participan de dos elementos ligados al desarrollo histórico del significado convencional asignado a las imágenes, de una técnica de creación reciente y de un elemento ahistórico e intemporal: el miedo agazapado desde el principio de los tiempos en la psique humana, el miedo a la muerte y a lo desconocido:

"Así, la esfera diabólica, a la cual el cristianismo otorgó como sabemos, el sentido de la angustia es, -en su misma esencia

¹⁴ E.H Gombrich *The story of Art*, 1997, p. 359

contemporánea de los hombres más antiguos...Pero de una forma embrionaria, la esfera diabólica existió ya... desde el momento en que los hombres...reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera, en la angustia de la muerte"¹⁵

Por ello los monstruos de los que nos ocuparemos extensamente serán aquellos nacidos del imaginario radical del género humano, aquellos que, solamente como punto de partida, requieren las estrategias de transformación que se enlistan en las líneas precedentes.

Desde ahora será el monstruo esa bestia fabulosa que participa de la naturaleza y de las formas de diversos animales reales o ficticios que esconde para evidenciar mejor varias de las pulsiones íntimas y axiales de los seres humanos. El monstruo funciona como la manifestación más acabada de la naturaleza como la teme el hombre, el hambre y el sexo crudamente esencializados, sin el disfraz de la cocción y las especias, sin la máscara del amor, sin haber sido sometidos al orden social o clasificados dentro de los límites de la ley.

¹⁵ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, 1981, p. 38

La división entre lo normal y lo monstruoso se quiere radical y tajante sin zonas grises ni matiz, es totalizante y generalizadora. No sorprende por ello que en la imaginaria de lo monstruoso ocupe un lugar preponderante la mujer, respondiendo de paso a otra de las categorías propuestas por Mode, la de los monstruos con cuerpo humano o cuerpo animal en una actitud decididamente humana; y no puede ser de otra manera en una sociedad patriarcal, dominada por una religión que abomina de la naturaleza y del cuerpo, desconfía de los placeres y se basa en el control y la represión:

"Los arquetipos daimónicos de la mujer, que llenan la mitología mundial, representan la proximidad incontrolable de la naturaleza. Su tradición pasa casi indemne desde los ídolos prehistóricos a través de la literatura y el arte hasta las películas modernas. La imagen primaria es la de la *femme fatale*, la mujer fatal para el hombre. Mientras más se golpea a la naturaleza en occidente, más reaparece la *femme fatale*, como un retorno de lo reprimido. Ella es el espectro de la mala conciencia occidental sobre la naturaleza. Ella es la ambigüedad moral

de la naturaleza, una luna malévol que sigue irrumpiendo a través de la niebla de nuestros sentimientos esperanzados"¹⁶

A principios del siglo veinte en Viena , en Occidente en general, tomaba cuerpo el arquetipo de la mujer vampiro, varios de los cerebros más brillantes en los campos del arte y la cultura lo hicieron suyo. En 1903 se publicó un libro clave de la misoginia de entonces: *Sexo y carácter* del joven autor Otto Weininger:

"Él equiparaba la debilidad cultural con las mujeres y los judíos y los condenaba a los tres. El libro se volvió terriblemente popular y de hecho se convirtió en un vade mecum tanto para Strindberg como para de Chirico. Pero Weininger había creado su propio Frankenstein. En el curso de un año, incapaz de lidiar tanto con su propia ascendencia hebrea o las cualidades femeninas que descubrió emboscadas dentro de sí mismo, cometió suicidio."¹⁷

¹⁶ Camille Paglia , *Sexual Personae*, 2001, p.13

¹⁷ Alexandra Comini, *Vampires, Virgins and Voyeurs in Imperial Vienna*, en *Woman as Sex object*. P. 211

El monstruo siempre termina por revelarse como la cara oculta, la mitad oscura de nuestro ser, el monstruo termina por devorarse a sí mismo, acaso la verdadera monstruosidad es la incapacidad para aceptar esa dualidad dentro de nosotros, la resistencia a admitir que el infierno no son necesariamente los otros sino nosotros mismos.

Es difícil, no imposible, comprender el encono masculino contra la mujer a lo largo de la historia occidental, por lo menos desde una perspectiva moderna, en la época del feminismo y del ascenso, aparente, de la condición de la mujer. En el siglo xvi , el siglo en el comenzó el auge de la caza de brujas, y también el de la estampa como uno de los primeros medios modernos de comunicación de masas:

"Las estampas traducían bien la desazón silenciosa, la desconfianza insidiosa de los hombres por su causa. Medios culturales de difusión masiva, de los cuales se han podido analizar 6000 ejemplares desde la década de 1490 hasta 1620 [un período que a grandes rasgos cubre la época de auge de la xilografía] , las estampas estaban dirigidas a los

ciudadanos de todos los estratos sociales. La visión de la femineidad así desarrollada mezclaba inextricablemente las teorías eruditas producidas por la teología, la medicina y el derecho con los prejuicios populares más corrientes. Entre los temas religiosos tratados, que representan las 3 cuartas partes de la muestra, predomina la idea del pecado. La mujer lo practicaba sin vergüenza, especialmente el de la lujuria, el más frecuentemente cometido, luego la envidia, la vanidad, la pereza, y finalmente el orgullo¹⁸.

Al género femenino se adscribe la vanidad, ligada ésta con la intervención del demonio, y con frecuencia se le representa con la contemplación narcisista de la hembra ante el espejo, sin embargo pocas imágenes explotan el motivo de la vanidad y el reflejo como la que aparece en el tríptico ya mencionado del Bosco:

"En el folklore medieval uno de los lugares favoritos del diablo para los encuentros amorosos era debajo de un avellano porque era de este arbusto mágico del que se obtenían los tridentes para abofetear y

¹⁸ Robert Muchembeld, *Historia del diablo*, 2004, p. 92

otras varas mágicas..Entonces el Bosco deformó su espectro infernal en un tronco bifurcado cuyas ramas se abren en los tridentes característicos del avellano de corteza suave. A este tronco le ha incrustado un espejo que se curva sobre el trasero del diablo, consiguiendo así dos cosas: el seductor se vuelve insidiosamente irreconocible y el espejo se define como el ojo posterior del diablo.

La muchacha ha caído en la trampa, y con un instinto infalible el pintor ha captado el momento cargado de terror. Cuando ella ve la cara furibunda del diablo reflejada junto a la suya, se desmaya y cae de espaldas mientras siente el viscoso y mortal abrazo del demonio con pies de salamandra, que ha aparecido de súbito detrás de ella y siente un sapo húmedo arrastrándose entre sus pechos"¹⁹ [fig 29]

Naturalmente, la larga lista de pecados que se atribuyen casi en exclusiva a la mujer disfrazan y al mismo tiempo revelan otro tipo de terrores.

La mujer provoca ansiedad y desazón por su descarnada naturalidad, la vagina deviene en una boca dentada, hambrienta, con poderes castradores:

¹⁹ Wilhelm Fraenger, Op. Cit, p 60

"El terrible temor del hombre a su posible castración, el temor que siente a que su falo pueda ser engullido por la mujer, ha suscitado miedos atávicos y temores no totalmente erradicados"²⁰

La figura femenina es con frecuencia adosada a un cuerpo bestial, como Escila transformada, de acuerdo con la versión del mito del que se extraiga el relato, en un híbrido de mujer y perro, ave o reptil. Un caso similar acontece con las arpías, las sirenas o la medusa, encarnaciones del deseo que atemorizan y destruyen a la vez que atraen y seducen.²¹

Si hiciéramos un recuento de la iconografía femenina heredada, si nos remitiéramos a los ejemplos citados en el capítulo anterior de deidades maternas, advertiríamos el simbolismo dual que encarna la figura materna, portadora a la vez de creación y destrucción; la gran generadora y la cruel devoradora, suma del ciclo dialéctico de la existencia.

La relación entre la monstruosidad y lo femenino requiere un tratamiento más detallado, mismo que será establecido en el tercer capítulo de este trabajo. El propósito de este apartado es medularmente establecer un principio de clasificación de los modos de representación iconográfica del monstruo.

²⁰ J.M.G. Cortés, *Orden y caos*, p. 27

²¹ Robert Graves, *Greek myths*, pp 310-312

2.3 LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA DEL MONSTRUO

El magnetismo de lo monstruoso y de lo grotesco empata y no pocas veces supera al ejercido por la regularidad de la belleza, especialmente en nuestra época. A la inestabilidad y la incertidumbre que permean nuestras sociedades corresponden también monstruos que puedan equipararse con las inseguridades de los individuos contemporáneos, en el fondo no muy distintas de aquellas que oprimían la conciencia de los contemporáneos del Bosco, de Goya o de Bruegel. Evidentemente el que las desazones del hombre medieval y del individuo contemporáneo sean equivalentes en lo profundo, no significa que sean idénticas, hoy en día los pecados capitales establecidos por la iglesia católica no tienen la misma significación en nuestros días y por tanto la lectura que se haga desde nuestra perspectiva de los grabados que al tema dedicara Bruegel sería fundamentalmente distinta de la de sus coetáneos.

Así la ira o la gula más que pecados o debilidades hoy son vistos como enfermedades y obstáculos para el ascenso social; la vanidad, la envidia y la avaricia se han convertido en los valores dominantes del capitalismo avanzado; la pereza en el máximo lujo de una civilización que ha confiscado el tiempo a cambio de la producción y del consumo. La lujuria es hoy el único pecado que

incluso los creyentes están más que dispuestos a borrar de la lista. A la lujuria precisamente se refiere uno de los siete grabados basados en dibujos originales de Bruegel y realizados por Pieter van der Hieden entre 1556 y 1558 puestos a la venta ese mismo año por Jerome Cook. El propósito de la serie era eminentemente didáctico. Aunque al parecer el autor no se hacía ilusiones sobre la efectividad de su prédica[fig 30]:

"Tolnay,... interpreta la serie como evidencia de que para Bruegel todos los hombres son pecadores más allá de toda ayuda o cambio- tan básicamente pecadores que incluso si una pasión pecaminosa es desechada, otra vendrá enseguida a ocupar su lugar...él no pinta el pecado como una importación del infierno o una inyección en las vidas de los hombres...Si el pecado es, por otro lado, algo que los hombres generan en su interior, no hay caso en culpar a un malvado, un Satán seductor"²²

Aunque el artista se muestra escéptico con respecto a la naturaleza humana, una actitud eminentemente moderna, y a la vez, por obra de ese mismo escepticismo, su crítica es más social y moral que religiosa, difiere de la visión

²² H Arthur Klein, *Graphic worlds of Peter Bruegel the elder*, 1963, p.180

contemporánea en un punto crucial: el hombre contemporáneo ha abandonado la crítica y la culpa a favor del cinismo:

"Hay en ello una conspiración, pero no en el sentido policial, sino en el sentido etimológico: todo esto respira conjuntamente, sopla en la misma dirección, la de una sociedad en la que toda crítica pierde su eficacia."²³

Probablemente la prédica implícita en los grabados de la serie haya perdido también su eficacia pero su valor como logro de la imaginación, como efectivo sueño de la razón continúa tan fresco como hace cinco siglos. Sin embargo hay una característica que separa a los monstruos antiguos de aquellos que pueblan las pesadillas actuales:

Si en la Lujuria de Bruegel un monstruo risueño, abajo a la derecha usa el sombrero de media luna característico de las alcahuetas y mientras la lujuria en persona mantiene un escarceo erótico con un monstruo de características reptilianas otro les ofrece obsequioso una bebida afrodisíaca y prácticamente cada criatura bestial o humana tiene una significación unívoca y legible para el espectador a quien va dirigida la imagen²⁴. Los monstruos que pueblan la

²³ C. Castoriadis, El ascenso de la insignificancia, p.88

²⁴ Cfr. H.A Klein, Op. Cit. P. 206

imaginería contemporánea no pueden leerse con esa claridad y lo que han perdido en nitidez simbólica lo han ganado en ambigüedad y sugerencia.

Kenneth Clark establece las 2 vertientes por las que ha navegado la creación artística desde que ésta se conoce como tal: el clasicismo y el romanticismo.

Para el clasicismo el arte es la manifestación de un orden absoluto, pretendidamente inmutable y eterno del que debe quedar fuera todo aquello capaz de perturbarlo; por el contrario el romanticismo privilegia la expresión de las emociones y la creación artística como una manifestación de la fuerza vital, una subversión del orden y de los valores instituidos. De acuerdo con el que la opuesta permanece subyacente y matiza o contamina a la predominante y por tanto dentro de cada romántico se agazapa un clasicista y viceversa²⁵.

Entonces habrá que aproximarse con cautela a cualquier distinción tajante en lo referente a las posibles significaciones de las representaciones monstruosas, puesto que no es a fin de cuentas su pertenencia a un determinado contexto simbólico históricamente determinado lo que define su vigencia, sino justamente su desafío a la norma, a cualquier norma.

²⁵ Cfr. Kenneth Clark *The romantic rebellion* pp 19-21

Hecha la precisión anterior nos aproximaremos a continuación a la obra de un artista cuyas creaciones teratológicas han permeado la creación artística en igual medida que las del Bosco y al mismo tiempo participa con toda claridad de la ambigüedad esencial de todo artista enunciada por Clark, un artista en el que la rebeldía social y el individualismo más acerbo conviven y se enfrentan con la ambición y la necesidad de reconocimiento social.

Francisco de Goya (1746-1828) comenzó su carrera como un correcto pintor neoclásico cuya principal ambición parecía ser convertirse en un competente artista oficial, bien pagado, privilegiado y mimado por los dueños del poder, sin otro destino aparente que suceder pacíficamente a su cuñado, Francisco Bayeu, hoy recordado casi exclusivamente por su relación profesional y de parentesco con el artista que nos ocupa. Sin embargo a partir de la década de 1790 el arte y la vida de Goya dan un vuelco radical:

"Si Goya hubiera muerto a resultas de su enfermedad de 1792, hubiera sido considerado poco digno de mención, excepto como posible promesa...La mayor parte de los intérpretes señala una

brecha, una división, un cambio abrupto y cualitativo en la carrera de Goya."²⁶

Es justamente esa enfermedad la que establece el parteaguas, el punto de quiebra en la personalidad y en el arte de Goya, es en este período que se hace presente el artista creador para dejar atrás al pintor de oficio²⁷.

De este período datan los grabados correspondientes a la serie de Los caprichos, mismos que habrían de fincar en buena medida las bases de su celebridad póstuma. Aunque toma como punto de partida la ideología de la ilustración para establecer los temas de la serie que se propone como un recuento satírico y didáctico de las debilidades y de los vicios humanos considerados a la fría luz de la razón:

"Goya no creía, al realizar los caprichos, que las sátiras sirvieran para corregir vicios ni para ayudar a los virtuosos a precaverse contra los designios o astucias de los viciosos. Al dibujar y grabar las depravadas costumbres y ridículas supersticiones de sus contemporáneos, confiesa sus propios vicios y preocupaciones, odios y terrores..."²⁸

²⁶ Gwyn A Williams, *Goya y la revolución imposible*, 1977. p. 84

²⁷ Cfr. Edith Helman, *Trasmundo de Goya*, 1963, p. 153

²⁸ Edith Helman, *op. Cit.*, p. 158

De terrores en efecto están pobladas las planchas de esta colección de 80 imágenes de las que la número 43[fig31] sería originalmente el frontispicio y cuyo dibujo preparatorio[fig32] llevaba como lema la frase "Idioma universal" y que, de acuerdo con la observación de Kenneth Clark:

"Esto debe referirse... a la imaginería de las escenas sobrenaturales, y es verdad que aquellos monstruos son del tipo de los que han embrujado a la imaginación humana a través de la historia... parecen ser miembros de un reparto regular, de un idioma universal, el del miedo"²⁹

Como se sabe, no solamente el lugar de la imagen en la serie cambió, asimismo el lema originalmente escrito como parte del dibujo preliminar se transformó por el que hoy en día todos conocemos: "El sueño de la razón produce monstruos" que a la sazón era una fórmula estereotipada de los críticos neoclásicos.³⁰

Sin embargo la frase de marras, tomada literalmente, solamente por antífrasis puede aplicarse a las imágenes que nos presentan los caprichos:

"El mismo lema de la razón que engendra monstruos afirma la creencia del autor en lo absurdo como realidad esencial de la experiencia

²⁹ Kenneth Clark, Op. Cit. P. 77

³⁰ Cfr. Edith Helman, Op. Cit. P. 174

humana frente al cosmos ordenado supuesto por los racionalistas ilustrados, contrapone el caos irreductible al orden que él ha experimentado.³¹

Están en franca minoría dentro de la serie las imágenes que carecen de un ser explícitamente deforme o grotesco ya sea como protagonista o como comparsa, así hay seres híbridos como los del capricho 63[fig33] en el que dos simios con cabeza de asno sirven como cabalgadura a dos seres prehumanos, uno con cabeza de ave y patas de vaga remembranza felina y el otro con rostro casi humano pero coronado con orejas de burro; se trata, al parecer y de acuerdo con la documentación ofrecida por Helman, de una sátira de los dos poderes dominantes de la época: el clero y los príncipes.³²

No todos los grabados ejecutados originalmente para formar parte del álbum fueron incluidos en la edición, de entre éstos destaca uno que tenía para Goya fuertes resonancias de su drama erótico particular, se trata del grabado titulado "Sueño de la mentira y la inconstancia"[fig 34], un feroz ataque

³¹ Op. Cit. P. 176

³² Ibid. P. 236

personal contra la Duquesa de Alba.³³ Aún desconociendo el móvil y las circunstancias que motivaron al artista para plasmar una imagen tan corrosiva de la mujer que había deseado y poseído con vehemencia, su fuerza resulta adecuadamente sobrecogedora, rebasa la caricatura y la alegoría y podría resumir las cualidades presentes en los grabados que sí forman parte de la serie como quedó finalmente para su pretendida venta al público:

"El hecho de que Goya dibujara igualmente desde los oscuros meandros de su mente y de la variedad de la vida que observaba a su alrededor, da a los grabados tanto su cualidad intemporal, como su inmediatez y su extraordinario sentido de la realidad"³⁴

El grabado de referencia, un aguafuerte con acuatinta de apenas 18 por 12 centímetros, tiene como protagonistas a dos personajes femeninos, ambos con dos caras, como el dios romano que presta su nombre al primer mes del año: Jano, y que representa el principio y el fin en cada uno de sus rostros³⁵.

Tal vez no sería descabellado encontrar esa equivalencia simbólica en el grabado, sin embargo la impresión final y el efecto último de la imagen la colocan en el terreno de lo monstruoso al grado que la plancha podría pasar, si

³³ Cfr. Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Goya*, p. 128

³⁴ Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Op. Cit.*, p. 129

³⁵ Cfr. Thomas Bulfinch, *The age of fable*, 1898, p. 485

solamente aparecieran en la misma las figuras anteriormente descritas como un estudio al natural de dos personas cruelmente deformadas por un capricho de la naturaleza. Una de las figuras, aquella que aprisiona por el brazo un personaje masculino, presumiblemente un autorretrato del artista; tiene en las facciones de ambos rostros una expresión casi neutra, son dos perfiles nítidamente delimitados de una frialdad que casi podía adjetivarse como clasicista, por el contrario los rostros de la segunda figura presentan una expresión mucho más ambigua, incitante, hipócrita, en una palabra: humana. No es solamente la impresión de vívida realidad que se advierte en el tratamiento de las figuras femeninas lo que determina la fuerza perturbadora del grabado sino su atmósfera de irrealidad, acentuada por el contraste entre los duros negros del aguafuerte, utilizados para delinear y reforzar el impacto de las figuras principales, con las tonalidades grises que proporciona el acuatinta que son las que permiten la aparición del castillo o fortaleza con base piramidal que domina el centro de la composición en segundo plano.

Además de una temática, aunque variada fundamentalmente homogénea, y una misma técnica gráfica, los grabados planeados para formar parte de los

Caprichos comparten entre sí ciertas peculiaridades compositivas:

"Es inevitable que, a través de un recorrido tan largo de imágenes, ciertas características del estilo de Goya se desplacen al primer plano para mostrarse bajo una luz de arco. Tal vez lo más interesante de esto...es su relación con el neoclasicismo. No consideramos a Goya generalmente como un artista neoclásico...Pero en verdad, los signos que compartía con hombres como Piranesi, Jacques Louis David...están escritos a todo lo largo de los Caprichos.

Los más obvios de aquellos son las estructuras compositivas que utiliza...Adora la diagonal y la utiliza constantemente como la base de sus grupos y figuras...Goya disfrutaba el contraste entre la severidad abstracta de algunas composiciones y sus intensas emociones humanas."³⁶

Nuevamente nos enfrentamos a la coexistencia de las 2 tendencias opuestas y complementarias que fluyen dentro de cada artista.

³⁶ Robert Hughes, Goya, 2003, pp. 206-207

Naturalmente el contexto histórico-social abonaba generosamente el terreno de la imaginación artística para posibilitar la génesis de los monstruos que comienzan a poblar no solo las planchas sino los lienzos del artista español:

"No deja de ser curioso que la época que pretende contener la imaginación dentro de moldes naturales tenga un apetito tan desaforado por todo lo sobrenatural en el arte y en la realidad...Los periódicos europeos anunciaban toda clase de partos anormales...El vulgo se entretenía y se estremecía también ante los otros monstruos engendrados por la fantasía o por el sueño"³⁷

Existen ciertas innegables coincidencias entre las actitudes sociales provocadas por el monstruo en la época en que se realizaron Los Caprichos y la época en la que vivimos, hoy como entonces al vulgo lo estremecen y entretienen los monstruos engendrados por la fantasía y aunque en muchos casos la racionalidad científica parece haberse impuesto en numerosos aspectos de la vida cotidiana (todavía en este siglo hay personas que creen seriamente haber sido víctimas de alguna brujería, pero no por ello dejan de consultar al médico para ponerse en manos de un hechicero, aunque suelen hacer ambas cosas al mismo tiempo) y la fascinación actual por todo género de

³⁷ Edith Helman, Op. Cit. P. 177

fenómenos fuera de lo común hay, sin embargo un cambio decisivo con respecto a las reacciones que tales fenómenos provocaban antes y después del siglo de las luces, como afirma Kenneth Clark:

"...conforme nos hacemos más viejos, y el mundo también envejece, [los monstruos] cesan de alarmarnos. Los enanos de Goya requieren terapia; sus brujas son casos para la trabajadora social"³⁸

Los comentarios de Robert Hughes van igualmente en el mismo sentido, aunque con un matiz importante:

"El área de los caprichos más lejana de la experiencia moderna es, inevitablemente la de las planchas de brujería. Todos hemos sufrido de celos y de obsesión sexual, hemos conocido mentirosos y de lo que son capaces... Algunos de nosotros hemos conocido los terrores y el resentimiento que surgen de la mojigatería religiosa y de la persecución...para algunos de nosotros Los Caprichos son un documento contemporáneo... Pero una cosa parece adecuadamente cierta... muy pocas personas creen en las brujas o la brujería...Las brujas ya no son parte de nuestra cultura común."³⁹

³⁸ Kenneth Clark. Op. Cit. P 77

³⁹ Robert Hughes, Op. Cit. Pp .201-202

Al igual que las imágenes del Bosco o de Bruegel, las de Goya han perdido algo de su significación original con el correr del tiempo, esta obsolescencia está determinada por los cambios sociales y culturales que han tenido lugar sobre todo a lo largo del siglo xx, dichos cambios naturalmente demandan, no la desaparición de los monstruos, sino su transformación y sustitución, a continuación, habiendo establecido algunos antecedentes necesarios, nos referiremos al asunto central de este apartado, es decir la estética contemporánea del monstruo.

Ha sido necesario, antes de entrar directamente en materia, considerar las contribuciones de algunos de los artistas más significativos del pasado a la iconografía de lo monstruoso con el fin de establecer los necesarios contrastes y las inevitables similitudes entre la concepción contemporánea del monstruo y las que nos legaron las épocas anteriores.

En nuestros días lo monstruoso se ha transformado en estética dominante, el monstruo ha abandonado el terreno de la alegoría y de la representación, por lo menos parcialmente, como afirma Omar Calabrese:

"Partimos de un dato de hecho. En los últimos años hemos asistido y seguimos asistiendo a la creación de universos fantásticos pululantes de monstruos.

Cine, televisión, literatura, publicidad, música nos están proporcionando una impresionante galería de ejemplares, también muy diferentes entre ellos.⁴⁰

De acuerdo con el autor de la cita anterior no es únicamente su proliferación sino el trastocamiento de ciertos valores aceptados lo que le confiere su singularidad a los monstruos de nuestros días. Lo más inquietante de los monstruos de nuestra época es su forma, con mayor precisión su falta de forma, un concepto que ya desde su origen era amplio, ahora se ha vuelto además elástico. Calabrese lo plantea así:

"... se observará que somos completamente incapaces de denominar a los monstruos contemporáneos con otro nombre que no sea el de monstruos. Lo que en el fondo los distingue de los del pasado, dado que en los muchos catálogos de los teratólogos antiguos encontrábamos, verdaderas listas de caracteres: alas de murciélago, cabeza de león, cuerpo de lince, cola de reptil, patas de rapaz. En fin, el monstruo era una suma de propiedades usualmente inaccesibles entre ellas, pero, sin embargo reconocibles"⁴¹

⁴⁰ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, 1999, p. 106

⁴¹ Omar Calabrese, *op cit*, p.110

Aunque algunos de los monstruos puestos como ejemplo por el autor sí recuerdan la forma de animales realmente existentes, tal es el caso de Alien y de ET cuya cabeza está basada en la de un gato.⁴²

La forma del monstruo se ha vuelto dinámica, su característica primordial es la movilidad, su estado permanente de transformación. En este punto el monstry la obra de arte tienen similitudes difíciles de soslayar, la propensión pendular hacia el exceso y la desmesura, una obra de arte para ostentar ese rango debe, hoy en día, de desafiar convenciones, rebasar o abatir límites, cuestionar los prejuicios y certezas con que se protege el individuo.

Una tarea casi imposible una vez fenecido el siglo de las vanguardias cuando la carga subversiva de las mismas ha sido asimilada, domesticada y despojada de su fuerza original a veces como resultado lógico de sus presupuestos iniciales: "Combinadas con la creencia creciente de que el arte es la expresión de la época estas convicciones pueden llevar a la conclusión de que el artista tiene no solo el derecho sino el deber de abandonar todo autocontrol.. Si el estallido resultante no es agradable de contemplar, esto se debe a que nuestra época no es agradable tampoco. Lo que importa es encarar estas duras realidades para ayudarnos en el diagnóstico de nuestro predicamento... El interés levantado,

⁴² Ibid, p.113

ciertamente ha conducido tanto a los artistas como a su público a explorar las regiones de la mente humana que antes eran consideradas repelentes o tabú. El deseo a escapar del estigma de escapismo ha evitado que muchos desvíen la vista de espectáculos que las generaciones anteriores hubieran evitado"⁴³

Lo mismo se puede decir del monstruo, posiblemente a un doctor Jeckill contemporáneo no le perturbaría en absoluto su transformación en Hyde para romper la monotonía laboral los fines de semana. Un monstruo característico de esta etapa del capitalismo lo constituye el asesino en serie, convertido en mito a partir de la cinta "El silencio de los corderos", de acuerdo con el arquetipo instalado por esta cinta el asesino en serie es un sibarita consumado, dueño de una inteligencia sobrehumana y en apariencia inmune a cualquier tipo de sentimentalismo(aunque las secuelas posteriores mostraban lo opuesto), dueño de un conocimiento quirúrgico de la naturaleza humana y de los resortes secretos que la propulsan y que si vive en una celda de alta seguridad es por abulia y no por impotencia. Dicho retrato no tiene relación con los verdaderos criminales, casos límite de conformismo e incapacidad para modificar los condicionamientos del entorno.

A esta categoría pertenece Jack Torrance, protagonista de

⁴³ E.H Gombrich, The Story of Art, p. 614

"El resplendor"(Stanley Kubrick, 1980)[fig 35] quien presa de la claustrofobia, provocada menos por el aislamiento, el encierro forzado o la soledad física que por el vacío individual, decide, aconsejado por monstruos que no como tales por su forma, son poco más que brillantes caricaturas de arquetipos bien diferenciados; decide depositar la carga de su frustración vital sobre los cuerpos en apariencia frágiles de su esposa sumisa y de su hijo con inútiles poderes extrasensoriales a golpes de hacha. Posiblemente todas las familias terminarían así si se les diera la oportunidad:

"Todo comenzó en "Psicosis" de Hitchcock cuando el maniático Anthony Perkins se disfrazaba de su madre momificada para victimar mujeres bajo la regadera o entrometidos en el rellano de la escalera. Desde entonces el núcleo familiar se empieza a resentir al contacto del horror, naufraga en el horror...sea la vengadora chica matricida de"Extraño presentimiento" o los progenitores de "El monstruo está vivo" o "Cocodrilo", el horror ha asaltado la realidad cotidiana para escupir sobre las tumbas de la santidad familiar"⁴⁴

Curiosamente todas las películas enumeradas en la cita anterior se produjeron entre 1960 (Psicosis) y 1980 (El resplendor"), todas tienen como eje la descomposición de las relaciones familiares y el estallido de los conflictos

⁴⁴ Jorge Ayala Blanco, Falaces fenómenos filmicos 1981, p. 93

íntimos no resueltos, el monstruo está dentro de nosotros o somos nosotros, abiertamente, el monstruo.

El monstruo se desplaza con los ánimos cambiantes del cuerpo social, bien puede rastrearse al interior de la esfera privada, al cuestionarse el autoritarismo, la tendencia al aislamiento, la confiscación de los afectos y la nulificación de la autonomía individual inherentes a la institución familiar, como en *El resplandor* o *Psicosis*, o bien puede en un movimiento pendular situar la amenaza monstruosa en el exterior, en los otros siempre amenazantes y potenciar un regreso pusilánime a las seguridades de la vida familiar como remanso de paz y de pureza, aunque constantemente amenazada por todo tipo de criaturas horripilantes, capaces de suplantar a nuestros entrañables seres queridos como en "La noche de los usurpadores de cuerpos" (Don Siegel 1957).

El monstruo es testigo y partícipe de nuestras veleidades culturales.

El monstruo como ente estético prospera y prolifera en épocas de crisis, no es por ello sorprendente que en el siglo de la democratización planetaria de la guerra, del desplazamiento supersónico del capital especulativo con todas las consecuencias de ese desplazamiento sobre la vida del planeta, con la

intromisión de la ambición monetaria aliada con la tecnociencia nada menos que en la última frontera: nuestra integridad corporal:

"La película *Alien, el octavo pasajero*, de Ridley Scott , en 1979, ...habla de un monstruo en un planeta desconocido. Este pone su huevo en el estómago de un miembro del equipo espacial... *The hidden* [*Lo oculto* 1995], de Jack Sholder, insiste en la misma trama diabólica, claramente designada como tal: la criatura parásita confiere una maldad absoluta y una resistencia extraordinaria a aquel que la alberga, pero lo abandona por otro cuando está a punto de morir. El rumor urbano expresa la obsesión por una invasión peligrosa por uno de los orificios del cuerpo"⁴⁵

y finalmente de la incertidumbre como vivencia cotidiana de poblaciones enteras. En el campo específico de la cultura cuando las leyes que algunas vez rigieron o pretendieron regir a la creación artística no existen más, dinamitadas desde sus cimientos por las vanguardias, y la única regla de valoración es la que proporciona la arbitrariedad de los curadores y la ley de la oferta y la demanda. Aunque esta situación corresponde más a las transformaciones de la economía que al campo particular de la creación

⁴⁵ Robert Muchembled, op cit p 306

artística, en último término la facultad de crear y la decisión final de qué hacer con esa creación corresponde medularmente al artista independientemente de los impenetrables mecanismos de la distribución que no son el tema de este trabajo.

Recapitulando tenemos dos elementos que se han vuelto enfáticos para el reciente auge de la monstruosidad: la reciente libertad del artista de todo tipo de ataduras y la mayor receptividad del público que acepta y demanda las imágenes que pongan a prueba su sensibilidad y su resistencia.

El espectador busca monstruos ficticios que le confirmen sus temores y a la vez lo extraigan del aburrimiento o de la angustia de la vida cotidiana y a la vez la absolución que se obtiene a través de la catarsis.

Esto vuelve el consumo de cintas terroríficas un pasatiempo relativamente inocuo una vez que comienzan a proyectarse los créditos finales y en el vaso de palomitas solamente hay bagazo y sal. El hecho de que la cinta sea una ficción vuelve sus horrores más tolerables y atenúa su potencial subversivo. El asunto es muy diferente cuando se viola flagrantemente el tabú de la ficción y lo que tenemos ante nosotros no es un actor fingiendo ni una serie de modelos de hule

y metal sino un monstruo real, un fenómeno como los que dispararon la imaginación pre-científica de Paré.

Tod Browning dirigió *Fenómenos* en 1932 y con ello consiguió la que es tal vez la más atípica de las películas de horror jamás filmadas. La historia es simple: Un enanito se enamora de una trapecista quien solamente se interesa por los ahorros del pobre diablo y planea despojarlo de los mismos para huir con el fortachón del circo, no cuenta con la solidaridad indestructible del resto de los fenómenos del circo, entre ellos un individuo sin brazos ni piernas que se enciende y fuma sus cigarros sin ayuda, dos hermanas siamesas, dos hermanas conocidas como cabeza de alfiler, una mujer barbada y un hermafrodita, quienes transforman a la vampiresa en una especie de gallina y asesinan a su amante.

Este film desafía, aún más que los ejemplos más recientes elegidos por el autor, las categorías propuestas por Omar Calabrese: morfológica, ética, estética y tímica⁴⁶.

Si tomamos la categoría morfológica diremos que los protagonistas de la película son deformes, lo que no se corresponde con la categoría moral, no son malos, tampoco buenos, son humanos, estéticamente son feos pero desde el

⁴⁶ Vid Omar Calabrese Op Cit p. 108

punto de vista tímico son todo menos disfóricos.

No conozco una cinta que corresponda con mayor precisión a las características del monstruo contemporáneo con la ventaja desde el punto de vista tímico de que no permite al espectador abandonar la conciencia de que está frente a fenómenos reales bloqueando la catarsis que es casi consustancial al cine de terror con excepciones recientes.[fig 49]

El cine es el medio privilegiado de una monstruosidad que ha borrado todas las barreras, cuya característica principal es la movilidad y la transformación, la inestabilidad y la ambigüedad, cualquier cosa menos el estatismo y la rigidez. Es válido interrogarse si es posible mostrar esa movilidad con la misma efectividad en la gráfica o la pintura.

CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE LA OBRA

3.1 ESTABLECIMIENTO DEL MARCO TEÓRICO DEL ANÁLISIS

Idealmente, toda obra de arte demanda aproximaciones interpretativas de diversos puntos de vista, desde todas las disciplinas del conocimiento humano. Tan válida será una aproximación psicoanalítica como sociológica, histórica o antropológica. Incluso es pertinente un análisis estético.

Dado que mi obra parte del manejo de imágenes, me parece que junto con las consideraciones que puedan derivarse de la adopción de los puntos de vista pertinentes de las otras disciplinas, conviene tomar como principal método de interpretación la iconología tal como fue postulada por Erwin Panofsky,⁴² puesto que permite tanto el análisis formal como el establecimiento de los contenidos, tanto manifiestos como latentes de una imagen, teniendo en cuenta, sin embargo que la iconología es una herramienta específica de la historia del arte y no puede extrapolarse sin más a cualquier tentativa de elucidación plástica, especialmente en el caso del análisis de los procesos que llevan a la consecución de un hecho plástico.

El análisis de la obra en este es como una crónica:

Describe el tránsito de un proceso y rastrea su dirección posterior. La obra y su desciframiento corren parejas, aproximadamente en la misma dirección aunque a veces por caminos diferentes, ambas tendrán que converger, de preferencia al borde del abismo.

La columna vertebral de mi práctica artística es el dibujo. Y del dibujo hablaremos en el capítulo siguiente.

⁴² Cfr. Erwin Panofsky, *Estudios sobre Iconología*, 1970

3.2 ANÁLISIS DE LA OBRA DE ACUERDO CON LAS CATEGORÍAS DE HEINRICH WÖLFFLIN

Tomando como punto de referencia las cuatro parejas de opuestos establecidas por el historiador del arte Heinrich Wölfflin (lineal-pictórico; plano-profundo; cerrado-abierto; multiplicidad-unidad) para diferenciar el arte clásico del correspondiente barroco, diría que mi dibujo es más lineal que pictórico. De hecho es fácil observar en las imágenes que manejo el que me encuentro más seguro construyendo mis formas mediante un contorno definido y constriñendo mis figuras dentro de límites muy precisos y haciéndolas depender de un trabajo de saturación de línea, poco emparentado con la audacia o con el riesgo en términos de ejecución o manufactura.

Guardando las distancias, me siento más cerca de Durero que de Rembrandt, para emplear dos ejemplos analizados por el propio Wölfflin:

"Si deseamos reducir la diferencia entre el arte de Durero y el arte de Rembrandt a su formulación más general diremos que Durero es dibujante y Rembrandt, pintor. Hablando así, estamos ciertos de haber superado el juicio personal y caracterizado una diferencia de época. La pintura occidental que fue dibujística en el siglo XVI, se desarrolló principalmente en el lado pictórico en el XVII... El estilo lineal desarrolló valores que el estilo pictórico ya no poseía ni quería ya poseer. Son dos concepciones del mundo... y aún así cada una capaz de dar un cuadro perfecto de las cosas visibles"⁴³.

⁴³Heinrich Wölfflin, *Principles of art history*. p. 18

Los dibujos de Rembrandt dan la impresión al observador de trabajo inacabado, de boceto o proyecto de lo que será. A veces efectivamente se trata de bocetos de obras más ambiciosas. Aún en los casos en que no es así retienen muchas de ellos la cualidad, o la apariencia, de obras inacabadas. Esto podría explicarse por el valor mercantil que tiene el dibujo como género en relación a la pintura, es decir que por ser menos apreciado permite una factura menos cuidadosa que aquella. El simplismo mecánico de la explicación precedente es insostenible dado que deja fuera lo esencial.

Como sabemos, la línea limita, encierra, define y traduce las formas caóticas del mundo exterior, para el artista es una herramienta de lectura y de escritura de las imágenes, la línea como recurso formal y elección estilística muestra y sugiere una visión del entorno, una voluntad específica de fijar la experiencia sensible. El artista cuyo dibujo depende medularmente de la línea (subordinada ésta a la construcción de una imagen y no como elemento autónomo) presenta una aproximación más racional que sensible hacia la imagen.

"Podemos definir la diferencia entre los estilos diciendo que la visión linear distingue claramente una forma de otra, en tanto que el ojo pictórico por el contrario propende hacia ese movimiento que sobrepasa sobre la suma de las cosas. En el primer caso, líneas uniformemente claras que separan; en el otro, límites difusos que favorecen la combinación... Cuando Durero... coloca un desnudo como un objeto luminoso sobre un fondo oscuro, los elementos permanecen radicalmente separados: el fondo es el fondo, la figura es la figura, y la Venus, o la Eva ...que

vemos ante nosotros produce el efecto de una silueta blanca sobre una superficie negra"⁴⁴(fig. 37)

Aunque toda obra (toda obra figurativa, se entiende) es una transposición de la realidad.

En un ensayo célebre, Walter Benjamin compara al pintor con el mago y al fotógrafo con el cirujano:

"El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y su paciente. Dicho más exactamente: la aminora sólo un poco por virtud de la imposición de sus manos, pero la acrecienta mucho por virtud de su autoridad. El cirujano procede al revés: aminora mucho la distancia para con el paciente al penetrar dentro de él... el cirujano renuncia en el instante decisivo a colocarse frente a su enfermo como hombre frente a hombre; más bien se adentra en él operativamente"⁴⁵

Para un artista cuyo dibujo es lineal el tratamiento de la imagen o descripción de los objetos se asemeja más al del cirujano que al del mago, se trata más de definir la forma que de hacer una recreación sensible. El artista del dibujo a línea fija la imagen como un taxidermista fuerza la permanencia de un animal muerto.

En cambio en el dibujo Rembrandt(fig. 38) se vale de todos los recursos que le permiten sus utensilios y soportes para reproducir, más precisamente recrear, la vida de sus modelos, mejor aún tener una vitalidad análoga a la de éstos, es decir para que cada vez que sus dibujos

⁴⁴ Heinrich Wölfflin, Op. Cit, pp 19-20

⁴⁵ Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Iluminaciones*, 1978 p.43

sean contemplados y cobren vida. Abusando del discurso se diría que los dibujos de este artista no retratan la vida de los sujetos que representan sino que están vivos ellos mismos.

De lo anterior se desprende que el predominio de la línea obedece al predominio de la razón y la distancia, mientras que la aguada, la mancha, y los difuminados atacan mejor en el plano de la sensibilidad.

Sin embargo una división estricta entre lo lineal y lo pictórico en el terreno de la praxis es irrealizable puesto que no hay artistas lineales puros ni pictóricos puros (la aparición y la asimilación de las imágenes derivadas de la fotografía introducen categorías y problemas inmensos e incluso exhiben las clasificaciones mencionadas como obsoletas, pero ese problema, ineludible, no se tratará sino someramente aquí) solamente artistas en cuya obra predomina una u otra orientación.

En el caso de las categorías propuestas por Wölfflin nos enfrentamos a una dificultad similar a la que encontramos al tratar de servirnos de la iconología como herramienta de análisis estético, se trata fundamentalmente de herramientas del historiador para clarificar las constantes formales o temáticas de obras pertenecientes a períodos muy localizados de la historia del arte, fueron concebidos, establecidos y aplicados sus métodos en función de tales períodos y de las obras pertenecientes a los mismos.

Por consiguiente toda aproximación desde los conceptos acuñados como herramientas de análisis por los historiadores y teóricos del siglo veinte para comprender o interpretar las obras producidas entre el siglo quince y el diecisiete, para elucidar una obra cuyos frutos verán la luz en el siglo veintiuno, deberá hacerse con la cautela debida. Es necesario en este

punto establecer algunas generalidades con respecto a la praxis artística de la época que habitamos:

Actualmente la norma de la práctica artística -si alguna tiene- es la libertad presumiblemente ilimitada para elegir materiales, técnicas, soportes(o no-soportes como en el caso ya paradigmático del arte conceptual, sus precedentes y sus derivados), motivos, temas, géneros o influencias de diversos lenguajes o sistemas de convenciones. Pongamos un ejemplo referido en específico al terreno de mi especialidad:

Un grabador se puede servir de la fotografía, ya sea incorporando algunos de sus procesos técnicos a un área específica (litografía o grabado en metal), ya sea sirviéndose de sus imágenes; como punto de partida, en sustitución o como complemento de la imagen dibujada. Dicha utilización desde luego tiene consecuencias no solamente en el orden de la composición en el plano y la disposición de las formas en el mismo (consecuencias que son obvias desde el momento de la elección del recurso), sino en la lectura del contenido dado que se quiera o no se interrelacionan no únicamente dos técnicas distintas de reproducción de imágenes, dos estrategias de intervención de una superficie bidimensional; también entran en juego dos concepciones y dos estilos de aprehensión de la realidad totalmente distintos y posiblemente opuestos, dos individualidades y, según el caso, dos períodos históricos.

Sin embargo en el caso que nos sirve de ejemplo es importante tomar en cuenta el grado de apropiación que se efectúe durante el proceso dado que no es lo mismo una copia realizada con los recursos propios del dibujante que una transcripción de la imagen original mediante procedimientos de fotosensibilización. En el primer caso incluso podría

prescindirse de la referencia directa al original que posiblemente quedaría clara para el espectador que hubiese tenido acceso a la fotografía original o a su reproducción en alguno de los múltiples medios con que en la actualidad contamos para tal efecto. Si la imagen fotográfica es también de la autoría del artista plástico los problemas de significado cambian puesto que en ese caso no hay un conflicto marcado entre la finalidad perseguida por el grabador y la del fotógrafo.

Cuando se reproduce la fotografía como elemento constituyente de la composición gráfica entonces tenemos la interacción de dos lenguajes que forzosamente entran en contradicción y la parte más atractiva del experimento sería no la síntesis de ambos lenguajes sino la tensión generada por el contrapunto forzado de ambos recursos.

Como sea, mi utilización de la fotografía se circunscribe al primero de los casos descritos, no es entonces la manipulación fotográfica un recurso advertible en mis grabados, el uso dado a la fotografía es más tradicional y la primacía en mi obra gráfica la tiene el dibujo y dentro de éste el manejo de la línea subordinada a la composición de formas, planos y volúmenes.

Otra característica del eclecticismo que domina la práctica del arte en nuestros días es la convivencia, indiferente o tolerante, lejos ya del encarnizamiento de las primeras vanguardias; entre los más dispares proyectos estéticos -o antiestéticos- desde aquellos que corren tras el más novedoso programa de computadora para generar gráfica alternativa y desdeñan los medios tradicionales, hasta los defensores a ultranza de lo que suponen es la más pura ortodoxia, quedando numerosos productores plásticos a la mitad de los dos extremos (me incluyo entre estos últimos).

Es conveniente puntualizar un par de características que poseen mis grabados puesto que ellas tendrán un peso considerable una vez que pasemos al análisis de piezas concretas. De una vez adelante que tanto las oposiciones formales de Wölfflin como el esquema de interpretación iconológica de Panofsky jugarán su papel en el ya anunciado análisis.

He decidido circunscribir mi trabajo al empleo de las técnicas consagradas por la tradición. Es una limitación elegida. Se trata de ceñirse a las características propias del quehacer gráfico en su vertiente tradicional. La tradición a que me refiero tendría tres puntos culminantes: en las postrimerías del siglo trece (dos años antes de terminar éste, Durero termina la serie conocida como el Apocalipsis), del dieciséis (el penúltimo año de dicha centuria se dieron a la luz *Los Caprichos de Goya*) y del diecinueve (cuando Edvard Munch redescubre las posibilidades plásticas y expresivas de la xilografía y de la gráfica en general⁴⁶) es decir que escojo para situar mi trabajo el ubicarlo como anclado en la tradición moderna. Por tradición moderna entiendo aquella que en el arte privilegia la sorpresa, la novedad capaz de señalar desarrollos posteriores y provocar una ruptura con los modos de representación vigentes, aquella que orienta el énfasis en lo original y lo irreplicable, lo que Octavio Paz denominó la tradición de la ruptura.⁴⁷

Sin embargo tengo la certeza de que mis objetivos expresivos solamente pueden lograrse con los medios técnicos históricamente consagrados y en los soportes ya establecidos y probados.

⁴⁶ Cfr. Paul Westheim, *El grabado en madera*, pp 185-187

⁴⁷ cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, pp 15 y ss.

Desde luego, no puedo excluir la posibilidad de experimentar con medios menos tradicionales, sin embargo esa posibilidad queda, en el momento actual, pospuesta.

Es verdad que la explosión vanguardista que sacudió al arte europeo en los primeros decenios del siglo pasado parece haber agotado todas las posibilidades de sorprender, de irritar y de abrir y transitar nuevos caminos. Análogamente las posibilidades de utilizar al arte como ariete del cambio social han resultado en el caso más optimista incompletas y en el peor totalmente ilusorias (las obras teatrales de Brecht o Piscator eran aplaudidas por los mismos burgueses y funcionarios que en ellas recibían escarnio, los oficiales nazis coleccionaban arte degenerado y los políticos revolucionarios eran poco amigos de los experimentos artísticos como lo demostró la entronización de los bolcheviques en 1917).

Parece entonces que por un lado el poder subversivo del arte es limitado y efímero y por otro toda pretensión de originalidad es imposible. Si el arte no sacude la conciencia entonces carece de razón de ser y esta carencia se traduce en la libertad irrestricta de que goza ahora bajo la cual todo producto reputado como artístico es válido puesto que el arte como totalidad carece de significación (de no ser así los artistas en lugar de recibir mimos y sobornos, cuando les va bien, o indiferencia y ninguneo, cuando la fortuna no les sonrío, serían perseguidos con saña).

A pesar de todo, la necesidad de contar con manifestaciones artísticas parece inevitable. Al parecer la necesidad de autoexploración a través de un acto creador es esencial para un número de individuos no despreciable que demanda constantemente que se renueve la oferta para satisfacer dicha demanda.

3.3 ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA OBRA

A continuación trazaré mis ambiciones como productor plástico:

Como la vivencia amorosa, el éxtasis místico o los sueños y las alucinaciones, la experiencia estética es una experiencia límite. Lo es tanto para el creador como para el destinatario.

Igualmente se trata de una experiencia fuertemente individual y objetivamente intransferible.

Las reglas de ejecución y juicio de las artes están lejos de ser universales o válidas para todo tiempo y lugar, sin embargo toda manifestación artística o todo producto plástico debe reunir requisitos mínimos para ser tomado en serio como tal. Para que un grabado, un dibujo o incluso un film sea digno de consideración debe reunir ciertos estándares de buena calidad en la factura y la ejecución (sin importar la corriente a la que se le adscriba) y si dicha ejecución no tiene la pulcritud esperada deberá entonces tener un respaldo teórico o conceptual convincente que permita hacer pasar a segundo plano la suciedad o el descuido de una práctica heterodoxa (Aunque la carencia de habilidad técnica no ha sido nunca un obstáculo para la autoexpresión y sería prolijo dar ejemplos de grandes pintores que no han precisado de un manejo ortodoxo de las técnicas que emplean para la realización de sus obras y aún cabría destacar a aquellos que están listos a ensayar nuevos medios, aún así es imposible desembarazarse completamente de las preocupaciones técnicas).

De lo anterior se desprende una precisión quizás innecesaria:

Un artista debe dominar sus herramientas y sus soportes.

Paso entonces a la parte conceptual del problema -puesto que lo referente a las técnicas de grabado se trata en capítulo aparte- es decir establecer

aquello que a través de la gráfica se quiere decir.

Debo decir primero que mi trabajo es, desde el punto de vista del empleo de la técnica, completamente tradicional, es decir que mis medios son primero el dibujo con materiales y soportes consagrados por el uso y la tradición (tintas o minerales comprimidos sobre papel) o grabados con las técnicas establecidas (huecograbado, xilografía o litografía).

En el estadio actual de mi investigación plástica prefiero servirme de lo que ya existe antes de incursionar en lo desconocido.

No niego, sin embargo, la posibilidad de explorar otros medios si eso abre la posibilidad de abatir límites expresivos, pero para efectos de lo que es actualmente mi quehacer artístico, éste queda circunscrito a los límites de una práctica ya establecida, como quedó dicho líneas arriba. Lo anterior sin embargo no va en demérito de la aspiración a realizar un trabajo de creación, en el sentido fuerte de la expresión, el hecho de ceñirse a los materiales tradicionales no limita fatalmente la posibilidad de hacer descubrimientos ni de explorar una senda no transitada en el campo de la producción de imágenes, no hay un avance tecnológico considerable entre los materiales y las herramientas utilizados por el Maestro de La Casa del Libro en el siglo dieciséis y un grabado de cualquiera de los artistas englobados dentro de la corriente expresionista a principios del siglo pasado, hay desde luego un salto inmenso de orden estético y cultural pero no está condicionado, al menos no totalmente, por lo que los marxistas denominan desarrollo de las fuerzas productivas.

Si un trabajo plástico aspira a tener legitimidad no debe obedecer a un hacer ciego o aleatorio sino constituirse en una praxis, es decir, en un hacer pensante que cuestiona y se cuestiona cada vez; que reflexiona

sobre sí mismo y sobre su circunstancia, sobre sus medios y sobre sus fines, que tiene una idea clara de su origen y una idea aproximada de su destino :

“En la praxis hay un por hacer, pero ese por hacer es específico: La praxis no se deja conducir a un esquema de fines y medios. El esquema del fin y los medios pertenece precisamente a la actividad técnica, pues ésta tiene que tratar con un verdadero fin, un fin finito y definido que puede ser planteado como un resultado necesario o probable, a la vista del cual la elección de los medios se reduce a una cuestión de cálculo más o menos exacto... La praxis es ciertamente, una actividad consciente y no puede existir mas que en la lucidez; pero es algo distinto a la aplicación de un saber previo (y no puede justificarse por la aplicación de semejante saber-lo cual no quiere decir que no pueda justificarse) Se apoya sobre un saber pero este es siempre fragmentario y provisional. Es fragmentario, porque no puede haber una teoría exhaustiva del hombre y de la historia; y es provisional, porque la praxis misma hace surgir constantemente un nuevo saber”⁴⁸

Es por ello prudente hacer notar que en el arte como en cualquier otra faceta de la actividad humana frecuentemente se avanza -o se retrocede- a tientas, siempre a merced del azar, aún cuando el esquema general del que se parte dé la impresión superficial de ser una totalidad sin fisuras. No se puede poseer un saber exhaustivo, ni técnico ni conceptual, sobre

⁴⁸ Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, 1983, p123

la obra que se hace (ni siquiera sobre la ya hecha) ya que dicho saber también constituye un proceso perpetuo y perpetuamente cambiante.

EL proyecto, nunca es una ruta segura, predecible o reductible, es simplemente la expresión de una voluntad que se verá expuesta a todo tipo de cambios y desviaciones tanto en la ruta como en el puerto de llegada, de lo contrario sería un recorrido estéril, como el de un animal enjaulado.

La sustancia de mi obra son las imágenes de criaturas monstruosas.

Para que un monstruo exista debe tener referentes en la realidad de todos los días, de manera que aunque deformados, hipertrofiados o multiplicados, el monstruo posee una amalgama de extremidades, excrescencias u órganos reconocibles (ojos, piernas, colmillos, garras, escamas, crestas o pelambre) que constituyen su forma visible.

De tal manera que si se hiciese un censo iconográfico de las obras pertenecientes a la serie *Conocimiento por los abismos*, compuesta por dibujos y grabados, podrían detectarse las categorías clasificatorias propuestas por Heinz Mode:

"1 Monstruos con cuerpo humano o cuerpo animal en una actitud decididamente humana, con cabeza animal o con solo algunos rasgos de origen animal.

2 Monstruos de cuerpo animal y actitud decididamente animal en combinación con una cabeza humana, un busto humano y otros rasgos puramente humanos.

3 Monstruos de cuerpo y cabeza animales de diversas clases u otros rasgos animales añadidos.

4 Esta categoría comprende seres mixtos y combinaciones mixtas con multiplicación y simplificación deliberadas...

5 En esta se ha dado figura humana o animal a acontecimientos u objetos naturales, convirtiéndolos en nuevas entidades y no pudiendo observarse a menudo mas que unos indicios simbólicos insignificantes⁴⁹

En mi obra puede advertirse sin dificultad la presencia dominante de torsos humanos o, si se prefiere, humanoides; cabezas de diversos tipos de bestias, lanzas y ganchos, así como diversos fragmentos de origen mecánico (es decir pedazos de maquinaria o herramientas), osamentas y cráneos. Una descripción que (dejando de lado los fragmentos de máquinas diversas) parece más propia de un gabinete de curiosidades decimonónico que de una propuesta plástica de la época actual.

Merece asimismo una descripción el manejo espacial en el plano.

El espacio en el que se ubican las figuras posee pocas pistas de localización o de distancia, los elementos que las proporcionan asimismo pueden clasificarse:

Existen elementos de origen arquitectónico tales como columnas, arcos, remates y atisbos de puertas, ventanas y otras rupturas de continuidad en el plano. Estos elementos no constituyen propiamente la construcción de un espacio definido sino meramente la sugerencia de un entorno y el esbozo de una atmósfera.

La mayoría de las imágenes están dispuestas sobre un plano rectangular horizontal, haciendo enfática esta cualidad con la finalidad de sugerir continuidad y desplazamiento de las figuras -aproximadamente como en una pantalla cinematográfica- con la finalidad de provocar la sensación de estar ante un movimiento incesante, como si se presenciara el recorrido

⁴⁹Heinz Mode, *Animales fabulosos y demonios*, 1980, pp 30-31

de un túnel sin fin.

Las líneas de fuerza de la mayoría de las composiciones son, predominantemente, verticales y horizontales.

3.4 ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO

Erwin Panofsky establece dentro de la disciplina conocida como iconología tres niveles de interpretación de una obra artística:

1 El nivel primario o natural que se subdivide a su vez en fáctico y expresivo corresponde a la forma más elemental de percepción de los estímulos visuales aquellos que nos permiten identificar de manera más inmediata la forma, el tamaño y el color de los objetos circundantes en el nivel fáctico así como ciertas sensaciones asociadas con algunas características sobresalientes: un perro rabioso, una planta marchita, una persona llorando.

2 Asunto secundario o convencional. Se refiere principalmente a significados preestablecidos como por ejemplo la identificación de imágenes, narraciones y alegorías y permiten identificar la intención consciente del artista para representar un contenido específico que se puede identificar correctamente sin importar las motivaciones inconscientes del artista. La imagen de Saturno devorando a sus hijos es una convención sin importar que la haya pintado Goya .

3 Páginas arriba se describieron los elementos que constituyen la forma visible de mis criaturas monstruosas, empero lo que constituye la parte central de la propuesta lo constituyen justamente los elementos invisibles, es decir todo aquello que se oculta, insinúa o enmascara, aquello que Panofsky denomina significado intrínseco o contenido.⁵⁰

En este momento lo que corresponde es un análisis pormenorizado de algunos de los trabajos que componen la serie, una vez establecidas

⁵⁰ Cfr Erwin Panofsky, *Meaning in visual arts*, 1959, pp 27 y ss.

algunas características comunes ha llegado el momento de plantear lo que convierte cada obra de la serie en algo único y a la vez representativo de la totalidad de la propuesta, en una especie de vaso comunicante.

En los esfuerzos de lectura que se proponen a continuación se verá si es posible establecer correspondencias o lazos entre las diversas significaciones de cada elemento icónico; también será necesario justificar las ambigüedades, los cambios de sentido o de significación de un mismo elemento dentro de diversos contextos compositivos.

El análisis propuesto entonces se desplazará entre los tres niveles de percepción y de lectura propuestos por el método iconológico y simultáneamente se ceñirá a las cuatro parejas de opuestos establecidos por Wölfflin.

La primera obra que ocupará nuestra atención es un dibujo, en formato horizontal, realizado con pastel y carboncillo sobre papel cuyas medidas son 80 por 110 centímetros.(fig. 39)

Salvo por el uso del rojo como elemento de equilibrio en el fondo y el sepia como refuerzo estructural de división de planos, el dibujo está trabajado medularmente mediante el uso del blanco y negro.

Comenzaremos entonces por la descripción denominada por Panofsky pre-iconográfica la referida al establecimiento del contenido primario o natural, el que se basa para la identificación de las imágenes en la experiencia cotidiana del espectador:

1) En esta composición existe una diagonal virtual que se desplaza desde la esquina superior izquierda hasta la opuesta del plano, misma que sostiene y provee de estructura a la figura principal y dota de dinamismo a la composición en su conjunto, es la única línea de fuerza que recorre el

plano principal de un extremo a otro, el resto de la imagen se sostiene mediante el entrecruzamiento de verticales y horizontales bien visibles.

En los extremos izquierdo y derecho cierran el plano dos líneas objetuales negras.

El centro visual de la superficie está señalado por una estructura que podría describirse aproximadamente como un arco de medio punto. A partir de esa zona se establecen cuatro divisiones, cada una de las cuales ostenta una imagen distintiva que a su vez establece una dirección y sugiere una secuencia.

A partir de este momento-puesto que de imágenes se trata- será necesario identificar los elementos icónicos que determinan la composición.

Se trata de elementos zoomorfos, concretamente son imágenes que evocan aves y mamíferos.

La figura principal es una osamenta de ave que se adelanta en primer plano y cuyas extremidades tocan los cuatro lados del rectángulo. A partir de la zona que en un esqueleto verdadero corresponde al esternón del animal, que además se ubica en el centro visual del plano, es posible localizar la horizontal más importante de la composición, misma que recorre aproximadamente tres cuartas partes de la longitud de la superficie, siguiendo dicha línea hay una especie de andamio o plataforma sobre la que se desplazan de izquierda a derecha varias siluetas oscuras con forma de gato.

La mencionada plataforma es derivada de un pilar vertical que va de la parte superior a la base del plano, en el espacio que queda entre dicho pilar y el límite izquierdo del plano se forma un rectángulo púrpura cuya

continuidad es interrumpida en la parte superior del plano por el cráneo del pájaro cuyo esqueleto define y da sentido a la composición; emergiendo de la base del plano y ocupando la mitad del rectángulo púrpura se advierte una figura cuyo cuerpo tiene acusados rasgos humanos pero que tiene una cabeza de inconfundible aspecto felino.

Igualmente de la base del plano principal emerge la mitad inferior de un cuerpo humano que junto con la parte delantera del primer gato de la plataforma superior y la unión de uno de los huesos de las alas con el esternón del ave establecen una vertical virtual.

Al mismo nivel que la figura humana con cabeza gatuna pero en el lado derecho de la composición se asoma la cabeza de lo que puede ser un cerdo salvaje, posiblemente un jabalí, que resalta por estar contra el fondo que le provee un segundo rectángulo púrpura.

Los colmillos del jabalí tocan con la punta un punto de forma aproximadamente circular que a su vez tiene respuesta en el ojo del pájaro representado por un punto más pequeño pero igualmente circular.

Aunque constituye un abuso evidente, a partir de aquí me referiré a los animales que constituyen mi universo plástico como personajes.

Todos los personajes de la composición del dibujo que he estado analizando están en actitud de movilidad y desplazamiento.

El esqueleto del pájaro parece prepararse para emprender el vuelo.

Las piernas humanas sugieren una postura inestable del resto del cuerpo al que pertenecen.

Los gatos corriendo sobre la plataforma, en sentido opuesto al que apuntan el ave, el jabalí y el gato-homínido, tienen, por contraste, la función de equilibrar el desplazamiento en la composición de los tres

elementos ya citados.

Hay que analizar el papel que juegan la ubicación y la distancia dentro de la jerarquía compositiva y significativa de la obra. El esqueleto ornitoforme es sin duda el protagonista del dibujo, por lo menos lo es desde el punto de vista del mero impacto retórico.

2) Pasaremos ahora a establecer el análisis del contenido secundario o convencional:

De este modo el primer elemento que debe analizarse con detenimiento y discutirse en profundidad es precisamente el ave reducida a los esenciales huesos.

En diversas culturas, como se sabe, el ave representa la conexión entre el cielo y la tierra, las relaciones entre el alma y el espíritu con las aves o por lo menos con las alas también están ampliamente documentada en diversas tradiciones.

Como símbolo no hay nada más opuesto a lo icónico que el vuelo de los pájaros. El ave marca su distancia del pedestre mundo terrenal volando o posándose en las inaccesibles alturas de las copas arbóreas o de los picos elevados de las montañas.

Claude Levi-Strauss ofrece un ejemplo de claridad cristalina de las relaciones que guardan casi todas las culturas con los pájaros:

“...los hidatsa cazan las águilas ocultándose en fosas; el águila es atraída por un cebo colocado encima, y cuando el ave se posa para agarrarlo, el cazador la atrapa con sus manos desnudas.”⁵¹

Después el mismo autor explica el sentido profundo de dicha cacería y de

⁵¹ Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, 1967. p 81

ese método específico para llevarla a cabo:

"El análisis del ritual verifica en todos sus detalles, esta hipótesis del dualismo entre una presa celeste y un cazador ctónico, que evoca también la más vigorosa oposición... en forma de la relación entre lo alto y lo bajo"⁵²

Si bien las aves tienen una relación privilegiada con los poderes asociados a la bóveda celeste no ocurre lo mismo con el segundo elemento del monstruo protagonista: su calidad de esqueleto.

El esqueleto tiene connotaciones eminentemente ligadas no únicamente a la tierra sino al subsuelo, el esqueleto representa, como cualquiera sabe, a la muerte, pero no tanto como culminación sino como proceso, como continuación de la vida por otros medios, más prosaicos, desde luego, que la ascensión angélica de las almas hacia el paraíso celeste.

Hay una oposición clara entre la vitalidad celeste del vuelo y la vida caótica de la descomposición de un cadáver que culmina en su reducción ósea. Sin embargo existen diversos tipos de vuelo y el vuelo de las aves está ligado con frecuencia a sus necesidades alimenticias y casi todas las aves que vuelan, importa poco su tamaño, son depredadoras, para la presa del águila la muerte prácticamente desciende del cielo.

Aún así hay un obstáculo de orden mecánico que impide a un esqueleto remontar el vuelo: la carencia de plumas, de músculos y de órganos vitales; es decir la irrecusable evidencia de la muerte.

La asociación del esqueleto desnudo con la idea de la muerte es casi inevitable, de ahí la ironía que se desprende de que el mismo esté en la

⁵² *Ibid.* pp.81-82

pose de extender las alas.

A diferencia de las aves, entre cuyos miembros se reparten diversos hábitos alimenticios, entre los felinos la regla es el consumo de carne, así sea, en casos desesperados, de carroña.

Los gatos que se desplazan en la dirección derecha de la composición bien podrían representar una partida de caza nocturna.

Incluso no hay razón para no ver las figuras gatunas como meras sombras, siluetas de una linterna mágica reiteraciones de la misma criatura multiplicada.

Aún así queda por resolver la cuestión del significado del símbolo gato.

Aunque en la India, en ciertas partes de África y en el antiguo Egipto se identifica al gato con la bondad y la protección, en nuestra cultura de raíz judeocristiana el gato no tiene tan buena prensa y es común relacionarlo con Satanás y con las potencias del mal.⁵³

Por lo menos es un animal que intriga con mayor facilidad que otros, quizá por carecer a simple vista de la servil predictabilidad del perro.

Entonces los gatos del dibujo no se dirigen a una cacería sino a un aquelarre. Aunque esta última es de entre las explicaciones posibles la más obvia puesto que se ajusta bien a la noción occidental que parte por lo menos del medioevo y que elige al gato junto con otros depredadores pequeños como los hurones, las garduñas y otros mustélidos, aunque también gozan de preferencia en este terreno las cabras, para servir como disfraz o como transporte al diablo y sus asociados.

Siendo una bestia ambigua y poco dada a la domesticidad no es raro

⁵³ Cfr, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1991, pp 523-525

entonces que se le identifique con el mal por excelencia, en nuestra cultura toda ambigüedad, toda indefinición y todo distanciamiento son vistos con el máximo recelo.

Visto así el gato entra con pleno derecho dentro de la categoría de lo monstruoso, aunque no desde luego desde el punto de vista puramente icónico.

Aunque en la representación del diablo no hay propiamente un canon establecido, de manera que iconográficamente puede adoptar prácticamente la forma que se le quiera dar- por esa razón artistas como el Bosco o Grünewald pueden darse el lujo de contar con un repertorio tan variado de figuras mefíticas.

Por lo anterior es perfectamente legítimo pretender que la figura humanoide con cabeza felina puede representar sin dificultad el papel de diablo, siendo además el personaje con más consistencia monstruosa de la composición.

También ligado al demonio en el cristianismo hallamos al jabalí debido a la equivalencia que se hace del cerdo con la gula y la lujuria.

Tenemos hasta aquí 3 elementos de carácter marcadamente ctónico:

El demonio y los huesos en primer lugar: El jabalí además de ser diabólico por libidinoso y glotón en la tradición judeocristiana; es asimismo un ente ligado a la comunión con el bosque, por lo menos en la tradición grecooccidental (54).

3) Finalmente establezcamos el significado intrínseco o contenido de la

⁵⁴ Utilizo la palabra grecooccidental para referirme a las supervivencias culturales que datan de los tiempos en que los griegos se reconocen a sí mismos como tales y la palabra judeocristiana para aquellas que tienen su origen en el cristianismo. A reserva de encontrar un término más riguroso o más exacto ese será el sentido que en este trabajo tendrán los conceptos referidos.

imagen que nos ocupa:

En conjunto el dibujo de marras puede leerse como una presentación del monstruo identificado con las fuerzas naturales, aquellas ligadas fuertemente a la tierra. Por tanto pueden verse como parte de una naturaleza incontrolada, irreductible a los dictados de la razón.

Ligado al dibujo arriba descrito y analizado se encuentra un grabado en metal realizado a partir de la composición de dicho dibujo, por lo que es conveniente hacer un análisis del mismo cuyo título es *Vuelo óseo*.

Desde el punto de vista técnico el cambio entre una y otra obras es considerable, comenzando por las dimensiones: la placa de zinc que sirve como matriz del grabado es más pequeña que el dibujo que la precedió: las medidas son 18 x 25 cms. (fig. 40)

Específicamente descrita la técnica gráfica empleada se puede caracterizar como sigue: se trata de un grabado al aguafuerte y aquatinta en zinc impreso a color sobre papel de algodón mediante la técnica denominada comúnmente como de viscosidad de tintas y los colores de las tintas empleadas en esta impresión son el siena tostado y el amarillo medio.

El cambio en los colores es importante puesto que los planos rojos del dibujo, que tenían un fuerte impacto visual, en el grabado han desaparecido y con ello el elemento más acusado de contraste cromático.

Hay asimismo un cambio con respecto a la manera de resolver el dibujo entre la primera obra y la que ahora nos ocupa, dado que en esta el manejo de la línea como elemento de composición es más gestual y libre, la propia técnica facilita el que la línea tenga cualidades táctiles que no se ofrecen en la primera obra.

La atenuación de los contrastes cromáticos también reduce el margen para el manejo de variables como la ubicación y la distancia que están presentes en el dibujo⁵⁵, y que en el grabado se ven drásticamente reducidos. El principal recurso de contraste es la gradación tonal que provee la utilización del aquatinta.

Pasando a los elementos iconográficos, o referidos al significado primario o convencional, solamente el esqueleto de ave y la fila de felinos se mantienen en correspondencia con el dibujo, aunque los últimos cambian su dirección y en lugar de conducir su desplazamiento de izquierda a derecha lo hacen en sentido inverso, también se han movido del extremo izquierdo de la composición que ocupaban en el trabajo anterior prácticamente a la parte central de la zona superior del plano.

Lo que en el dibujo era una cabeza de jabalí en la imagen correspondiente del grabado es una sugerencia difusa de formas orgánicas y toda referencia al cuerpo humano ha desaparecido. Estos cambios obedecen a razones estrictamente formales y compositivas y no alteran en lo esencial el significado intrínseco o la lectura simbólica de la imagen.

Es prácticamente como si al pasar del dibujo a la gráfica la obra saltara de una categoría wolffliana a su opuesta. De este modo lo lineal se vuelve pictórico; lo cerrado, abierto y lo profundo se vuelve plano.

Esta inversión de los términos estilísticos está ligada directamente a las características de los soportes empleados, impuesta o propiciada por las necesidades específicas que demanda la técnica.

⁵⁵ Para evitar confusión cuando la palabra dibujo se refiera en específico a la obra ya analizada se utilizarán cursivas, cuando se hable de la técnica como tal el tipo será normal.

Empero la explicación anterior requiere matizarse. Un artista pone un oficio al servicio de sus necesidades específicas, formales y de contenido, y no a la inversa.

El asunto medular en este caso es la pugna de intenciones que puede advertirse en la aparente disparidad de los tratamientos formales y la solución plástica en uno y otro medios que evidencia dos intenciones contrapuestas, por un lado la ambición de máxima claridad y definición y por otro la necesidad de mayor libertad y autonomía de los elementos plásticos, lo que nos remite de nueva cuenta a las categorías propuestas por Kenneth Clark que aluden a las tendencias clasicista y románticas presentes en cada artista (vid. supra cap.2, nota 25)

CAPÍTULO 4 ESPECIFICIDADES DE LO MONSTRUOSO

4.1 LA MUJER Y EL MONSTRUO

La película favorita del movimiento surrealista no la filmó Luis Buñuel, ni Hans Richter sino Ernest B Shoedsack y Merian C. Cooper, dos ex-documentalistas que, como todo empresario de espectáculos que desee un negocio próspero, poseían gran olfato para detectar la dirección de las pulsiones masivas, ajenas por completo a las corrientes del arte de vanguardia. Dicho film no tenía como destinatario a un selecto grupo de artistas empeñados en poner en cuestión los valores, los prejuicios o los temores de la sociedad burguesa, sino un público amplio e indiscriminado que mal que bien suscribía los valores dominantes.⁵⁶

La historia del gorila protagonista de *King Kong* (1933) que sucumbe por el amor de una rubia platino ha llegado a formar parte de la mitología colectiva contemporánea.

¿Quién es aquí el monstruo; El amante enfebrecido sospechoso de rapto y violación- frustrada por una pedestre cuestión de mecánica y anatomía- o la mujer incapaz de comprender y recibir tamaña ofrenda pulsional?

Es claro que los surrealistas tomaron partido por el simio del corazón herido, King Kong es el amante en estado puro que desafía las convenciones sociales y naturales que sacrifica todo y a todos en pos de un deseo monomaniaco; o bien es la última encarnación del macho falocéntrico (si bien es cierto que el falo está apenas sugerido por el rascacielos en el clímax casi orgásmico de la cinta en el que la pasión sexual de la bestia tiene como resultado la deflación más espectacular, en lugar de la pequeña

⁵⁶ Cfr. Roman Gubern, *Homenaje a King Kong*, 1974, p.13

muerte, la aniquilación total) empeñado en dar escape a la tortura del deseo es decir en aniquilar por cualquier medio la molesta comezón de la espera.

¿Qué nos permite identificarnos con la víctima o el verdugo en el momento en que no queda claro quién es quién?

¿El amor es una fuerza destructiva que amenaza con resquebrajar los cimientos de la civilización o bien es la única válvula de escape que se tolera a los individuos en una sociedad regida por contratos mercantiles?

¿La arremetida del macho o la burla de la hembra siempre elusiva?

Bien pudiera ser King Kong la más lamentable alegoría de la autocompasión masculina, incapaz de suscitar deseo se conforma con provocar terror.

Todos los atributos de la imaginación machista están ahí: la abundancia capilar, la fuerza bruta y la destreza instrumental, pero sobre todo un deseo que se padece como una enfermedad crónica aliviada a espasmos rituales que sin embargo se desborda cuando aparece el objeto del deseo nada oscuro ("Las rubias son escasas por aquí") entonces la pulsión se transforma en obsesión.(fig. 41)

Diríase que la mujer tiene un protagonismo considerable dentro de la esfera de acción del monstruo, ya sea como verdugo o como víctima y aún en esta condición su estatus es ambiguo como acabamos de demostrar en el caso de King Kong. En la historia de Drácula no es Mina la víctima sino un accesorio y un vehículo para la perdición de su esposo como puede constatarse a partir de la novela de Stoker o de cualquiera de las cintas que tienen como protagonista al noble centroeuropeo; todas ellas de corte

marcadamente misógino.⁵⁷

Al mismo tiempo en que se publicaba por vez primera *Drácula* se puso de moda un poema de Rudyard Kipling inspirado a su vez por un cuadro pintado por su sobrino, Philip Burne-Jones: la pintura y el poema compartían el título: *The vampyre*. (fig 42) Dos años antes, en 1893, Edvard Munch había pintado, con el mismo título, un cuadro que compartía la misma iconografía.(fig 43) La vampiresa seduce a su víctima, se adueña de su voluntad o de plano la anula, hace extrusión de sus fluidos vitales y de su dinero(ambas cosas vistas desde el punto de vista de la economía capitalista como susceptibles de acumulación y dilapidación); viola la santidad del núcleo familiar y finalmente mata a su víctima (social, moral o literalmente. A la luz de esta caracterización sumaria es interesante contrastar las obras tanto del vigoroso precursor del expresionismo como la del oscuro continuador prerrafaelista.

La pintura de Burne-Jones, compositiva y estructuralmente hablando, está organizada a partir de dos ejes: uno vertical y otro horizontal cada uno de ellos corresponde asimismo a cada una de las figuras principales : un hombre que yace sobre un lecho lujoso corresponde desde luego al eje horizontal y una mujer irguiéndose sobre la figura masculina con las manos apoyadas sobre la cama, la escena es inequívoca y no puede describirse sino como la representación de una pareja relajada, él prácticamente exánime, luego de una faena amorosa que se presume intensa. La imagen para el gusto contemporáneo resulta edulcorada y anticuadamente teatral, de un efectismo barato, estas características ,

⁵⁷ Cfr. Román Gubern y Joan Prat, *Op Cit*, pp56-58

sin embargo, son precisamente las que la colocan como el arquetipo iconográfico de las películas sobre vampiresas en los arranques del cinematógrafo⁵⁸.

Por ello, al contrario, la obra de Munch ya mencionada tiene un tratamiento incomparablemente más sombrío, la composición gira en torno a la cabeza que el hombre apoya sobre el regazo de la mujer que cubre su cuerpo con sus largos cabellos pelirrojos y apoya sus labios sobre el cuello masculino en un gesto que bien podría ser un beso o una succión. El rostro del hombre exhibe una palidez mortuoria y aún con esta pista es difícil discernir si el gesto femenino es de protección o de rapiña.

Existe otra obra de Munch que no deja lugar a dudas sobre las intenciones explícitas u ocultas del autor, en la misma se nos ahorra todo atisbo de sugerencia, la imagen es tan clara en su significado como directa en su técnica, se trata de una litografía de 59 x 46 cms realizada en 1900 y que lleva como título *Arpía* (fig 44) en la que la composición está dominada por el par de alas negras del monstruo que descienden como un manto desde la parte superior del plano, ocupando la mitad de éste y clavando una de sus puntas como aguijón sobre un cadáver esquelético que yace ocupando la parte inferior de la composición, tal vez para cebarse directamente sobre sus despojos.

La vampiresa es sin embargo la manifestación propia de los inicios del siglo veinte, de un arquetipo que se ha repetido con variantes en diversos períodos históricos: las bacantes, las arpías, las amazonas, las sirenas, las hirsutas mujeres salvajes o las brujas, mujeres que, individualmente o

⁵⁸ Cfr. Alexander Walker, *El sacrificio de celuloide*, 1972 p. 30.

asociadas en cofradías secretas, subvierten, amenazan o sacuden el orden patriarcal.

Aunque con frecuencia, advirtamos la paradoja, solamente obedecen los designios de un amo masculino, sea éste Drácula, Belcebú o Baco, su desafío del orden establecido ha sido quizás el verdadero fantasma que recorre el mundo, anotamos de paso que la asociación de la brujería con el satanismo, bien puede ser una imposición posterior de la religión que se impondría como hegemónica al desintegrarse el imperio romano; cuya creación es, en todo caso, posterior a los cultos de los que dependen las prácticas bruñeriles. En este punto conviene recordar que para algunos autores el personaje que inspiró la creación de Drácula, para algunos autores no fue el sátrapa rumano del siglo catorce, sino una vecina suya del siglo siguiente, la condesa Elizabeth Bãthory que un día decidió que el mejor tratamiento de belleza disponible eran los baños con sangre de jóvenes doncellas, al menos cincuenta mujeres fueron sacrificadas y cuando se descubrió el asunto otras tantas estaban a punto de ser asesinadas; para honrar la tradición de impunidad de los poderosos de todas las épocas, la condesa sangrienta nunca fue castigada formalmente, (sus cómplices menos importantes sufrieron la pena de muerte), aunque fue sometida a una variante extrema de arresto domiciliario: las puertas y ventanas de sus aposentos fueron tapiadas y ella confinada de porvida, así murió cuatro años después de ser puesta en confinamiento solitario en 1614.⁵⁹

El tema de la doncella como víctima sacrificial ofrendada a los apetitos de

⁵⁹ Cfr. Raymond T McNally y Radu Florescu, *In search of Drácula*, 1974, pp 148-153

un monstruo es recurrente en los complejos míticos de numerosas culturas.

La obra de mi autoría que será analizada a continuación(fig 45) se refiere a Andrómeda, tema recurrente en numerosas obras plásticas, artistas como Tiziano(fig 46), Piero di Cósimo(fig 47), Ingres o Rembrandt, entre otros, han pintado su versión del relato.

El análisis pre-iconográfico o contenido primario o natural arroja el siguiente resultado:

Se trata de una xilografía de 40 x 120 cms en blanco y negro dividido a la mitad del plano por un eje vertical, estando la mitad derecha del plano dividida a su vez en tres secciones a partir de dos ejes verticales.

La mitad izquierda de la composición está dominada por una masa negra que conduce nuestra mirada al centro del plano y a partir de ahí una línea horizontal nos conduce al extremo izquierdo del plano.

Avocándonos directamente a la descripción del significado secundario o convencional identificaremos a un reptil con las fauces abiertas que las acerca a un torso femenino de cabeza del que solo podemos ver el abdomen, parte de la pierna izquierda que es el elemento que divide a la mitad el plano y la pierna derecha extendida horizontalmente y sostenida por dos juegos de poleas y justo sobre la pantorrilla un animal pisciforme de cabeza ovoide. Para adentrarnos en el terreno del análisis del significado intrínseco o contenido debemos referirnos con cierta extensión al mito de Andrómeda.

No puede abordarse, sin embargo, la historia de Andrómeda sin hacer referencia al contexto más general en el que dicha historia se inserta: el mito de Perseo.

Danae, con escaso control sobre su destino, es primero víctima del miedo de su padre Acrisio, quien la confina a una torre de bronce donde es poseída sexualmente por Júpiter, quien para el efecto adopta la forma de una lluvia de oro, de dicha unión nace Perseo. Acrisio decide exiliar a su hija y a su nieto quienes caen bajo el dominio del rey de Serifo: Polidectes quien se enamora de Danae y para evitar la interferencia de Perseo, envía a éste a combatir a la Medusa, con el fin de alejarlo, acaso para siempre. Perseo con astucia, logra decapitar a Medusa guardando la cabeza como trofeo. Perseo es asimismo responsable de que Atlas tenga que cargar sobre sus hombros los cielos.

Andrómeda, hija de Cefeo y Casiopea; tiene que pagar por las rivalidades mezquinas que ésta última tiene con las ninfas marinas quienes envían un monstruo a devastar el país de los etíopes, gobernado por Cefeo. La única manera que tienen Cefeo y Casiopea de apaciguar a la bestia es ofreciendo a su hija en sacrificio, para lo que atan a la muchacha a una roca a fin de facilitar la satisfacción de la criatura marina. Perseo acierta a pasar por el lugar, destruye al monstruo y desposa a la doncella. El resto de la historia sirve para exaltar la figura heroica de Perseo, su valor y sus astucias.⁶⁰

Lo que es importante aquí es el momento en que Andrómeda es encadenada a la roca. Es así porque es justamente el tema del grabado "*Esperando a Perseo*".

Sin embargo no es el significado que sugiere a primera vista la anécdota -el sacrificio de una doncella para apaciguar la furia o la lujuria divina- lo

⁶⁰ Cfr, VVAA *New Larousse Encyclopedia of Mythology*, pp185-6

que me movió primariamente a hacer la reinterpretación iconográfica de ese momento preciso del relato, sino el bagaje histórico-cultural que subyace a la creación del mito griego. De acuerdo con Robert Graves:

"La historia de Andrómeda ha sido deducida, probablemente de un icono palestino del dios Sol Marduk, o de su predecesor Bel, montado en su caballo blanco y asesinando al monstruo marino Tiamat. Este mito formó parte también de la mitología hebrea: Isaías menciona que Jehová(Marduk) redujo a Rahab a retazos con una espada (Isaías li.9); y de acuerdo con Job x.13 y xxvi.12, Rahab era el mar. En el mismo icono, Andrómeda enjoyada y desnuda, encadenada de pie a la roca, es Afrodita, o Ishtar, o Astarté, la lujuriosa diosa del Mar "regidora de hombres". Pero no está esperando a ser rescatada; Marduk la ha atado ahí él mismo, después de matar a su emanación, Tiamat, la serpiente marina, para prevenir maldades futuras. En la épica babilonia de la creación, fue ella quien envió el diluvio. Astarté, la diosa marina tenía templos a todo lo largo de la costa Palestina..."⁶¹

Más adelante Graves nos pone al tanto de otra historia que también involucra el rescate de una doncella de las garras de un monstruo marino, en este caso la dama en cuestión es Hesione y el héroe encargado del rescate es Hércules. Graves atribuye a esta historia el mismo origen que tiene para él la de Andrómeda, pero en esta ocasión proporciona una clave que clarifica el significado histórico y simbólico del cuento:

"El rescate de Hesione por Hércules se deriva claramente de un

⁶¹ Robert Graves, *The greek myths*, 1964 p 244

icono común en Asia Menor: La conquista por Marduk del monstruo marino Tiamat, una emanación de la diosa Ishtar... La relevancia de esta lucha mítica para la histórica captura de Troya parecer descansar en el hecho de que introdujeron las instituciones patriarcales en la que había sido hasta entonces una ciudad matriarcal"⁶²

El protagonista implícito del relato es el mar con la pesada carga simbólica que ello supone, el mar como origen y destino, el mar como lugar de las transformaciones y los renacimientos, el mar como depositario de una sabiduría anterior a todo conocimiento:

"Pero más maravilloso que la sabiduría de los viejos y la sabiduría de los libros es la sabiduría secreta del océano... Porque el océano es más viejo que las montañas y está cargado con las memorias y los sueños del tiempo"⁶³

El mar es, asimismo, símbolo del origen, de fecundidad,⁶⁴ Es en este punto en el que me parecen pertinentes las puntualizaciones de Graves. En el mito hebreo no es la mujer la víctima del monstruo marino sino llanamente su engendradora.

Como ya explicó el propio Graves, el mito original simboliza en último término el triunfo del matriarcado sobre el patriarcado, la victoria pírrica del orden sobre el caos.

⁶² Op. Cit. p 174

⁶³ H.P Lovecraft, *The white ship, en The thing on the doorstep and other weird stories*, 2000 p 21

⁶⁴ Cfr, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los simbolos*, p. 53

4.2 EL REPTIL COMO MONSTRUO SIMBÓLICO

El otro protagonista de la xilografía que hemos venido analizando es la serpiente marina, dado que la de la serpiente, o más genéricamente, la del reptil es la forma que habitualmente toman este tipo de monstruos.

La serpiente ha disfrutado de un status privilegiado entre las bestias amenazadoras y se ciñe a la definición del monstruo tanto por sus aparentes insuficiencias como por sus verificables poderes: aún careciendo de extremidades es capaz de desplazarse silenciosa, rápida y eficazmente, varias especies poseen venenos potentes (aunque estadísticamente las serpientes venenosas constituyen una minoría dentro de su género para la imaginación corriente esta característica se generaliza popularmente a todas los ofidios) lo que le convierte en un depredador excepcional.

Aunque las características que la ciencia puede identificar en estos animales no tienen una relación directa con sus cualidades simbólicas y no pocas veces entran en abierta contradicción con éstas.

Es también un símbolo femenino de fertilidad, por su cercanía con la tierra, vista así por numerosas culturas prácticamente en todos los continentes. Paradójicamente es asimismo un símbolo fálico⁶⁵.

Para situar más adecuadamente a la serpiente como elemento iconográfico y sobre todo simbólico, que es además el meollo de la cuestión, es conveniente vincularla con otro reptil, éste sí auténticamente monstruoso: nos referimos al dragón.

Bestia fantástica común a todas las culturas, el dragón tiene en cada una

⁶⁵ cfr Desmond Morris y Ramona Morris, *Men and snakes*, 1967 p. 26

funciones bien definidas. De acuerdo con Massimo Izzi :

"Todos los temas simbólicos y alegóricos relacionados con el dragón se condensan alrededor de un tema central: el de la lucha. La lucha del dragón contra un dios...contra un santo... o contra un héroe... encierra en un esquema único significados distintos"⁶⁶

El dragón es a un tiempo el devorador cósmico del sol y su custodio y guardián, es un monstruo cósmico pero también al igual que su contraparte real, la serpiente es un ser ligado a la tierra y al agua.

La iconografía de la doncella en trance de ser devorada por un dragón es un tema recurrente en numerosos relatos mitológicos, como en el caso de la historia que nos ha ocupado, por ello es lícito poner en primer lugar, antes que el rescate de la doncella por el héroe, el tema, justamente, del devoramiento, lo que veremos a continuación.

El instrumento del engullimiento es la boca, que simbólicamente es también la gruta de acceso a la prueba iniciática, que habrá de dar origen a un renacimiento, en numerosos mitos. Siguiendo a Izzi:

"Los temas de fondo presentes en el simbolismo del dragón ... son relativos al ciclo muerte-renacimiento tanto en su aspecto cósmico como en el humano"⁶⁷

Finalmente el tema del devoramiento y de la lucha, vistos desde la perspectiva del psicoanálisis pueden analizarse de la siguiente manera:

La visión de la mujer y de la feminidad que ha permeado el imaginario masculino en las sociedades patriarcales, que ha dado origen al temor que

⁶⁶ Massimo Izzi, *op. cit.* pp. 142

⁶⁷ *Ibid.* 145

se explicó en el capítulo 1.3, queda de manifiesto en todas las variantes del mito del rescate de Andrómeda por Perseo. Finalmente vencer al monstruo significa superar el miedo para tener acceso a un status superior, a una madurez que en las fases originales del mito pasaba por el hecho ineluctable de tener que pasar una temporada en las entrañas de la bestia, después renacer, ya sea porque el dragón vomitaba a la víctima sometida a la prueba, ya sea que el propio individuo se abriera paso por la fuerza hacia el exterior, ya sea que fuera ayudado desde fuera por algún aliado o cuando la fatalidad del devoramiento pasó a segundo plano, derrotando al monstruo y haciéndose del tesoro o poseyendo a la doncella en peligro. Derrotar al monstruo es entonces adquirir la adultez, superar el miedo infantil a la vagina dentada y enfrentar la realidad.⁶⁸

Paso ahora a completar el análisis formal de la obra que motivó las consideraciones precedentes. El empleo de las texturas propias de la madera en el fondo permite introducir una gama de contraste más matizada entre el blanco y el negro.

Desde mi punto de vista lo alargado del plano permite la ilusión de movilidad y desplazamiento. El tamaño de la plancha fue elegido para aprovechar mejor las cualidades texturales del material y por consiguiente las posibilidades plásticas que las mismas ofrecen.

⁶⁸ CG. Jung, *Man and his symbols*, 1964. p. 127

4.3 EL PODER Y EL MONSTRUO

El delincuente y el rebelde son monstruos(vid supra cap. 2.1) .

Es del estado el privilegio de someterlos, el que dispone de una serie de mecanismos brutales o refinados para reducirlos o reeducarlos, para lograr su sometimiento y su conformidad, se trata de las instituciones destinadas al confinamiento de los individuos percibidos como amenazantes para el estado y la familia: se trata de la cárcel y del asilo psiquiátrico. Sin embargo el estado desconfía de sus propios métodos disciplinarios, nadie que haya purgado su pena vuelve a recuperar por entero la confianza y la indiferencia del cuerpo social, nadie les cree que se hayan curado o que hayan recuperado el beatífico conformismo de los ciudadanos bien adaptados y temerosos de la ley. Cuando Goya pintó su cuadro "*Corral de locos*"(circa 1794)[fig 47] era común que una visita al manicomio figurase entre las diversiones de la clase ociosa, quienes miraban a los internos con la misma displicencia divertida y seguramente la misma crueldad y el mismo temor soterrado, que dedicaban a los animales exóticos de los zoológicos.⁶⁹

Así refiere un periodista alemán de paso por México su visita al leprosoario:

"Cuando entras en la gran sala de los encamados, un enfermo se incorpora en la cama que hay junto a la entrada y se queda mirándote fijamente, como si sintiera todo lo que hay de injurioso en tu horror y quisiera vengarse de él , sus ojos se

⁶⁹ cfr.

Claus Virch, *Francisco Goya*, 1967, p. 38

clavan en los tuyos y crepita en ellos el odio, la ira y el desprecio, que parecen ir en aumento mientras te miden con ola mirada. Todo en tu persona le desagrada e irrita. Tienes la sensación de que, de pronto va a saltar de la cama y a asestarte un golpe mortal, el arma la tiene en la mano, es su propia mano. Le bastaría con tocarte. Y sus ojos no dejan lugar a dudas, sí tú eres su blanco.

-Es ciego- me advierte el médico-, se pasa el día entero así, mirando al vacío."⁷⁰

Es la imagen contenida en esta anécdota la que dio origen al grabado que será analizado a continuación, se trata de una xilografía de 70 x 80 cms cuyo título es "*Lo que es del César*" [fig. 48]

La composición está dominada por una trayectoria ondulada que recorre el plano de manera diagonal desde el margen superior izquierdo hasta tocar el margen inferior derecho, asimismo en el extremo lateral derecho la composición se complementa con un elemento en trayectoria vertical, juega asimismo un papel importante en la composición el cruce de 2 diagonales ambas partiendo del lado superior en direcciones opuestas convergiendo ambas a la mitad del plano (tomando como referencia solamente la dirección original del mismo) Traduciendo lo anterior al significado secundario o convencional la descripción queda como sigue:

El protagonista de la imagen es un monstruo cuyas fauces abiertas ocupan más de un tercio de la superficie del plano y una proporción similar del cuerpo de la bestia. Un gancho bífido que se prolonga en diagonal desde el

⁷⁰ Egon Erwin Kisch, *Descubrimientos en México*, 1945 pp 127

ángulo superior izquierda del plano atenaza y desgarrar el cuerpo del animal de modo que el gesto bien pudiera ser de ferocidad o, al mismo tiempo, de dolor. Además el monstruo en cuestión carece de ojos.

La misma ambigüedad que en el gesto incierto del leproso provocó el terror del visitante inoportuno en el asilo es la que pretendo que se trasmite al espectador de este grabado. A ello contribuye la selección del soporte, el manejo de las superficies y el aprovechamiento de los contrastes. La utilización predominante y masiva del negro en la imagen contribuye a realzar el tono sombrío de la imagen.

El monstruo sin mirarnos nos devuelve nuestra propia mirada, nos confronta con nuestros prejuicios, cuestiona nuestras certezas.

El del arte es un zoológico y un corral de locos que se puede visitar sin restricciones morales.

La misma imagen ha sido trabajada en aguafuerte aunque en una escala considerablemente menor, la naturaleza de la técnica permite un dibujo más lineal (vid supra cap. 3.2) y una definición de los contornos y por consiguiente de la forma que permite una lectura y un desciframiento más detallado de la imagen por parte del espectador.

4.4 LA DUALIDAD DEL MONSTRUO

Ya hemos comentado las pinturas de Piero di Cosimo sobre los estadios previos al nacimiento de la civilización (vid supra cap 2.1) cuyas visiones estaban basadas en una concepción netamente humanista que probablemente tiene su origen en el pensamiento de la Grecia clásica.

En esta concepción el hombre adquiere el estatus de hombre, con todas las prerrogativas y todas las limitaciones, mediante una serie de descubrimientos claves y de creaciones nuevas que lo distancian de los animales pero también de los dioses. A este estado de transición entre lo bestial y lo humano, entre la naturaleza y el artificio es que quise aludir en la xilografía "*Civilización o Barbarie*" de 120 x 40 cms realizada, como la anterior, en 2004.

En esta ocasión el monstruo que protagoniza la composición es un centauro, del que sólo son visibles las manos simiescas y las patas equinas.

En la mitología griega el centauro es casi siempre la personificación del salvajismo y la bestialidad, el centauro es violento, ebrio y libidinoso; su origen es la violación de Néfele por el rey Ixión quien es castigado con un tormento eterno. El relato que fija la reputación de los centauros es la boda de Pirítoo con Hipodamía, en el que los centauros se embriagan y raptan a la novia y a cuanto invitado atractivo encuentran al paso, lo que generó una guerra con los súbditos de Pirítoo, los lapitas quienes vencen y expulsan a los centauros⁷¹.

El centauro no abandona su naturaleza bestial aún cuando se ponga en

⁷¹ Cfr Thomas Bulfinch, *The age of fable*, 1898, p.158

contacto con los elementos de la civilización. A fin de cuentas en el hombre conviven siempre en conflicto la bestia instintiva y el ser dotado de razón y las más de las veces los productos de la razón se ponen al servicio de las manifestaciones básicas del instinto.

En el caso del grabado que nos ocupa el plano está dividido en dos partes, en el extremo izquierdo del ángulo inferior sobresale una rueda, a la que está unida la mano derecha del monstruo mientras la izquierda ofrece un gesto de crispación. A la mitad del plano en la parte inferior la punta de una lanza establece la continuidad con la otra mitad de la composición, del extremo izquierdo tiene su punto de partida la lanza, misma que pasa por debajo de las piernas equinas. Los grises del fondo permiten crear una atmósfera de contraste matizado.

En el proceso civilizatorio el hombre lleva consigo los gérmenes de la creación, pero también de la violencia, es decir la barbarie .

La esencia de lo humano se mueve en esos dos polos, finalmente lo que nos distingue de los demás seres vivos es la posibilidad de escoger, la capacidad para decidir entre el centauro y el hombre: la libertad.

CONCLUSIONES

Esta tesis pretende ser una tentativa de auto conocimiento y autorreflexión. Con ello no se quiere decir que sea simplemente un trayecto alrededor del yo sublime del artista, actitud a estas alturas del siglo inoperante, por decir lo menos.

La subjetividad del creador está al servicio de una creación que es a su vez un producto social e histórico que forzosamente busca el encuentro con un espectador, con un receptor sensible a lo que se propone a su capacidad de juicio y a su propio bagaje cultural.

Toda creación demanda un público, mayoritario o restringido, capaz de establecer un diálogo que enriquezca tanto la recepción de la obra como a la obra misma.

Por ello es que a fin de cuentas se hace arte para someter el producto de la propia especulación, de los propios ensayos y errores a la inteligencia y al juicio de los demás.

Al mismo tiempo lo que se dice a través de la obra también nos dice algo de los individuos que de un modo u otro son tocados e influidos por la obra de arte y esto a su vez nos proporciona claves o pistas para entender la sociedad de la que el artista y su público forman parte.

Creo haber demostrado, con suficiente acumulación de pruebas que la monstruosidad nunca ha estado fuera de la creación artística, como nunca ha estado ausente de la vida de los seres humanos.

La visión que tenemos del arte es la heredada del renacimiento, la visión que tenemos del monstruo es todavía más antigua, porque no se encuentra anclada en un período histórico determinado, está íntimamente ligada con los miedos ancestrales y casi instintivos que impregnan nuestra existencia,

está por tanto ligado a la conciencia de un hecho atroz pero ineludible:

la conciencia de nuestra fragilidad y finitud.

Elegí al monstruo como tema y columna vertebral de mi quehacer plástico porque es en el monstruo en el que mejor se han acrisolado a través de las épocas y de la geografía los temores, las esperanzas, las supersticiones y las creencias de los seres humanos; es imposible imaginar una religión que carezca de figuras o representaciones malignas; por que por su infinita variedad y la amplia libertad iconográfica que su representación permite(nadie puede negar que los monstruos existen y sin embargo nadie puede, ni podrá jamás, dar un testimonio fidedigno de su apariencia.) así como por su tenaz permanencia en el imaginario colectivo el monstruo es un fenómeno sin limitaciones temporales o de cualquier otra índole.

He tratado de abarcar algunas de las facetas más significativas del fenómeno, particularmente en el terreno de las artes, aunque numerosas manifestaciones dentro de este ámbito fueron omitidas: las fotografías de Joel Peter Witkin, las películas de David Cronenberg, casi todas las criaturas monstruosas ajenas o distantes de la tradición occidental, etcétera. Diré en mi descargo que aquellas que sí fueron consideradas son imprescindibles para una comprensión global del fenómeno.

Si las imágenes que propongo son capaces de despertar al monstruo que reposa insomne en las profundidades del inconsciente y si las mismas permiten a quien las mire que pueda tomar distancia y observarlo desde fuera, entonces ni el trabajo plástico, ni las reflexiones contenidas en este documento se habrán hecho en vano.

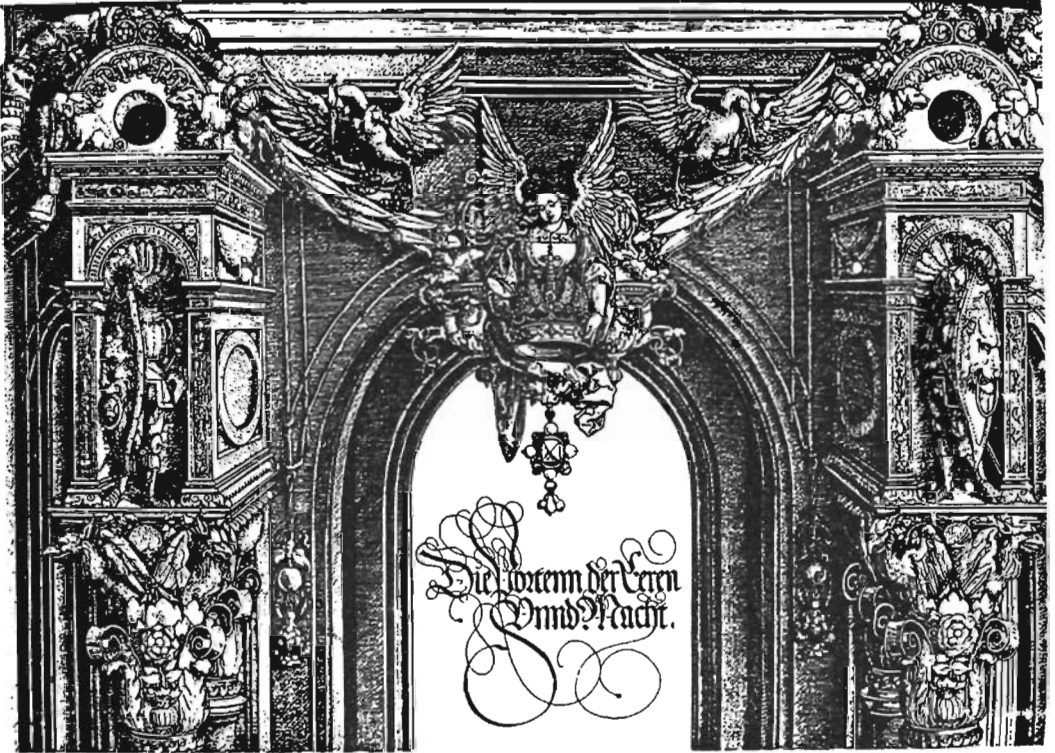


FIG. 1 Alberto Durero: "El arco triunfal del emperador Maximiliano" (detalle). Tomado de Willi Kurth: "The complete woodcuts of Albrecht Dürer" 1963 p. 221



Andrea Mantegna. "Lucha de dioses marinos". Grabado en metal. Tomado de Heinz Mode, "Animales fabulosos y demonios" 1980. p. 151



Fig. 22. *Niño monstruoso, por falta de semen en cantidad*



FIG. 3 Max Ernst: "El ángel del corazón y del hogar" Tomado de Ian Turpin: "Max Ernst, 1977 p.33

LE VRAY POVRTRAICT D'VN

Monstre nay d'une Vache le dixiesme jour de May, 1569. au village
de Bellifontaine, à deux lieues pres d'Abeculle.



MONSTRE NÉ D'UNE VACHE en Picardie, canari parisien, 1569 (Recueil de l'Estoile).

FIG. 5. Anónimo, " Monstruo nacido de una vaca". Tomado de Jean Mistler:
"Epinal et l' imagerie populaire" 1961, p. 41



Fif. 6 Fotograma de "Nosferatu", Tomado de Román Gubern: "Homenaje a King Kong" 1974, p. 86

Tiefachtlich anger ein grauslein
 liche erschrecklich: hystorien von dem wilden reuinch.
 Dracole was die: die die gepiff hat vnd gepunet
 vnd mit dem haubt in einen kessel gefoer. vñ wie er die
 leib geschunden hat vñ yerbaeren lassen als ein Frau. Jtz
 er hat auch den müttire kind gepiat vnd sy habes müß
 sen selber essen. Vnd vil andere erschreckliche durg die in
 diesem Tractat geschriben sind. Vnd in welchem land er
 geregirt hat.



FIG7. Anónimo: “Sobre el sangriento, salvaje y temerario Drácula Voevoed”

Xilografía del siglo XVI. Tomado de Raymond McNally y Radu Florescu: “In
 search of Dracula, 1973, p. 102



Fig. 8 "La Coatlicue mayor" Tomado de Paul Westheim: "Arte antiguo de México",

1977, p. 371



29. Jaguar. Piedra. Cultura olmeca.

Fig. 9 Anónimo: Jaguar de piedra, cultura olmeca. Tomado de Paul Westheim: "Obras maestras del México antiguo" 1978 p. 64



Figs. 10 y 11. Piero di Cósimo: "La caza". Tomado de Roger Bartra: "El salvaje artificial" 1997 p.33

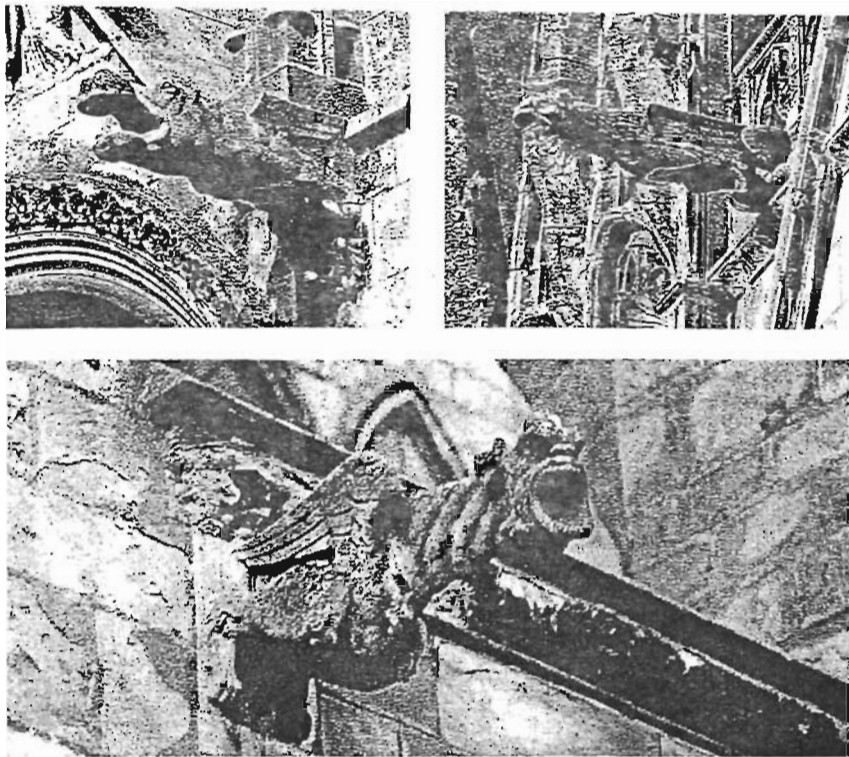


Fig. 12. Gárgolas, Tomado de Janetta Rebold Benton: "Medieval menagerie" 1994

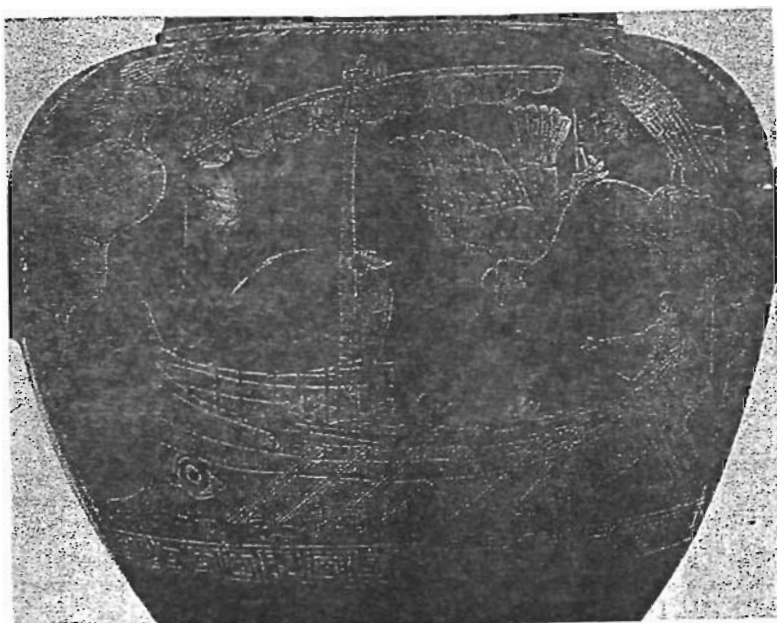


Fig. 13 Ulises y las sirenas, vaso griego decorado. Tomado de Meri Lao: "Las sirenas, historia de un símbolo" 1995 p. 19



Fig. 14 Stephan Lochner: "El juicio final". Tomado de G.C Argan: "From Van Eyck to Boticelli" 1955 p. 62

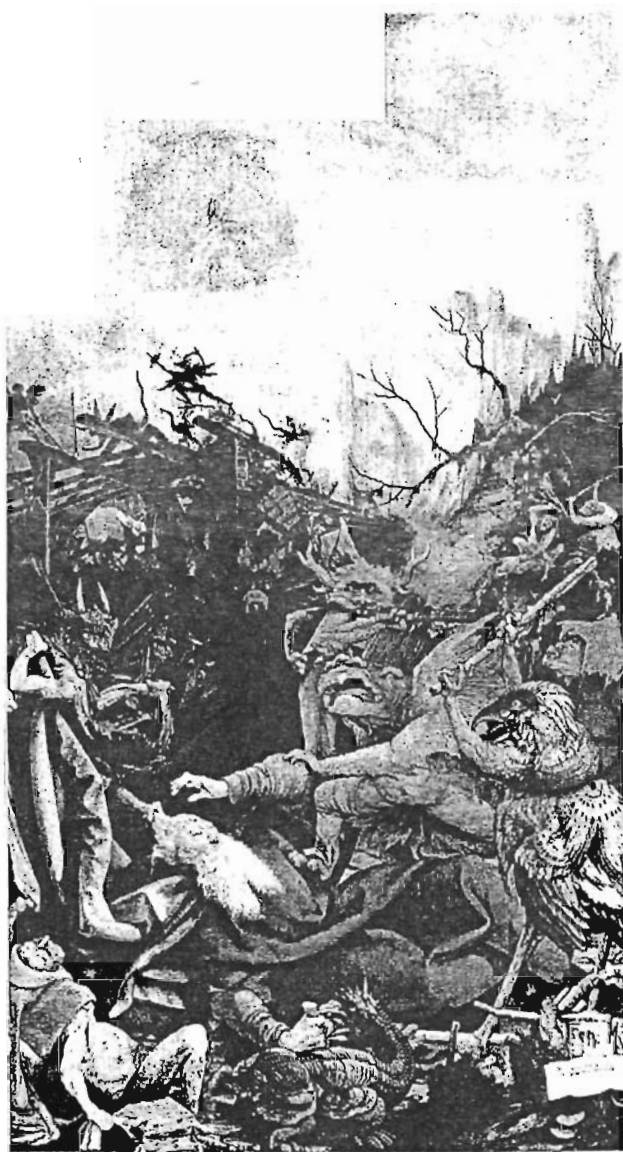


Fig. 15 Matías Grünewald: "San Antonio asaltado por demonios monstruosos" (detalle del altar de Isenheim). Tomado de J.K Huysmans: "Grünewald" 1975 p. 45

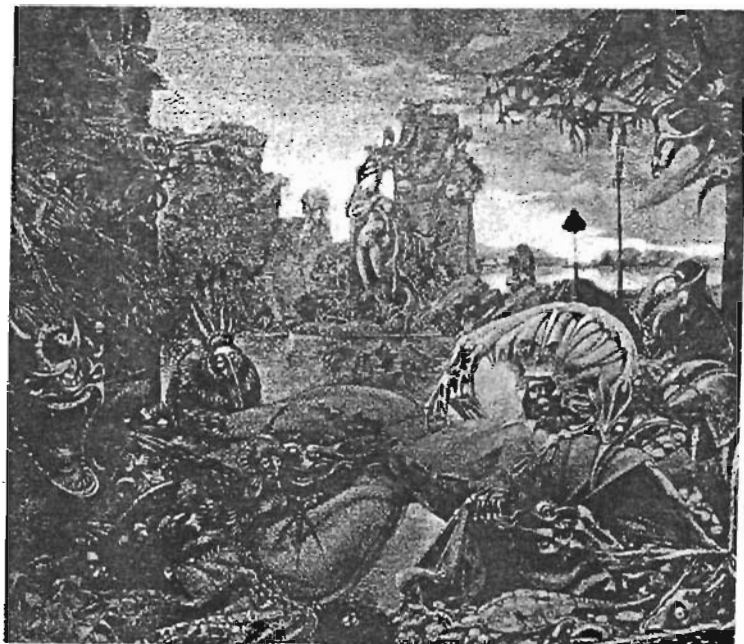


Fig. 16 Max Ernst: "Las tentaciones de San Antonio" . Tomado de Gaston Dhiel:

"Max Ernst" 1975. p. 441975 p. 45



Young Centaur.

Fig. 17 Anónimo: "Centauro" siglo XIX. Tomado de Thomas Bulfinch: "The age of fable" 1898 p. 168



Esfinge. Egipto. Dinastía XVIII



Esfinge. Península de Tíman. siglo V antes de nuestra era.

Fig. 18 Esfinges. Tomado de Heinz Mode: "Animales fabulosos y demonios" 1980, p.115



Fig. 19 Arcimboldo: "El agua". Tomado de Werner Kriegeskottrte: "Arcimboldo" p. 23

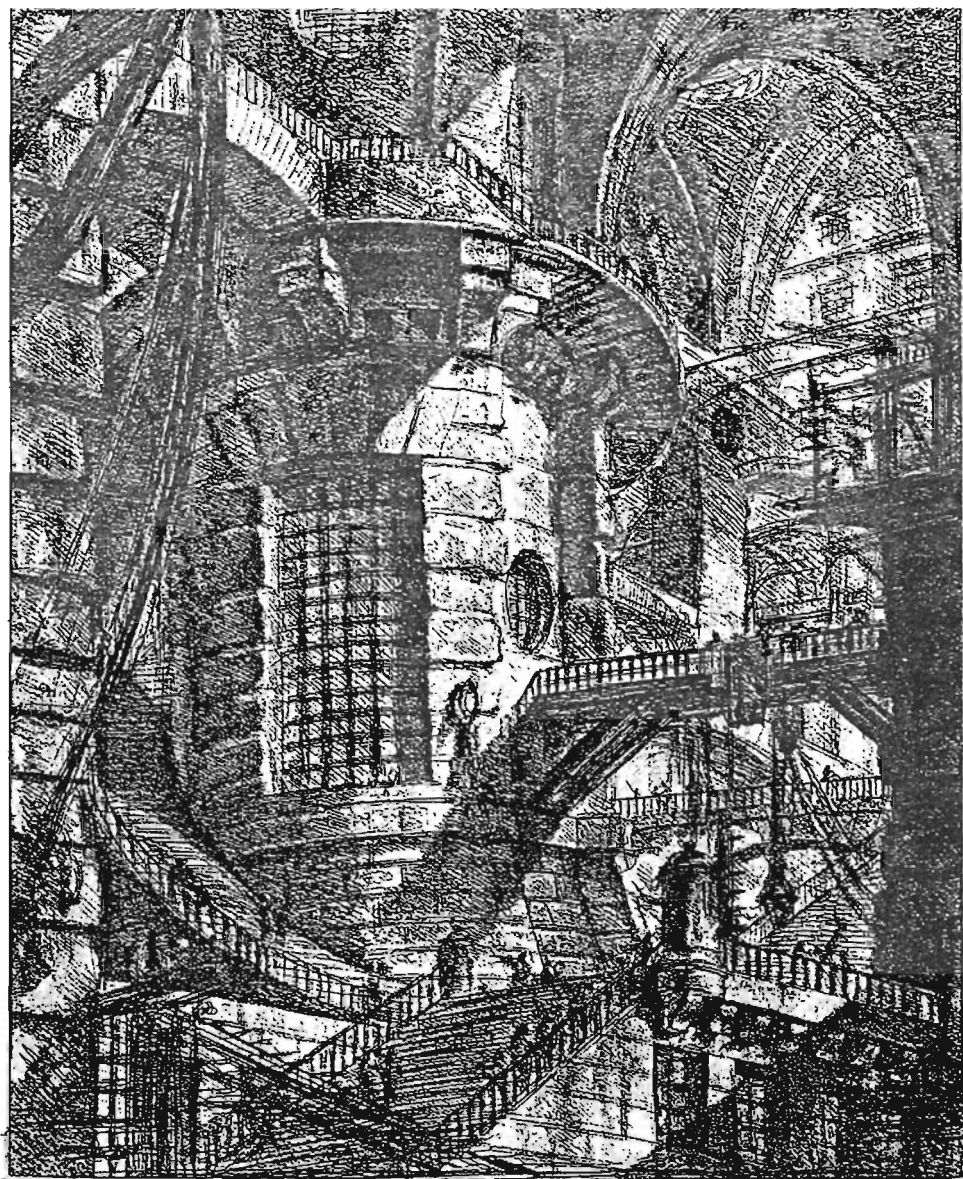


Fig. 20 Giovanni Batista Piranesi: "Carceri". Tomado de Kenneth Clark: "The romantic rebellion" 1973. p. 49

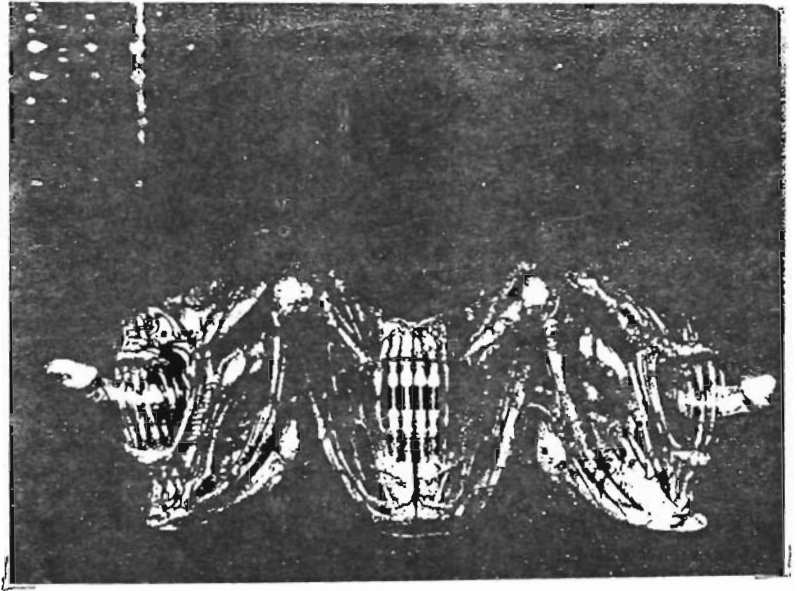


Fig. 21 H.R Giger: "Necronomon II" Tomado de Lesly Barany: "H R Giger" 2002

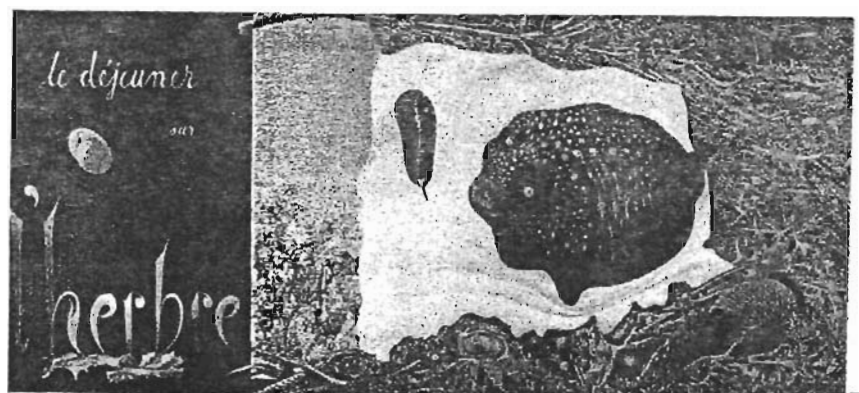


Fig. 22 Max Ernst: "Desayuno sobre la hierba". Tomado de Ian Turpin: "Max Ernst
1977 p. 45



Fig. 23 Daniel Hopfer: "Bolikana y Markolfus" (MADO DE rika Tietze Conrat:

"Dwarfs and jesters in art" 1957 p. 54

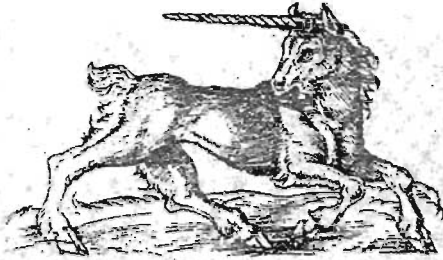


Fig. 24 Anónimo: Seres fabulosos de la Weltchronik de Schedel. Tomado de Hinz

Mode, Op. Cit. p. 221

Von der Natur / art vnnnd eygen=
 schafft der Thier / welcher namen ansahet inn
 frembden sprachen / darmit sie vnnn den alten ge=
 nant worden am Buchstaben V.

Unicornis ein Einhorn.



Unicornis ein Einhorn / ist bei vns ein frembd vnbe- andt thier / ynn-
 licher gedächte / doch gegē seiner trefflichen stärke zu rechnen / nit groß von leib /
 von farben gelbsarb wie bugbaumen holz / hat gespalten Fioen / wonet inn
 gebirg vñ hohen wilderüssen / hat vnnnen an der stirn ein seib lang scharpff
 horn / welches es an den felsē vnd steinen scherpffet / durch sticht darmit die
 D ij grossen

Fig. 25 Unicornio. Tomado de Heinz Mode, Op. Cit. p. 161

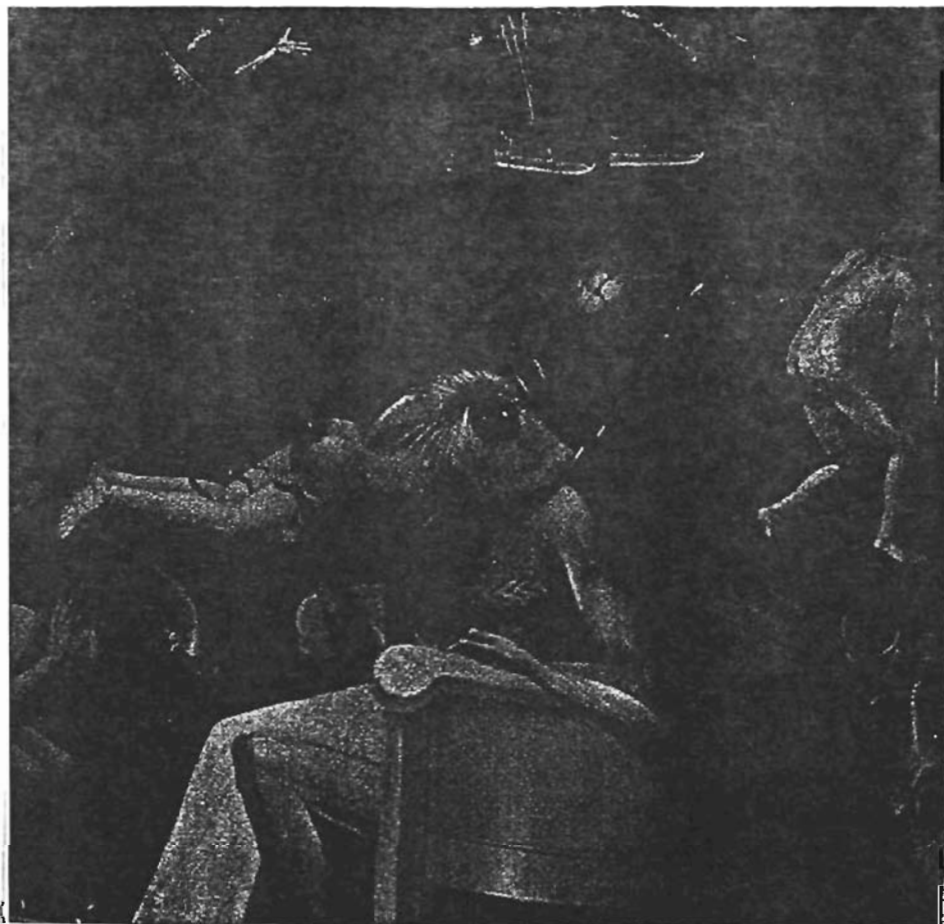


Fig 26. Jerónimo, el Bosco: "El jardín de las delicias " (detalle) Tomado de Wilhelm

Fraenger: "Bosch" 2000 p. 210



Fig. 27 Jerónimo el Bosco: "Las tentaciones de San Antonio" . Tomado de Wilhelm Fraenger: "Bosch" 2000 p. 226



Fig 28 Peter Bruegel: "Dulle Griet" Tomado de Robert Delevoy: "Bruegel" 1955, p.

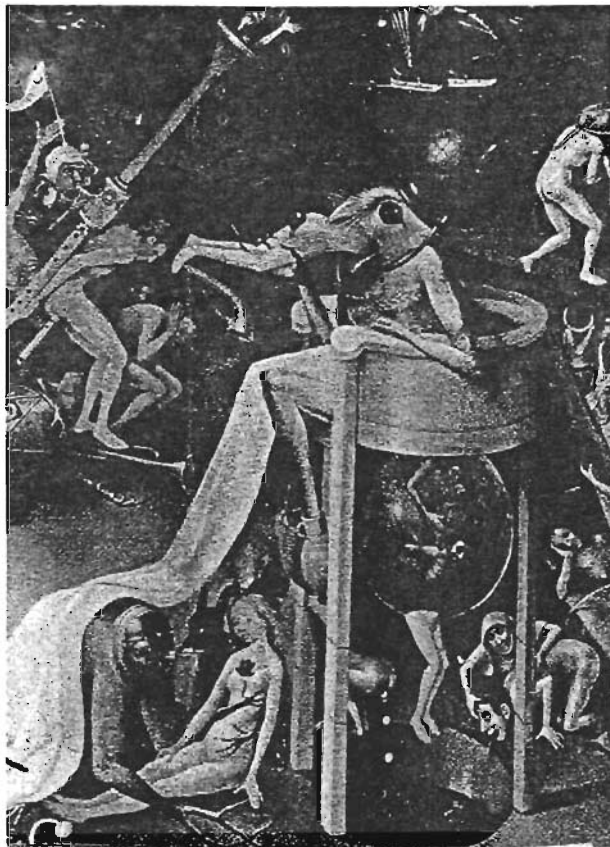


Fig. 29 Jerónimo el Bosco: "El jardín de las delicias"(detalle). Tomado de Wilhelm

Fraenger: "Bosch" 2000, p. 124



Fig. 30 Peeter Bruegel: "Lujuria". Tomado de H. Arthur Klein: "Graphic worlds of Peter Bruegel the Elder" 1963 p. 207



Fig. 31 Francisco de Goya: "El sueño de la razón produce monstruos". Tomado de Edith Helman: "Trasmundo de Goya" 1963, p. 79



Fig. 32 Francisco de Goya: " Idioma Universal". Tomado de André Malraux: "Saturn, an essay on Goya" 1956, p. 30



Fig 33 Francisco de Goya: "Capricho 63". Tomado de André Malraux: Op. Cit. p. 53



Fig. 34 Francisco de Goya: "El sueño de la mentira y la inconstancia". Tomado de Edith Helman: Op.Cit. p. 34



Fig. 35 Stanley Kubrick: Fotograma de "El Resplendor". Tomado de Michel Ciment:

"Kubrick" 1999 p. 183



Fig. 36 Tod Browning: Fotograma de "Fenómenos". Tomado de Amos Vogel: "Film as a subversive Art" 1973 p. 156



Dürer

Fig. 37 Alberto Durero: Desnudo. Tomado de Heinrich Wölfflin: "Principles of art history" p. 34



Rembrandt

Fig.38 Rembrandt: Desnudo. Tomado de Heinrich Wölfflin, Op. Cit. p. 34



Fig. 39. Víctor Hugo Garduño: "Vuelo óseo" 24x39 cms Agafuerte y acuatinta a color
2000

Fig. 40. Víctor Hugo Garduño: "Vuelo óseo" 80 x 110 cms 2000, pastel y carboncillo
2000



Fig. 41 Ernest Shoedsack y M.C Cooper: Fotogramas de "King Kong". Tomados de

Amos Vogel: "Film as a subversive art" 1973 p. 54



Fig 42 Philip Burne-Jones: "The Vampyre" Tomado de ARTMAGICK.COM

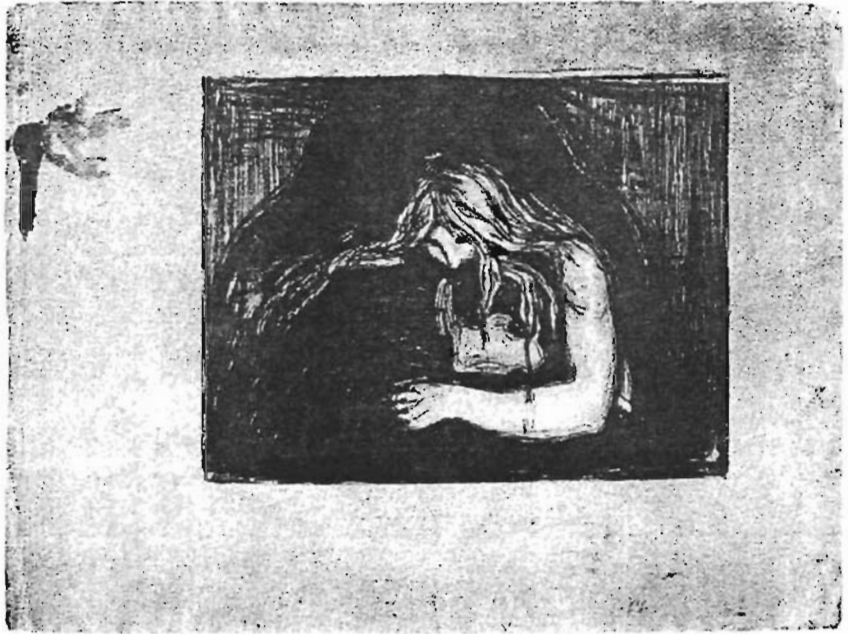


Fig. 43 Edvard Munch: "Vampiresa. Tomado de Octavio Paz et. al. "Edward Munch, pintor noruego" 1988 p. 39



Fig. 44 Edvard Munch: "Arpia". Tomado de Octavio Paz et. al. Op. Cit. p. 139



Fig. 45 Víctor Hugo Garduño: "Esperando a Perseo" Xilografía 40 X 120 cms



Fig. 46 Tiziano: "Perseo y Andr6meda" Tomado de Edward Lucie-Smith: "La sexualidad en el arte occidental, 1994, p. 216



Fig. 47 Piero di Cósimo: "Perseo libera a Andrómeda". Tomado de R. Langton

Douglas: "Piero di Cósimo" 1946, PLATE LXIV

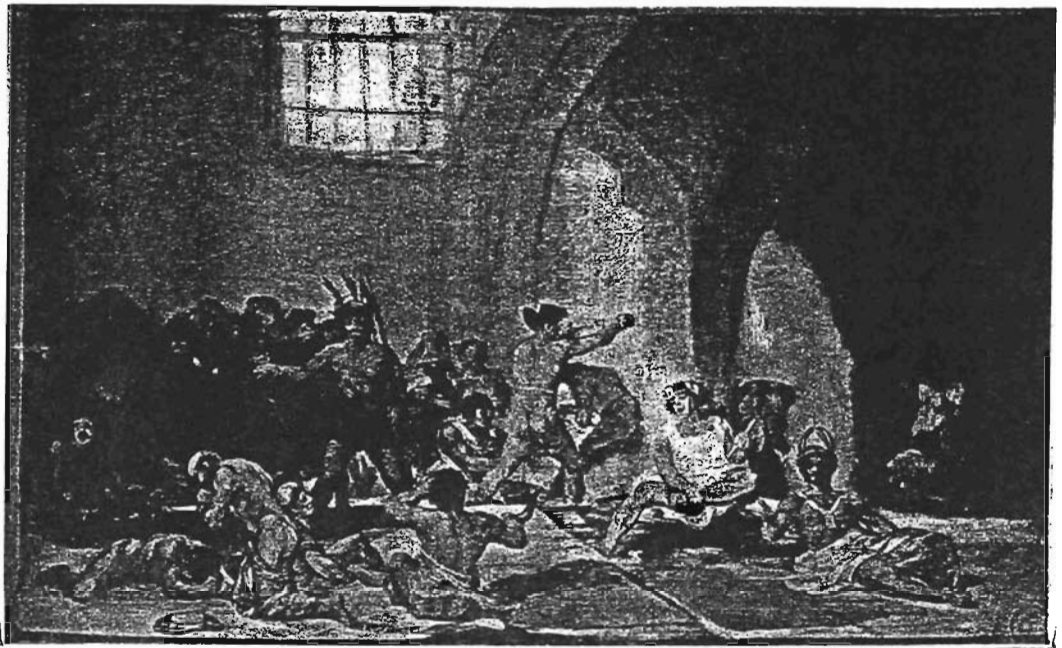


Fig 48 Francisco de Goya: "Corral de Locos" . Tomado de André Malraux, Op. Cit p.



Fig. 49. Víctor Hugo Garduño: "Lo que es del César" 2000 Xilografía 80x 70 cms

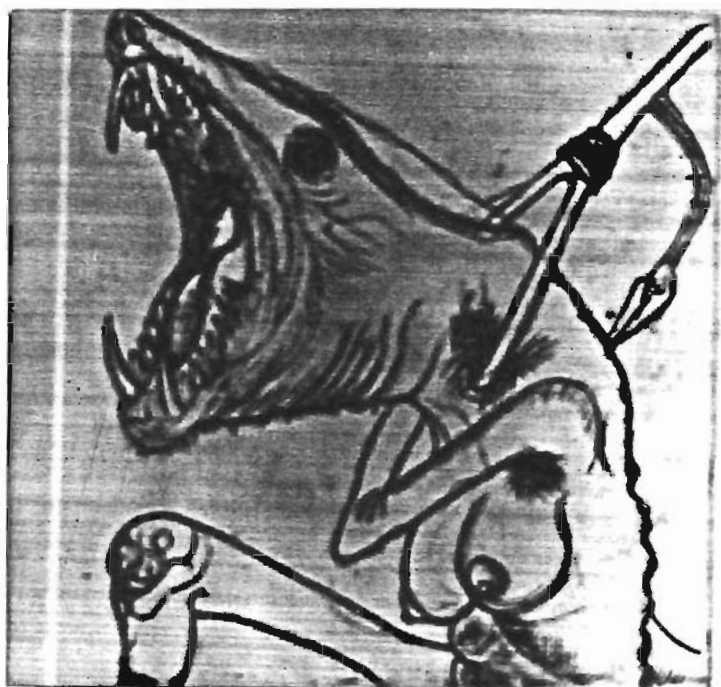


Fig. 50 Víctor Hugo Garduño: "Lo que es del César" 2004, aguafuerte 25 x 16 cms.



Fig. 51 Víctor Hugo Garduño: "Civilización o Barbarie" 2004 xilografía 40 x 120 cms.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, Medicina y magia, México, Instituto Nacional Indigenista, 1968 442 p.
- Argan, Giulio Carlo y Jacques Lassaigne, From Van Eyck to Botticelli, Nueva York, Skira, 1955, 235 p.
- Ayala Blanco, Jorge, Falaces fenómenos fílmicos, México, UAM Iztapalapa, 1981 209 p.
- Ayala Blanco, Jorge, A salto de imágenes, México, Posada 1988 537 p.
- Baltrusaitis, Jurgis, La edad media fantástica, 3 ed, trad. José Luis Checa, España, Madrid, Cátedra, 1994 278 p.
- Bartra, Roger, El salvaje en el espejo, México, Era y UNAM, 1992 219 p.
- Bartra, Roger, El salvaje artificial, México, ERA y UNAM, 1997, 272 P.
- Bataille, Georges, Las lágrimas de Eros, España, Barcelona, Tusquets 1981, 320 p.
- Berger, John, Modos de ver, segunda edición, trad. Justo G. Beramendi, España, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 170 p.
- Blackwood, Algernon, Tales of the uncanny and supernatural, Londres, Spring Books, 1965, 426 p.
- Bondeson, Jan, Gabinete de curiosidades médicas, trad. de Nuria Parés, México, Siglo XXI editores, 1998 295 p.
- Bondeson, Jan, La sirena de Fiji y otros ensayos de historia natural y no natural, trad. de Nuria Parés, México, Siglo XXI editores, 2000 371 p.

- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero, Manual de zoología fantástica, México, Fondo de cultura económica, 1957 156 p.
- Bulfinch, Thomas, The age of fable, Philadelphia, David McKay publisher, 1898 501 p.
- Campbell, Joseph, The hero with a thousand faces, New York, Priceton, 1968, 416 p.
- Calabrese, Omar, La era neobarroca, Madrid, Cátedra, 1999 209 p.
- Caro Baroja, Julio, Las brujas y su mundo, Madrid, Alianza Editorial, 4 ed. 1973 332 p.
- Castoriadis, Cornelius, La institución imaginaria de la sociedad, Barcelona, Tusquets, 1983. 285 p.
- Castoriadis, Cornelius, Figuras de lo pensable, Madrid, Cátedra 1999 293 p.
- Castoriadis, Cornelius, El ascenso de la insignificancia, Madrid, Cátedra, 1997, 238 p.
- Ciment, Michel, Kubrick, Francia, Calman-Levy, 1980, 239 p.
- Cortés, José Miguel G. , Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte) , España, Barcelona, Anagrama, 1997 212 p.
- Clark, Kenneth, The romantic rebellion, New York, Harper and Row, 1973, 366 p.
- Dahl, Svend, Historia del libro, España, Madrid, Alianza editorial, 1972 . 316 p.
- Davis, Nigel, Sacrificios humanos, España, Barcelona, Grijalbo, 1983. 335 p.
- De Tolnay, Charles, Hieronymus Bosch, E.U.A , Nueva York, Reynal and company, 1966 345 p.
- Debidour, V.H, Le bestiaire sculpté en France, Francia, Arthaud, 1961, 409 p.
- Delevoy, Robert, Bruegel, E.U.A, Nueva York, Skira 1959 150 p.

Delevoy, Robert y Jacques Lassaigne, Flemish painting, Nueva York, Skira, 1977 201p.

Dhiel, Gaston, Max Ernst, Nueva York, Crown Publishers, 1975 110 p.

Eisler, Robert, Man into wolf, Londres, Spring books, s/f 283 p.

Florescu, Radu y Raymond T. McNally, In search of Dracula, New York, Warner books, 1974 169 p.

Foucault, Michel, Historia de la locura en la época clásica, trad. Juan José Utrilla, México, Fondo de cultura económica, 1967 189 p.

Fraenger, Wilhelm, Hveronimus Bosch, Alemania, G+B International, 1999 526 p.

Frazer, J. G, The golden bough, New York, The Macmillan company, 1951, 864 p.

Gassier, Pierre y Juliet Wilson, GOYA, New York, Harrison House, 1981 400 p.

Gassier, Pierre, Dibujos de Goya, España, Madrid, Noguer, 1973 411p.

Givry, Grillo de, Witchcraft, magic and alchemy, Nueva York, Dover, 1971, 395 p.

Grall, Alex, The drawings of Hans Bellmer, , E.U.A. Nueva York, Saint Martin press, 1973.

Gombrich, E.H , The story of art, UK, LONDON, Phaidon, 1997 688 p.

Gombrich, E.H, Imágenes simbólicas, Madrid, Alianza editorial, 1983, 343 p.

Graves, Robert y Raphael Patai, Hebrew myths, Londres, Cassell, 1964 311 p.

Graves, Robert, The greek myths, UK , London, Penguin, 1964 370 p.

Grossmann, F. The paintings of Bruegel, Londres, Phaidon, 1955 247 p.

- Gubern, Román, Homenaje a King Kong, España, Barcelona, Tusquets, 1974, 65p.
- Gubern, Román y Joan Prats, Las raíces del miedo, España, Barcelona, Tusquets, 1977 171 p.
- Gutmacher, Peter, Legendary horror films, New York, Metro Books, 1995, 128 p.
- Helman, Edith, Trasmundo de Goya, España, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1963 260 p.
- Hughes, Robert, A toda crítica, Madrid, Anagrama, 1997, 497 p.
- Hughes, Robert, Goya, E.U.A. Nueva York, Alfred A Knopf, 2003 431 p
- Huxley, Aldous, On art and artists, 2 Ed, E.U.A. Harper and brothers, 1960
- Izzi, Massimo, DICCIONARIO ILUSTRADO DE LOS MONSTRUOS, España, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Editor, 2000 541 p.
- Janson, H. W., HISTORY OF ART, E.U.A. Nueva York, Harry N. Abrams, 1974 900 p.
- Jones, Ernest, On the nightmare, E.U.A. Nueva York, Grove Press, 1959 266 p.
- Jung, C. G., Man and his symbols, E.U.A. New York, Doubleday, 1964 319 p.
- King, Stephen, Danse macabre, E.U.A. Nueva York, Berkeley books, 1985 437 p.
- Klein, H. Arthur, Graphic worlds of Peter Bruegel the elder, New York, Dover, 1963 289 p.
- Landau, David y Peter Parshall, The Renaissance print, New Haven & London, Yale university press, 1994 433 p.
- Lao, Meri, Las Sirenas. Historia de un símbolo, México, Ediciones Era, 1995. 216 p.

Levi-Strauss, Claude, El pensamiento salvaje, traducción Francisco González, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 179 p.

Lewinsohn, Richard, A history of sexual customs, Nueva York, Bell publishing company, 1958. 424 p.

Lucie-Smith, Edward, La sexualidad en el arte occidental, Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1992. 288 p.

Lovecraft, H.P. The thing at the doorstep and other weird stories, Londres, Penguin Books, 2001, 443 p.

Mistler, Jean, Épinal et l'imagerie populaire, Francia, Librairie Hachette, 1961

Mode, Heinz, Animales fabulosos y demonios, México, FCE, 1980 278 p.

Morris, Desmond y Ramona, Men and snakes, Londres, Hutchinson, 1963. 224 p.

Muchembled, Robert, Historia del diablo, México, FCE, 2004 360 p.

Paas-Zeider, Sigrun, Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates, España, Barcelona, Gustavo Gili, 1980

Paglia, Camille, Sexual personae, Nueva York, Random House, 1991 600 p.

Panofsky, Erwin, El significado en las artes visuales, Buenos Aires, Infinito, 1970. 300 p.

Panofsky, Erwin, Estudios sobre iconología, traducción Bernardo Fernández, Madrid, España, Alianza Editorial, 1972 354 p.

Paré, Ambroise, MONSTRUOS Y PRODIGIOS, introducción, traducción y notas de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 2000 153 p.

Paz, Octavio, Los hijos del limo, España, Barcelona, Seix-Barral, 1974 , 224 p.

Scherer, René y Guy Hocquenghem, Álbum sistemático de la infancia, Barcelona, Anagrama 1977, 176 p.

Stevenson, Robert Louis, Great tales of mystery and adventure, Nueva York, Platt & Munk, 1965, 528 p.

Stoker, Bram, Dracula, Nueva York, Doubleday, 1958, 376 p.

Summers, Montague, The supernatural omnibus, New York, Doubleday, 1933, 690 p.

Thompson, C. J. S, The history and lore of freaks, Nueva York, Senate, 1995, 256 p.

Tietze-Conrat, Erica, Dwarfs and jesters in art, Londres, Phaidon, 1957 99 p.

Turpin, Ian, Max Ernst, Londres, Phaidon, 1977 90 p.

Varios autores, New Larousse Encyclopedia of Mythology, Nueva York y Londres, Hamlyn, 1981, 500 p.

Vogel, Amos, Film as a subversive art, Nueva York, Random House, 1973, 333 p.

Walker, Alexander, El sacrificio de celuloide, Barcelona, Anagrama, 1970 267 p.

Wendt, Herbert, El legado de Noé, España, Barcelona, Labor, 1963, 493 p.

Westheim, Paul, El grabado en madera, trad. Mariana Frenk, México., Fondo de Cultura Económica, México, 1955 286 p.

Westheim, Paul, Obras maestras del México antiguo, México, ERA, 1977 279 p.

Wölfflin, Heinrich, Principles of art history, E.U.A, Nueva York, Dover, S/F 237 p.

Williams, Gwyn, Goya y la revolución imposible, Barcelona, Icaria, 1978 224 p.