

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



**“METAMORFOSIS:  
LIBRO HÍBRIDO EN TORNO A LOS HÍBRIDOS DE INSECTO- HUMANO**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO:**

**LICENCIADA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**MILDRED BERENICE ANDEOLA NEVÁREZ**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DOCTOR DANIEL MANZANO ÁGUILA**

**MÉXICO, D.F., 2011**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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





**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**METAMORFOSIS: LIBRO HÍBRIDO EN TORNO A LOS  
HÍBRIDOS DE INSECTO- HUMANO**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIANDA EN ARTES VISUALES**

**PRESENTA:**

**MILDRED BERENICE ANDEOLA NEVÁREZ**

**DIRECTOR DE TESIS:  
DOCTOR DANIEL MANZANO ÁGUILA**

**MÉXICO, D.F., 2011**



# AGRADECIMIENTOS

Dedico esta tesis a mi madre Elva Nevárez González y a mis perritos Tiki y Gus por haber estado siempre a mi lado apoyándome en las buenas y en las malas, por todo su respeto y amor incondicional.

Agradezco a Hugo Octavio Rosas y a Hugo Arturo Rosas por haber compartido su vida con la mía, enseñándome a crecer como hija, hermana y como persona; a la familia Rosas Méndez, mi abuela, mi Tía Betty, Armando, Claudia, Sandra por tomarme en cuenta como parte de su familia; a mi familia de Torreón, Durango y Ciudad Juárez por cuidarme; a Gaby, Alfredo y Jorge por ser los mejores amigos que puedo tener, pues siempre puedo contar con ustedes (mi otra familia); a Martín González Téllez por su amor, paciencia, por creer en mí y respetarme, por hacerme reír, ponerme de buen humor, por cuidarme y por comprenderme. ¡Gracias por todo este tiempo!; a mis hermosos bebés Tobías, Beni y Munrra por ser mi mayor inspiración para salir adelante; al doctor Oscar Quirós por ayudarme en los tiempos más difíciles y tristes que he vivido;

a mis compañeros de generación y amigos cercanos: Gerardo Cedillo, Imelda Montiel, Pamela Castañeda y Paola García.

Agradezco también a Diana Salazar, por enseñarme el sentido de ser artista, por apoyarme y alentarme; a Pedro Ascencio Mateos por transmitirme la pasión por la gráfica, por instruirme y guiarme en todo momento; a Daniel Manzano por la oportunidad de entrar a este seminario; a Eduardo Ortiz Vera, Tania de León y Antonio Varza Piña por su amistad, orientación, confianza y sobre todo por ayudarme a crecer como artista, a Alejandro Pérez — Cruz por su asesoría, comentarios y aportaciones.

A Marley Ramos Esquivel, compañera de seminario, amiga y hermana por su amistad incondicional; a Liliana Osnaya, Itzel Rojano y Edmundo Galarza por ser de las pocas personas que siguen presentes en mi vida y que jamás cambiaría; a Hernán Longo por su valiosa amistad y por apoyarme tanto; a Pablo Morales, Nirvana González, Alfredo Santillán, Mara González, Mario Vázquez, Malcolm Lawson, Roxana Espinosa y Berenice Ceballos por su amistad y brindarme su apoyo en todo momento.

A Murat Cenar por ser parte principal de mi inspiración en la vida, en el arte, la música y la danza.

Quiero agradecer a mis queridas Zuhari Techari: Mara León (Zuhari), Angélica Ortega, Aisha Islas, Laura Martínez y Patricia Rueda por llegar a mi vida en el mejor momento y ayudarme a salir adelante, por cambiar mi vida de una manera positiva. Ooopa!!

A todos aquellos que se me adelantaron: Narciso Rosas, Francisco Raya, Cristina Nevárez, Marco Montalvo, Leonarda y Gonzalo, Clodomira y Blackie, volveremos a encontrarnos...



# INDICE

## **Capítulo 1. “Los híbridos de insecto-humano”**

1.1 ¿Qué es hibridación?

1.2 Los híbridos de insecto en la antigüedad y hoy en día.

1.2.1 Deidades híbridas de insecto-humano en las culturas antiguas

1.2.2 Época Contemporánea. Cine de horror.

1.3 “La Metamorfosis” de Franz Kafka

### **Conclusiones del capítulo 1**

### **Bibliografía capítulo 1**

## **Capítulo 2: “Libros Alternativos”**

2.1. Antecedentes en el extranjero

2.2 Antecedentes en México

2.3 Características y definición

2.3.1 Libro de artista.

2.3.2 Libro híbrido.

2.3.3 Libro transitable.

2.3.4 Libro-objeto.

### **Conclusiones capítulo 2**

### **Bibliografía capítulo 2**

## **Capítulo 3: Proceso creativo de *Metamorfosis***

3.1 Concepción y desarrollo

3.1.1 Recurso del Libro Híbrido

3.2 Proceso creativo

3.2.1 Realización

3.3 Características de *Metamorfosis: Libro Híbrido en torno a los híbridos de insecto-humano.*

3.3.1 Secuencia espacio-temporal

### **Conclusiones capítulo 3**

### **Bibliografía capítulo 3**



# INTRODUCCIÓN

El interés en presentar el presente proyecto, parte de mi inquietud sobre cómo la sociedad percibe a los insectos, el papel que éstos han tenido en nuestra cotidianidad y la manera en la que han influenciado nuestras vidas, ya que al ser entomofóbica quería encontrar respuestas a mi miedo.

El concepto de insecto ha cambiado a lo largo de la historia, dependiendo del contexto socio-cultural, este puede ser aceptado y valorado o aborrecido y menospreciado. No obstante, en el arte y la cultura los insectos y arácnidos gozan de una amplia presencia, pues un buen número de mitos y leyendas internacionales se basan en ellos refiriéndolos como seres divinos creadores y protectores o como símbolos de guerra en diferentes tribus antiguas; de algún modo su imagen es asimilada y ya sea en aspectos positivos o negativos, el insecto siempre ha estado presente en nuestra sociedad volátil, inestable, cambiante, como un ser que desde tiempos remotos ha tenido una organización estructurada en cuanto a comportamiento y evolución de tal manera que pareciera un ser superior, tanto que ha sido plasmado en diversas obras pictóricas y gráficas, respondiendo a distintos autores y contexto histórico. Tal es el caso de la gráfica, cuya valoración ha dado como resultado un mundo lleno de imágenes cargadas de simbolismo, surrealismo y misticismo, más allá de los comerciales de insecticidas actuales, los problemas de plagas destructoras o amenazas a la salud de la humanidad, flora y fauna, que si bien son problemas reales han convertido al insecto y arácnidos en enemigos del ser humano.

Dichos hechos históricos serán retomados para guiar la investigación hacia un análisis social, retomando los incisos antiguos hasta arribar en los albores de la gráfica y la pintura que ha sido caracterizada por tener al insecto como modelo principal.

Una de las vertientes en estas imágenes es la unión de la figura humana con la del insecto o arácnido, teniendo como resultado un ser escabroso cuyo tema gira en torno a la muerte, destrucción y pérdida del mismo hombre.

Dicho tema es el pretexto para la presente investigación: los híbridos de insecto-humano, personajes que por lo general han sido dotados de cierta malicia.

Mi planteamiento no es tanto de reivindicar al insecto y verlo de una manera más positiva, ya que las experiencias entomológicas de cada uno de nosotros se canalizan de diferente manera y tal

vez para muchas personas sea más importante el hecho de que los insectos y arácnidos son peligrosos y malos, pero lo que no se puede negar ni arrancar de tajo es el significado simbólico que han tenido, puesto que incluso hoy en día se le sigue dando su lugar al insecto “bonito” y “útil” así como al “desagradable” y “misterioso” y el decir que son buenos o malos, depende más que nada del enfoque que cada uno les quiera dar, ya que incluso algunas divinidades híbridas de insecto-humano eran duales, es decir que poseían características destructivas como las propias de dioses de la creación.

Uno de los aspectos más importantes en esta investigación es la reinterpretación de los híbridos de insecto humano a partir de la interpretación de Yves Cambefort sobre la obra *La Metamorfosis* de Franz Kafka; dicha interpretación se basa en un análisis de los símbolos que Kafka propone y permite que sean entendidos a la manera de cada uno que lea el escrito, sin embargo se han realizado análisis y estudios para determinar la situación social por la que atravesaba el autor, obteniendo como resultado una crítica social con tintes inadaptación.

Los objetivos particulares para dicho fin, es el distinguir la relación de los conceptos hacia una crítica determinada por el lenguaje creativo, con autores representativos nacionales como internacionales y posteriormente abordar la cuestión socio-cultural, así como el conocimiento de los medios teórico-prácticos de los antecedentes del Libro Alternativo, para así realizar un Libro Híbrido.

El desarrollo consta de tres capítulos: en el primer capítulo se abordarán los conceptos de hibridación, híbridos y metamorfosis, tomando en cuenta los antecedentes de los híbridos de insecto-humano, es decir, especificar a los artistas plásticos que han trabajado con éste tema y la manera de abordarlo dependiendo de su contexto social y cultural, con el fin de demostrar las diferentes posturas de dichos artistas en torno a los híbridos insecto-humano.

También se hará una comparación entre los híbridos de insecto-humano de la antigüedad (divinizados por las culturas mesopotámica, egipcia y prehispánica) y los de hoy en día, puesto que ambas visiones responden a un contexto social muy marcado y diferente. En éste apartado se pretende mostrar cómo los medios de comunicación, la religión y posteriormente la tecnología junto con la Segunda Guerra Mundial, han favorecido el desarrollo de fobias, considerándolos malvados, repugnantes e inútiles. Ejemplo de esto son las películas de horror de los años 50, en donde los villanos son monstruos dotados de sentimientos negativos que se supone son propios de los humanos.

El objetivo de éste capítulo es presentar el papel que han desempeñado los híbridos de insecto-humano en nuestra sociedad y la forma en la que nosotros como personas los percibimos; y cómo dicha concepción ha cambiado década tras década con la introducción de nuevas ideologías, tecnologías e influencias de otros países.

En el segundo capítulo se abordan los antecedentes, definición y características de los Libros Alternativos, pero sobre todo la evolución del libro y del lenguaje de comunicación a partir de sus documentos históricos, concebidas como un elemento gráfico y una herramienta de comunicación sobre un tema en específico, explotando el uso de materiales y formas.

El tercer capítulo es la realización del proyecto, donde a partir de la documentación, análisis y creación se expone el Libro Híbrido *Metamorfosis*; creado como un escarabajo de metal (contenedor) con grabados realizados con la técnica de la punta seca sobre acrílico, asemejando las alas del insecto, optando por una textura similar de las mismas.

Así Pues, la propuesta de la presente investigación es la de crear y exponer un Libro Híbrido a partir de la apropiación de *La Metamorfosis* de Kafka, reinterpretándola a partir de los análisis de Camberfort sobre dicho texto y de tal manera dar paso a la serie *El proceso de liberación* usando el lenguaje plástico de la punta seca sobre acrílico.

# CAPÍTULO 1: LOS HÍBRIDOS DE INSECTO – HUMANO



Los artrópodos<sup>1</sup> dominaban la Tierra mucho antes de que apareciera el hombre, ellos eran los dueños y señores del mundo.

Las civilizaciones antiguas como la egipcia adoraban al escarabajo pelotero como una deidad; veían en el acto de transportar una bola de estiércol una cierta simbología del universo. La bola de estiércol era el planeta Tierra y Ramsés IV, influenciado por éstas ideas obligó a sus esclavos a construir una gigantesca bola de estiércol para ser enterrado cuando abandonara su forma mortal<sup>2</sup>

Para los budistas, los artrópodos eran manifestaciones del Atma, es decir, esencias de sí mismos, y ello impedía ahuyentarlos o matarlos; aunque por otra parte para los árabes eran seres impuros y tampoco se debía tener contacto con ellos.

Muchas fueron las interpretaciones en torno a los artrópodos, positivas y negativas siendo siempre dotados de simbología y misticismo, adorados como deidades relacionados con la vida, con la muerte, con la fertilidad, con la guerra y con el poder. Estas civilizaciones paganas se refugiaron en los artrópodos para comprender mejor el universo, el cosmos, la energía y el origen del hombre. Por eso, en culturas como la egipcia, la prehispanica y la mesopotámica se encuentran representaciones de seres humanos fusionados con insectos con el fin de absorber los *poderes* de estos animales y asimilar por medio de la comparación del comportamiento de los insectos con el de los hombres.

No obstante, con la llegada del catolicismo y cristianismo sobre todo a América y Europa, se prohíbe la adoración a los artrópodos, quienes son considerados por estas religiones como seres del diablo y qué decir de las imágenes de híbridos de insecto-humano, las cuales se reducen a representaciones de demonios, vicios y pecados, asustando así a la gente para detener dicha práctica. La gente no tardó en volverse temerosa de todo lo rastrero<sup>3</sup>, asociándolo con lo mundano, lo malo, lo tenebroso; incluso hasta este momento se tenía un cierto respeto a los artrópodos, es decir, que debido al temor que provocaban en la gente tenían miedo de matarlos, ya que pensaban que éste resucitaría y se vengaría. Poco a poco con el paso de los siglos, cuando en el Renacimiento se iniciaron los viajes de conquista y de expediciones geográficas con el fin de descubrir la flora y la fauna de tierras aparentemente inexploradas, se inicia lo que ahora se conoce como Entomología, o sea, el estudio de los insectos limitándose a lo científico y se descarta la idea del artrópodo como un ser superior, al contrario, se ve como un enemigo, una plaga, algo molesto, cuyo valor visual y económico se disparó debido a que eran considerados animales exóticos y sólo podían coleccionarlos las personas con gran poder adquisitivo.

Décadas más tarde debido al gran número de industrias y empresas que producen cantidades sorprendentes de basura y desechos tóxicos, incrementan las plagas de insectos, sobre todo de cucarachas en las zonas urbanas y a partir de los inicios de los años 50 un gran número de la

---

<sup>1</sup> La palabra artrópodos engloba tanto insectos y arácnidos

<sup>2</sup> Melic, Antonio. *Los Artrópodos en la Historia de la humanidad*. Sociedad Entomológica Aragonesa, España, 1997. P 79

<sup>3</sup> Rastrero: lo que se arrastra, lo pequeño; no en sentido despectivo.

población padece de Entomofobia y Aracnofobia. Aprovechando ésta situación, se estrenan en Estados Unidos películas donde el ser humano se ve acechado por sus peores enemigos: insectos y arácnidos; o peor aún cuando el insecto toma forma de humano y se vuelve invencible, un ser sanguinario y despiadado. Esta es la imagen que se ha preservado desde aquella época en torno a los híbridos de insecto humano.

Cabe cuestionar el por qué del comportamiento negativo que se les otorga a los híbridos de insecto-humano, si se supone que el hombre también desarrolla actitudes positivas como la bondad, inteligencia, etc. Estos seres son dotados únicamente de maldad y venganza, son totalmente despojados de todo simbolismo que los caracterizó en la antigüedad.

Pero el punto intermedio se encuentra en el Arte, puesto que los artistas tienen la capacidad de interpretar los diferentes puntos de vista en torno al tema, dependiendo de la época y la sociedad en la que vivieron: por una parte está la sociedad religiosa que ve en los híbridos de insecto-humano la personificación de demonios, así como también están los artistas que dotan a éstos personajes de comportamientos humanos costumbristas. En éste punto no me refiero solamente a los artistas plásticos, ya que también en la literatura fueron retomados los híbridos de insecto-humano, pues está la famosa novela que relata la transformación de un hombre a insecto: *La Metamorfosis*, nombre de mi tesis: *Metamorfosis. Libro Híbrido en torno a los híbridos de insecto-humano*, la cual es una apropiación e interpretación de ésta novela junto con la influencia de artistas plásticos como Julio Ruelas, Alfred Kubin, Grandville y El Bosco.

## II ¿QUÉ ES HIBRIDACIÓN?

Un híbrido es un organismo vivo animal o vegetal procedente de la unión de dos o más especies, conservando cualidades y aptitudes de cada una de ellas. La mayoría de los híbridos son estériles, sin embargo son más fuertes y productivos.

Nuestro entorno está lleno de híbridos, incluyéndonos a nosotros mismos, puesto que somos el resultado de la unión de dos razas (o en algunos casos más de dos) diferentes, con distintas tradiciones, pensamiento y contexto socio-cultural; haciéndonos acreedores a cualidades únicas.

Los híbridos en el arte más comunes los encontramos en la mitología celta y medieval, como por ejemplo los centauros, sirenas, hadas, etc., todos ellos son el resultado de una fusión de un humano con un animal y que poseen poderes inexplicables y por lo general son superiores a cualquier otra especie.



Fig.1

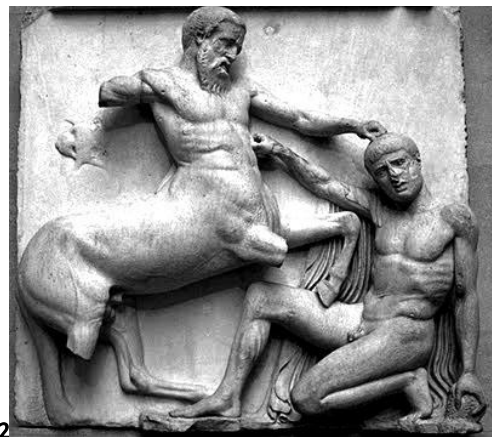


Fig.2

Fig. 1: *Una Sirena* de William Waterhouse. Fig. 2.: Metopa del friso del Partenón; escena de *Centauromaquia*

La definición tal cual de hibridación es el proceso de mezclar diferentes especies natural o artificialmente. En el caso de los híbridos de insecto-humano, la hibridación corresponde esencialmente a una necesidad ideológica y religiosa que la población de culturas antiguas como la egipcia o la prehispánica les concedió a sus dioses para hacerlos más poderosos; encontramos representaciones, principalmente de mujeres, con la mitad del cuerpo de escorpión, araña o mariposa y lo restante conservando la figura humana.

Aunque por otra parte, existen imágenes de insectos humanizados, donde podemos distinguir rasgos de ambas especies, lo que se conoce como mimesis. La mimesis es una necesidad por parte de ciertos animales por pasar desapercibidos para evitar ser atacados o cazados por animales más fuertes o con mejores capacidades de cacería que ellos, creando ilusiones ópticas para verse más grandes o imponentes.

En el caso específico de los híbridos de insecto –humano, es decir, el ser que resulta de una fusión determinada, conserva aún actitudes humanas dependiendo de su contexto social y cultural, ya que es la sociedad quien decide cómo catalogarlos y la función que desempeñan en dicho entorno, pues la importancia que se les da a los artrópodos o insectos depende de la disponibilidad, aceptación y cambios ideológicos que sufre la misma. Ese híbrido es creado para lograr un objetivo único y a veces efímero, como su naturaleza. Por ejemplo, en las representaciones de las deidades, el híbrido en cuestión podía pasar a ser plasmado con otro animal o nombrado de diferente manera, ya que es la esencia lo que importaba en aquel contexto y de cualquier manera trascendía a muchas más generaciones e incluso continentes. En el caso de los híbridos contemporáneos, sólo están representados en el arte y dependiendo del contexto en el que se encuentren situados, es la forma en la que los podremos apreciar, como por ejemplo Julio Ruelas que los representó como mujeres fatales, o Grandville quien siempre los mostró en una faceta humanizada en situaciones comunes y corrientes propias de las personas; pero también está el caso del monstruo al que hay que aniquilar, y pierde su importancia cuando ha sido derrotado, sin embargo el miedo aún sigue presente y esto es lo que mantiene vivos a éstos híbridos.

Un último concepto, pero no menos importante es el de “metamorfosis”. Dicha palabra la asociamos de inmediato con las plantas y los insectos, y sabemos que de una etapa larvaria, tras pasar por varios pasos evolutivos, nacerá un ser nuevo y muy efímero. Tal es el caso de los escarabajos, las libélulas, las mariposas, quienes tardan más en evolucionar que en vivir, una vez que se han transformado, puesto que su periodo de vida es tan sólo de dos días. Y es que es aquí donde está el punto clave de ésta investigación: la transformación, el proceso de metamorfosis, la etapa en la que se almacena gran cantidad de información en el nuevo ser, idea principal de ésta investigación: la manera en la que una persona se transforma poco a poco en insecto. Esta particular atracción por el proceso de transformación lo enfoco en la causa por la cual se ha iniciado dicha evolución, sabiendo que el resultado tendrá un significado rico en simbología. Ese es mi interés por retomar a los híbridos de insecto-humano; en primer lugar porque los insectos han sido testigos del cambio de pensamiento de la sociedad y su repercusión en el arte, y en segundo lugar porque esa hibridación engloba contextos diferentes: interacción hombre-insecto, cultura y sociedad.

En cuanto a sus representaciones en el arte, existen grabados, dibujos y pinturas pertenecientes a distintas épocas, pero en el caso del siglo XIX, con la entrada del simbolismo en Europa y el Modernismo en México, es mayor la influencia de los artistas por trabajar con temas diferentes y originales a lo que se hacía en aquel entonces. El gusto por temas de misterio, mitologías, bestiarios, ocultismo, brujería, etc., hizo que los artistas se acercaran a la figura del insecto y rescataran un poco de su simbología y misticismo. Pero también está la contraparte: los insectos



como seres del mal y símbolos de la traición del pecado, que fusionados con la figura humana representan demonios y seres perversos.

Es el caso de cuatro artistas plásticos que abordaron de diferente manera su visión en torno a los híbridos de insecto humano: Hieronymus Bosch o mejor conocido como *El Bosco*, J.J. Grandville, Alfred Kubin y Julio Ruelas. Estos artistas son el ejemplo más claro de la evolución del pensamiento social en torno a los híbridos de insecto- humano. Cada uno de ellos retomó la figura del insecto desde un punto de vista religioso, místico-simbólico o hasta naturalista, representándolos a través de disciplinas como la pintura, el dibujo y el grabado.

## HYERONIMOUS BOSCH EL BOSCO

Éste pintor vivió en los albores de la Edad Media; en sus cuadros aparecen infinidad de seres híbridos, tanto de insecto-humano, como de otros muchos animales. Para él, todo lo que era animal era sinónimo de irracional y pecador, pues basando toda su producción en la religión cristiana, era entendible que casi todos los animales pero sobre todo los insectos los considerara como seres del demonio.



Fig. 3 *El Infierno (Detalle)*, 1510

El Bosco es el apelativo por el que conocemos en España al pintor holandés Jeroen van Aeken. Nació en la localidad holandesa de Hertogenbosch, cerca de Amberes, en el ducado de Bravante. Sin embargo, no hay noticias de que saliera de su ciudad natal, ni siquiera a la próspera ciudad comercial de Amberes. Su familia estaba dedicada tradicionalmente al oficio de pintor: su abuelo, su padre, su tío, sus hermanos y su hijo.

El taller familiar lo heredó Goosen, su hermano mayor, que de esta forma poseía en exclusiva el derecho a usar el apellido familiar Van Aeken que distinguía las obras de este taller frente a las de otros talleres de pintores. Por ello, Jeroen tuvo que buscar un nombre con el que organizar su

propio taller y diferenciarse de su hermano; latinizó su nombre de pila transformándolo en Hieronymus y eligió por apellido el nombre de su ciudad natal S'Hertogenbosch, simplificado Bosch, nombre que en España derivó hacia El Bosco. Este cambio en su nombre tuvo lugar hacia 1480, cuando también se casó con Aleyt van Meervene, joven procedente de una buena familia que proporcionaba una buena dote al matrimonio. Por esas fechas, Hieronymus obtuvo el título de maestro, imprescindible para trabajar de forma independiente. Los encargos debían ser numerosos, ya que queda constancia de que pagaba uno de los tributos más altos de la ciudad y de que vivía en la mejor zona de la ciudad, en la plaza mayor. Su clientela estaba formada por burgueses, clérigos, nobles y la Hermandad de Nuestra Señora, cofradía religiosa dedicada a la Virgen de la que El Bosco era miembro.

Hieronymus Bosch pasó toda su vida en Hertogenbosch, por lo que su obra está fuertemente marcada por ese apego a la tradición medieval.

Una de las originalidades de su obra, fue en efecto, la de utilizar con extrema novedad y audacia, temas íntimamente ligados a una tradición medieval, mejor conservada en el ambiente rústico de la provincia que en las grandes ciudades llenas de espíritu moderno, es decir, renacentista.

Quizás el origen de uno de los aspectos de su inspiración fue un terrible incendio en 1463, el cual destruyó gran parte de la ciudad. Los incendios eran frecuentes en la Edad Media, pero éste en especial fue de una amplitud considerable. El siniestro comenzó a dos pasos de la casa del Bosco y se extendió rápidamente a todo el barrio.



Fig. 4 *El Infierno (Detalle)*

En esa época Hieronymus era todavía un niño. Las impresiones de terror y de asombro que experimentaría ante ese inmenso brasero influyeron de gran manera en su alma. Es curioso observar que en la mayor parte de su obra estará obsesionada por los braseros, las llamas, las humaredas rojizas.

A la influencia del arte provincial y de la vida popular sobre la obra de Bosch, sin duda hay que agregar la espiritualidad de la época y, más especialmente, la del de Hertogenbosch. Su obra, a

pesar de su originalidad está íntimamente ligada al momento histórico que condiciona su desarrollo.

En ese tiempo, la elevada espiritualidad de la Edad Media se halla en decadencia. La interpretación de los textos, el simbolismo, el mismo sentimiento religioso, van quedando debilitados por una profanación progresiva. La riqueza de la alta burguesía favoreció la vida superficial y banal y por lo mismo se fueron languideciendo las costumbres provocando la codicia en las personas.

Paralelamente se desenvuelve un misticismo bastante turbio, un gusto por el sufrimiento, las penitencias y el llanto. Los hombres divididos entre el ansia de gozar de sus riquezas y el temor angustioso del más allá, confunden la virtud de la humildad con la del masoquismo.

Esta oposición da a la vida un aspecto contrastado y violento. El que se da como ejemplo de piedad es al mismo tiempo cruel o licencioso, yendo de un extremo a otro con pasión sin la menor mesura.

Los mismos hombres, y con igual ardor, experimentan a la vez un amor inmoderado hacia los placeres y la imperiosa necesidad de penitencia. A veces, inconscientemente hay confusión entre la búsqueda de la carne, el sentimiento de culpabilidad y el de devoción, asistiendo a las manifestaciones públicas de los Flagelantes con enfermiza exigencia, un éxtasis más o menos asimilado al placer erótico.

El hombre se halla a punto de perder su equilibrio psíquico. Después de varios siglos de gran piedad, su fe es turbada repentinamente y la angustia del más allá domina su vida pues está obsesionado con la idea del infierno. Los procesos por brujería le servirán de derivativo y asiste con alegría perversa que le libera por algún tiempo de su angustia, a las crueles torturas inflingidas a los desgraciados que se hicieron sospechosos de mantener relaciones con el diablo. La obsesión del infierno alcanza tal intensidad que, incluso en las personas más ingenuas se acumula una verdadera brujofobia y estimulados por la codicia, los procesos por brujería alcanzan entonces una amplitud que jamás sería superada.



Fig.5 *El Juicio Final (Detalle)*, 1500-1502

El Bosco, profundamente marcado por la angustia de la época, recibió las suficientes impresiones durante su primera juventud, de tales espectáculos como para que su obra quedara impregnada de una enfermiza crueldad mezclada con la inquietud. Más tarde, las matanzas del largo periodo de guerras y en especial, las ejecuciones de Brujas cuando se produjo la detención de Maximiliano, no podían mantener en su ánimo ese gusto extraño por la atrocidad y la violencia. En ese clima de desorden espiritual y desequilibrio, la Iglesia no podía frenar la extravagancia de sus fieles; no sólo tomó una parte activa en los procesos de brujería, sino que confunde lo espiritual y lo temporal. Resulta impotente para hacer respetar los lugares sagrados, pues hay quien se presenta en ellos con gran exhibición de joyas, incluso las prostitutas se acercan para reclutar clientes. Las fiestas religiosas y las peregrinaciones son pretextos para la celebración de orgías y escenas de desenfreno. Las imágenes son veneradas, abundan las reliquias, desde las supuestas múltiples espinas de la corona de Cristo hasta algunas plumas de las alas del arcángel Miguel. Una situación espiritual tan comprometida necesariamente tenía que ser la fuente de numerosas sátiras, de lo que Bosch no se abstuvo a lo largo de toda su obra y debía también favorecer el desenvolvimiento de distintas sectas religiosas, que tendían a apartarse espiritualmente de la autoridad del clero.

El universo bosquiano ha sido juzgado alternativamente como burlesco, demoníaco, moralizador; se ha visto en él la expresión del pesimismo más sombrío.

Uno de los aspectos importantes de la obra de El Bosco es el estudio del hombre visto a través de la bestia, el ser híbrido y las metamorfosis de sus personajes fantasmagóricos. Los monstruos que pueblan las obras de Hieronymus El Bosco, son el hombre mismo, con sus debilidades, sus vicios, sus locuras, sus anhelos y su necesidad de lo maravilloso, su inmensa soledad y su angustia de la muerte.

En realidad, los problemas planteados por el pintor en la mayor parte de su obra son, esencialmente de orden escatológico. En todo el universo fantástico que crea se distingue la amplia gama de colores que utiliza, su inspiración inagotable y su fascinación por la metamorfosis, siendo ésta su soporte esencial: la alianza íntima del hombre, al animal, el vegetal e incluso del objeto inanimado. Abundan los ejemplos de esos seres híbridos, más o menos monstruosos tanto en la belleza como en la fealdad: las mujeres con brazos ramificados de madera seca, el caballo cuyo vientre se transforma en bote, las ratas con alas de insecto. Los insectos en la obra del Bosco aparecen en las peores circunstancias y representan a los demonios que son expulsados del cielo y que hacen que los hombres se dirijan al infierno, además son ellos mismos quienes aplican los castigos a los hombres.

No es de extrañarse que en ésta época los insectos y por aún, los híbridos de insecto- humano, hayan sido catalogados como seres infernales, pues desde que apareció la Biblia, la Iglesia

Cristiana y Católica prohibió que todos los pueblos que habían sido evangelizados siguieran adorando a los dioses representados por animales e insectos<sup>4</sup>

Los seres metamorfoseados aparecen junto a objetos aislados que, por su excesivo tamaño o por sus transformaciones aumentan la extrañeza del conjunto.

Durante la Edad Media el escorpión aparece en el arte cristiano como emblema de la traición pues se desplaza con los brazos abiertos, separados y semi-extendidos, como propiciando el encuentro, el abrazo y el beso, pero que ataca por la espalda. El escorpión, emblemáticamente hablando, es uno de los testimonios más impresionantes del papel que un animal ha jugado en el arte de la Edad Media. Todas las crucifixiones, ya fueran simplemente narrativas o descriptivas llevan la efigie del escorpión; posteriormente en el arte religioso de los siglos XIV, XV y XVI, se utilizó con frecuencia el escorpión como emblema del pueblo judío para simbolizar la perfidia. El alacrán está dibujado en las corazas de los legionarios romanos y en los estandartes de los judíos de la Tribu de Judá que con un beso habían traicionado al Maestro, así como en los ropajes de quienes condujeron a Cristo al Calvario o le asistieron en su agonía. Es todo un simbolismo moral el que ha encontrado su expresión en la silueta negra del escorpión. En la Biblia es uno de los símbolos más característicos del mal.

Los artistas de la Edad Media, como El Bosco, tuvieron por la Lógica y el poderío del silogismo una admiración llena de temores, experimentando por esta ciencia del razonamiento un sentimiento de inquietud y desconfianza. En las batallas oratorias los maestros del pensamiento de esta época, utilizaron a menudo, astucias del lenguaje, fintas, una especie de deslealtad que los pintores profanos quisieron materializar.

Los bestiarios moralistas latinos y romanos se relacionan todos más o menos directamente con una compilación alejandrina del siglo II, el *Physiologus*, el cual consiste en un repertorio de animales, de plantas y de piedras utilizadas como soportes simbólicos de una educación doctrinal y de preceptos morales. Esta obra, de una ciencia teológica tan elemental como los conocimientos manifestados en *Historia Natural* tuvieron un enorme éxito en el mundo cristiano de la Antigüedad y de la alta Edad Media, se diversificó en múltiples versiones a partir de la original en la lengua griega. A través de la lectura de los bestiarios queda claro que algo que invariablemente suscita la bestia es el temor. El monstruo, ya sea un león o un dragón, tiene que ser visualizado. En un mundo simbólico como el medieval, las ideas buscaban cuerpos, tenían que reconocer al monstruo y enfrentársele. El combates un modo de aproximación, de contacto. Después de muerto existen muchas formas de aproximación: se puede comer su carne y vestirse con sus pieles. El inconsciente mantiene muy cerca el amor y la devoción; el acto de matar al dragón podría también proporcionar una identidad a su matador.

---

<sup>4</sup> Monzón Muñoz, Francisco. *Simbolismo y Bestiarios*. Sociedad Entomológica Aragonesa, In Cauda Venenum, El Mito del Escorpión. España, 1996. p 43-45.

Todos estos elementos no nacieron espontáneamente de la imaginación del Bosco. Bastantes de ellos derivan de la iconografía de la época y, en particular de la simbólica medieval. "...el símbolo había sido en la Europa de la Edad Media, un modo de conocimiento cuya importancia puede apreciarse en la actualidad merced al estudio de las sociedades arcaicas. Como en éstas sociedades el símbolo románico llevaba en sí su coherencia y su trascendencia. Extraía su riqueza y vitalidad de las profundidades de la psicología, y a través de él, el hombre resumía el estadio mítico. Era pues, algo más que un vehículo de conocimiento; pertenecía a la substancia misma de la vida espiritual."<sup>5</sup>

El Bosco vivió en un mundo cruel, la organización de los estados nacionales brillaba por su ausencia y en los terrenos rurales se imponía la ley del más fuerte. La ignorancia y el analfabetismo alcanzaban a un 90% de la población, que veía su esperanza de vida en poco más de los cuarenta años. Las enfermedades endémicas y las epidemias, frecuentemente de peste, diezaban a la población, cuando no se trataba de guerras mantenidas durante años. En tal estado de cosas, en toda Europa se produjeron abundantes movimientos heréticos, sectas que trataban de romper con la Iglesia, que ostentaba un poder y un lujo excesivos. Los movimientos heréticos trataban de retornar a las raíces del primer cristianismo, con comunidades en las que se compartieran los bienes. Casi todas las sectas fueron perseguidas, con casos como el de Savonarola en Italia. Sin embargo, en Alemania, muy cerca de Países Bajos, Lutero conseguiría triunfar pocos años después de la muerte del Bosco. Es decir, que vivió en una época de crisis espiritual muy profunda, que condujo poco después a la ruptura del mundo cristiano.

La presencia continua del pecado y la amenaza del infierno eran ley de vida, contra la que se revelaban la "devotio moderna" o los seguidores de Lutero: interpretación personal de la Biblia, diálogo íntimo con Dios, salvación a través de la fe y no de los actos externos. Algunos centros urbanos de importancia tratan de cambiar el mundo, de racionalizar la vida del ser humano y de desterrar el miedo y la superstición. La ciencia sepulta mitos y la filosofía trata de conjugar con la religión. Es el mundo de Durero y de Leonardo, de Erasmo, de Maximiliano I y de Carlos V. Sin embargo, El Bosco jamás entró en contacto con la cultura urbana ni con las renovaciones que se estaban produciendo en los Países Bajos, Italia y España.

Una de las obras de El Bosco en las que quiero enfatizar la aparición de los híbridos de insecto-humano, es *El Carro de Heno*.

---

<sup>5</sup> Gauffreteau-Sévy, Marcelle. *Hieronymus Bosch "El Bosco"*. Traducción, prólogo y apéndice de Juan Eduardo Cirlot. Editorial Labor. Tercera edición. España, 1973. 253 pp





Fig. 6 *El Carro de Heno* (Detalle, panel izquierdo *El Paraíso*) 1495- 1500

*El Carro de Heno*, es una sátira de la locura de los hombres y responde a un proverbio flamenco que dice: "El mundo es un monte de heno, cada uno toma lo que puede coger de él"<sup>6</sup> En el centro del panel aparece el carro cargado de heno, símbolo de las riquezas temporales y objeto de la codicia de la multitud. Todos se aglomeran en torno al carro para apoderarse del heno. Unos hombres trepan por el flanco del montículo, provistos de escaleras. Se pegan, se roban, mientras una tropa de monstruos arrastra a toda la multitud hacia el infierno.

---

<sup>6</sup> Ibidem

Mientras tanto, en el panel de lado izquierdo, representa El Paraíso, el cual consta de de cuatro episodios distintos: en lo más alto se observa la caída de los ángeles rebeldes representados como híbridos de insecto-humano y sapos, mientras que en el segundo episodio se representa la creación de Eva a partir de una costilla de Adán, más abajo, en el tercer episodio está el Pecado Original con la serpiente con cabeza de mujer y finalmente la expulsión del Paraíso Terrenal

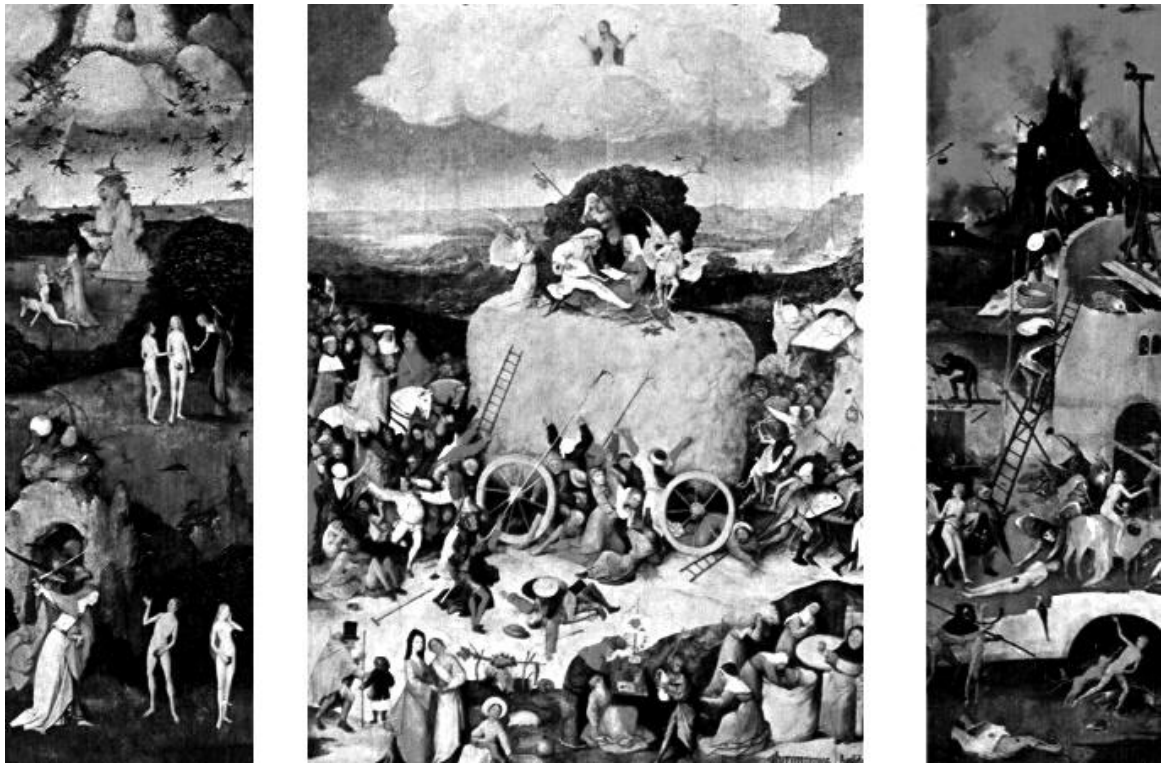


Fig.7 *El Carro de Heno*, 1495- 1500

## J. J. GRANDVILLE

El artista que le sigue a El Bosco en ésta investigación, es conocido como J. J. Grandville, pero cuyo verdadero nombre era Jean- Ignace- Isidore Gérard. De origen francés nacido en los primeros años del siglo XVIII, desde muy pequeño estuvo en contacto con las artes, ya que sus abuelos eran actores de teatro y usaban el sobrenombre Grandville, el cual el artista se adjudicó años más tarde. Por otra parte, su padre era pintor de cuadros miniatura y no dudó en empezar a enseñarle el oficio a su joven hijo Jean-Ignace

Grandville fue descubierto por el artista Mansion, quien admiró su serie de litografías *La Metamorfosis del día* de 1829 donde se representa una sátira del humano metamorfoseado en animal. Grandville recurría normalmente a dibujar los cuerpos completos de animales ataviados con ropa de humanos, cuerpos humanos con cabeza o extremidades de animales e insectos. Éstos



híbridos no deben malentenderse como simplificaciones del comportamiento animal, más bien, los animales son usados emblemáticamente para describir el comportamiento humano y rasgos característicos de las personas<sup>7</sup>. Pero esto no evita que el artista tenga gran admiración y encanto por las características físicas de los animales, incluyendo sus hábitos, pues para poder equipararlos con los humanos debía conocer bien a los animales.



Fig. 8



Fig. 9

**Fig. 8: *The elegantly narrow-waisted wasps one meets society. Fig. 9: A painted-lady butterfly, a potential danger to Young insects.* Ilustraciones para el cuento *Sufferings of a Click-Beetle*; de Paul de Musset**

Muchos críticos encontraron a los animales representados por Grandville tiesos y artificiales e incluso lo acusaron de usar las imágenes de libros y revistas para sólo darles un toque final para que no fuera tan evidente su falla. Sin embargo, un estudio más profundo de su trabajo determinó que él tenía muchos conocimientos de la anatomía de animales e insectos y que desde pequeño sabía dibujarlos a la perfección.

Años más tarde, Grandville contribuyó a la revista "La Caricature" editada por Charles Philipon, la cual fue acusada de traicionar los principios de la Revolución y por ende, el ilustrador francés se vio inmerso en graves problemas, ya que sus caricaturas fueron consideradas como ataques al apoyo del régimen capital. Años más tarde, decidió alejarse de las caricaturas y la política para casarse en 1833, en Nancy, el pueblo donde había nacido.

Pero en México también hay muestras de grandes ilustradores, tal es el caso de Julio Ruelas; quien de igual manera entre sus dibujos, grabados y pinturas trabajó con la imagen de los híbridos de insecto-humano.

<sup>7</sup> Grandville hizo hincapié en los defectos del comportamiento humano, como la avaricia, envidia, gula, etc.

## JULIO RUELAS

Se conoce a Julio Ruelas como el máximo ilustrador de la Revista Moderna de 1898 a 1911, la cual fue el diario exponente representante de la época porfiriana, siendo una publicación exclusivamente artística y literaria, desechando todo lo que no fuera de interés estético, una revista de exclusiva de contenido artístico, alejándose de todo trasfondo político, económico y social. Fue el medio de expresión en imágenes de los estados de ánimo de los artistas, se usaron tanto en la pintura como en la literatura para comunicar una emoción específica.

En ella, Ruelas plasmaba los conflictos esenciales del hombre como la búsqueda de un dios, la muerte, la sexualidad y la magia.

En dicha revista, está escrita la vida del artista, proceso creativo, problemas interiores, luchas y objetivos. Esto fue el medio de difusión de su obra, hasta que durante la época del México Post-revolucionario tanto Ruelas como la Revista Moderna pasaron al olvido hasta que es Justino Fernández quien se encarga de traer de vuelta al artista dedicándole unas palabras en el libro *El Arte Moderno en México*, de 1937: *a casi tres décadas de su muerte, donde analiza su obra concluyendo en que ésta era realista y simbolista enriquecida con otras formas decorativas libres y fantásticas provenientes del Art Nouveau*<sup>8</sup>



Fig 10: Revista Moderna

Julio Ruelas vivió en la delimitación temporal del modernismo, 1880-1910 que corresponde al México porfirista, como se mencionó anteriormente, y como tal, vive el ambiente de fin de siglo. Evidentemente los modernistas buscaban, como lo hicieron los simbolistas el manifestar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles y en las que casi cada "palabra" es un símbolo, ya que está utilizada no según su uso corriente, sino por la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas... siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrativa de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911*. Universidad Iberoamericana. México, 1998. p 18

<sup>9</sup> Ibidem, Rodríguez Lobato, Marisela. P 45

Los colaboradores de la Revista Moderna importaron los movimientos artísticos europeos y cuyo objetivo principal, era incorporar a México en el ambiente del arte internacional.

Desde temprana edad, Ruelas demostró tener aptitudes para el dibujo, por lo que su madre lo envió a estudiar a la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe en Alemania, donde conoció la obra de Arnold Böcklin y el cual ejerció una fuerte influencia sobre el trabajo del artista mexicano.



Fig 11: *Odisea y Calipso*, de Arnold Böcklin. Óleo sobre lienzo, 1883

En la obra de Ruelas destacan los símbolos naturales como el cisne para expresar pureza, virginidad, vaciedad y esterilidad; los cuervos y aves nocturnas, mariposas y varios insectos que simbolizan un puente entre la realidad y el abismo. La presencia de insectos y animales que agreden al hombre, es más que una simple selección temática o la influencia del medio artístico: es una preocupación interior.



Fig 12 : *La Crítica*, Julio Ruelas. Sanguina sobre papel, 1906

Los paisajes visuales como desiertos y glaciares o la luna, simbolizan la soledad del artista y el agua su deseo de purificación.

También era evidente la obsesión por la muerte en la obra de Ruelas, representándola totalmente a lo que en su tiempo hizo José Guadalupe Posada, un ser juguetón irónico y popular; pues la de él es una presencia evocadora, maligna también asociada con la mujer fatal. Ruelas recreó la muerte en innumerables formas, desde esqueletos de animales hasta esqueletos de seres mitológicos como centauros y faunos.

También expresó el acto de morir casi siempre acompañado de tormentos, desde torturas mentales y alucinaciones hasta torturas físicas.

Entre las torturas mentales en la obra de Ruelas está la de presenciar, atados, encadenados, impotentes, la muerte de otras personas.

El simbolismo y la decadencia corresponden a dos aspectos de un mismo fenómeno; efectivamente el simbolismo, en ese proceso temático, hubiera sido la prolongación de la poesía romántica de no estar estrechamente ligado al movimiento decadente. Los simbolistas se interesaron sobre todo en el mensaje de ideas, expresadas mediante símbolos que las sugieren sin nombrarlas directamente; de ahí la dificultad para comprender y asimilar lo que querían transmitir. La interacción entre la literatura simbolista y el fenómeno social de la decadencia está presente también en la plástica. Los simbolistas continuaron con una tradición esencialmente figurativa, centrando su mensaje en la figura humana. Representaron las emociones por medio de símbolos que comunicaban sentimientos como la soledad, angustia, muerte y erotismo. Todo

este contenido se manifiesta mediante el enfrentamiento del hombre consigo mismo y ante los grandes misterios de la naturaleza y la vida misma.

El conocimiento del simbolismo es un viaje misterioso y terrible, fascinante y evocador, tan ajeno al modo actual de ver el mundo y al arte contemporáneo.

Para los simbolistas, el arte debe constituir una revelación de la otra realidad espiritual y poética, que esconde tras los objetos, que no son sino signos de aquella y pueden así servir al creador para expresarse.

Una de las características de la época moderna es que los hombres, pero sobre todo los artistas, empiezan a hastiarse debido al avance del industrialismo, recurriendo al arte cuando se sienten aprisionados en la ciudad, encerrándose en sí mismos y descubriendo su yo interno oculto y personal; su gran pesimismo los sume en la melancolía y el hastío permanentes. A éstas personas se les conoce como "decadentes". La sensibilidad decadente se distinguía por disfrutar de los vicios, del pecado, etc, el ser decadente implicaba una posición fuera del marco ético elemental, la sexualidad y los papeles culturalmente establecidos para el hombre y la mujer se desobedecieron, donde el hombre ahora es víctima de un ser femenino agresivo y dominador que lo destruye y éste en sus excesos se destruye a sí mismo.

"... La mujer, el monstruo femenino tan traído y tan llevado por ilusos feministas y líricos sentimentales... yo creo que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel"<sup>10</sup>

Se observa aquí el concepto de la mujer fatal, tópico clave en la obra de Ruelas, pues se da cuenta de que la mujer gusta del dinero y de la fuerza del macho, y él no es ni rico ni fuerte por lo que es víctima de traiciones y rechazos. Tal vez por eso, podemos observar en su obra torturas horribles para las mujeres, pero por otro lado también es un ser perverso que se deleita haciendo sufrir al hombre.

La imagen *Implacable*, representa un híbrido de mujer y escorpión que abraza a un hombre crucificado, siendo ésta una alegoría de la "mujer fatal". Ruelas utiliza a los híbridos de insecto-humano como seres dañinos, misteriosos y nocturnos, pues es era lo que él pensaba de los insectos y arácnidos.

---

<sup>10</sup> Op Cit. P 75



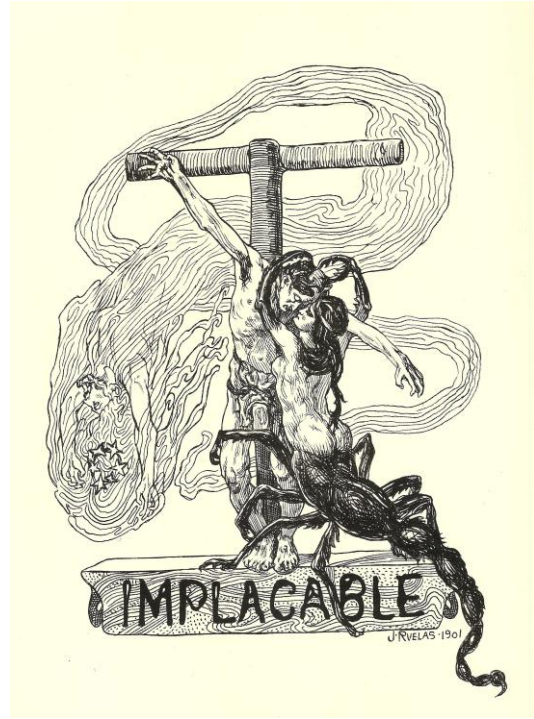


Fig 13: *Mujer Alacrán*. Tinta china sobre papel, 1904; Fig 14 : *Implacable*. Tinta sobre papel, 1901

La femme fatal, fue una de las figuras supremas del fin de siglo: es la mujer arrogante y cruel, de diabólica belleza que siembra la ruina y la perdición entre los hombres. Se conjugan la fascinación por el mal y la fascinación por la belleza, que experimentara el siglo romántico, el gusto por lo erótico, o más bien un erotismo sado-masoquista y por lo exótico. La belleza de la mujer fatal es una belleza maldita, contaminada por el dolor, la corrupción y la muerte.

El insecto en el tiempo de Ruelas no es más que sinónimo de "poca cosa", insignificante y vil, ya que durante todo el transcurso que ha pasado desde la Época Colonial se perdió el significado simbólico del insecto, pasando a ser componente principal de platillos exóticos o como colorante para pigmentos que usaban los artistas de la época.



Fig 15: *La Esfinge (Detalle)*. Tinta sobre papel, 1906

Ruelas rescata la imagen del insecto en el arte, recobrando su sentido simbólico. Lo contempla con mayor detenimiento, manifestando fascinación matizada con repulsión. Los apuntes y cuadros tempranos de Ruelas escenifican siluetas humanas y bichos turbadores.



Fig 16: *Sin título*. Tinta sobre papel, 1902

Tal parece que los artistas de la época moderna tuvieron un interés común por el tema de los insectos y la mujer fatal, como es el caso de otro artista, el checo Alfred Kubin, quien fue contemporáneo de Ruelas, o unos años menor, también se vio atraído por los insectos y en algunos de sus grabados se pueden observar híbridos de insecto-humano, mujeres araña que al igual que Ruelas, las retoma como mujeres fatales que llevan al hombre al pecado.



## ALFRED KUBIN

Kubin representa entre los modernos, la continuidad de aquella tradición que consiste en dar a los ojos las imágenes que sugiere una novela, un poema o un ensayo. Fue un contemporáneo de las inquietudes expresionistas, miembro de Der Blaue Reiter y amigo de toda la vida de Franz Kafka. Kubin desarrolla casi toda su obra en la soledad y el aislamiento, optando a temprana edad por un exilio provinciano refugiándose en una casa de campo en Austria, lejos de los tumultos estéticos y políticos de su tiempo. Su importancia radica en haber sabido transcribir como nadie las imágenes de la literatura de horror, la que describe el lado cruel del hombre, el misterio y la fatalidad del mundo.

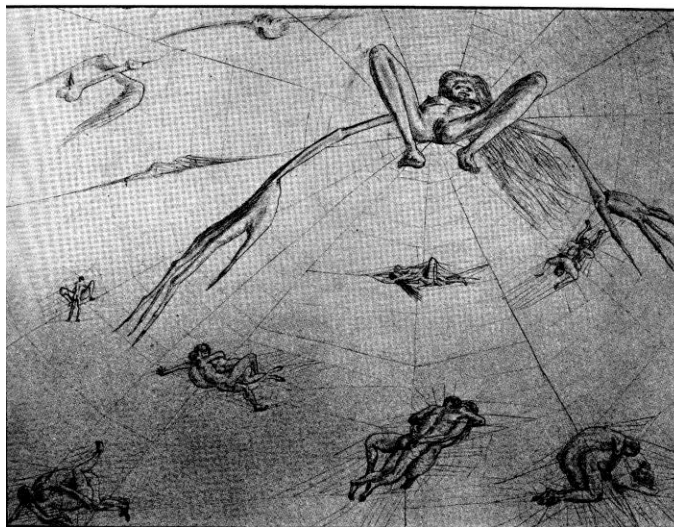


Fig 17: *Mujer Araña*. Tinta sobre papel.



Fig 18: *Araña*. Tinta sobre papel



Alfred Leopold Isidore Kubin nació el 10 de abril de 1877 en Leitmeritz, Bohemia, al norte de lo que hoy es República Checa. Bohemia era entonces una de las provincias del Imperio Austro Húngaro, y de alguna manera la vida de Kubin está atravesada por el decadente esplendor de los últimos años de la monarquía de los Habsburgo.

Según Pierre Moret en su libro *Los insectos en la literatura moderna*, la infancia y la juventud de Kubin estuvieron marcadas por continuos conflictos con su padre, que acabó por desarrollar en él un ambiguo sentimiento hacia todo lo que era superior y pudiera oprimirlo. Tenía una mezcla de fascinación, terror, deseo y repulsión por la autoridad y una auténtica obsesión por las imágenes de poder real o imaginario.

Durante sus primeros años, el artista no era muy apegado a la disciplina escolar puesto que en vez de estudiar prefería utilizar su tiempo haciendo dibujos fantásticos. Las matemáticas y el latín, que nunca se le dieron, lo hicieron perder el curso, por lo que su padre lo envió a una escuela comercial para que se hiciera albañil pero no dio resultado. Kubin sufrió la primera de varias crisis emocionales que hicieron que su espiritualidad se debilitara.

Por casualidad empezó a leer *Parerga y paralipómene* de Arthur Schopenhauer, la cual según él, lo absorbió a un grado increíble y gracias a ella se hizo un verdadero aficionado a la filosofía, y en Schopenhauer halló la confirmación de un sentimiento personal: sentir que el mundo estaba gobernado por una fuerza, una voluntad superior e inmisericorde.

Kubin intentó suicidarse varias veces, y pese a ello un abogado de su familia lo recomendó para que su padre lo mandara a estudiar a la Academia de Arte de Munich. Sin demasiado interés, el joven se fue a Munich donde entró a la escuela privada de Schmidt-Reute, pintor que a la larga fue su único maestro. Sin embargo, parecía estar destinado a recaer en la desesperación. El contraste entre las maravillas del arte de los antiguos maestros y los pobres logros del entonces aprendiz lo angustiaban demasiado; y siguiendo los ejemplos del filósofo pesimista Schopenhauer, buscó la tranquilidad suponiendo la existencia de un orden en el caos, de una fuerza metafísica con la cual comprender el sufrimiento y la maldad esencial del mundo. Los dibujos de Kubin entre 1900 y 1906 están dominados por una voluntad tiránica que sume a los hombres en una especie de estado nocturno.

El tema dominante de aquellas primeras composiciones es la presencia de monstruos, vislumbrando fetiches, como por ejemplo una vaca enorme con ocho ubres, un pegaso en el tope de una pirámide escalonada, efigies espectrales que caminan entre los bosques; los hombres y mujeres aparecen ante ellos como esclavos, como sombras sin fuerza ni destino.

Por otra parte, Kubin expuso en sus obras el fondo opresivo y mórbido de la sexualidad. La mujer aparece en sus cuadros como una peligrosa potencia: una araña que atrapa a los hombres en las redes de su sexo, o la tirana, aliada de la muerte que castra a su adversario. Al igual que Julio Ruelas, Kubin tenía la visión del amor como uno de los rostros de la muerte, pues el tema era común en su época, sin embargo sólo él supo darle un tratamiento descarnado que supera en mucho los estereotipos usuales de la mujer fatal.

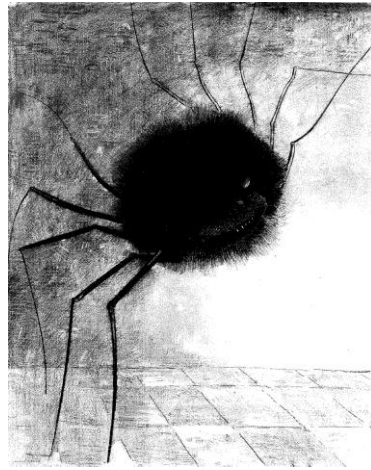


Fig. 19: *Each night a dream visits us*, Alferd Kubin, 1903 Fig. 20: *Smiling Spider*, Odilon Redon. 1891

El poder del mal, la atracción de lo oculto, el acecho de seres surgidos en religiones occidentales, la presentación de la mujer como verdugo son temas cotidianos en la obra de Kubin, pues se ve influenciado por la pintura simbolista y decadentista del siglo XIX; conoció y aprendió de la obra de Goya, Munch, Ensor, Odilon Redon y sobre todo de Max Klinger.

Entre 1907 y 1908 el padre del artista falleció y eso lo deprimió enormemente, además su mujer enfermó por esos días y para despejarse, emprendió un viaje por el norte de Italia. Cuando regresó, se encontró bloqueado totalmente, lo que le impedía trazar una línea; en medio de la desesperación comenzó a escribir una novela de aventuras que lo mantuvo ocupado por completo durante doce semanas, a veces día y noche. Una vez terminada la novela, utilizó un mes para ilustrarla. A finales de 1908, "Die Andere Seite"<sup>11</sup> quedó lista para imprimirse, de la que salió en forma de libro para venderse hasta el siguiente año, sin duda una de las obras literarias más completas y fascinantes del siglo XX.

Ya se ha visto la influencia de la concepción de los híbridos de insecto-humano para éstos artistas plásticos, la cual corresponde a una serie de acontecimientos sociales marcados; sin embargo, es necesario hacer una comparación con las representaciones de la antigüedad y las de hoy en día para entender los cambios tan radicales en la manera de ver a éstos personajes que son el producto de grandes cambios de siglo y con ello, de ideología.

---

<sup>11</sup> Su traducción es "La otra orilla"

## 1.2 LOS HÍBRIDOS DE INSECTO-HUMANO EN LA ANTIGÜEDAD Y HOY EN DÍA.

Las sociedades de la antigüedad tenían la necesidad ideológica y religiosa de creer en dioses que estuvieran comprometidos con ellos, dioses que supieran todo sobre la naturaleza y con los cuales pudieran sentirse a salvo tanto de las fuerzas malignas como de los desastres naturales. Estas civilizaciones veían en los insectos encarnaciones de fuerzas superiores y la entrada a un mundo oculto a los ojos humanos, pero esa visión se ha visto nublada por la influencia del mundo occidental en la sociedad. La introducción de los medios masivos de comunicación, junto con el auge de la ciencia e ingeniería genética. Parecería que es mucho más atractivo y fácil el engañar a la gente y someterla por medio del miedo. Ésta es la situación en la que se encuentra la sociedad de hoy con respecto al tema de los híbridos de insecto-humano, y en el peor de los casos, un gran sentimiento de repugnancia identifica la visión de las personas con respecto al tema.

### 1.2.1 Deidades híbridas de insecto - humano en las culturas antiguas.

Las principales culturas y civilizaciones de los cinco continentes han tenido la presencia de insectos y arácnidos a lo largo de los últimos diez mil años, especialmente desde una perspectiva mitológica y simbólica. Los orígenes del simbolismo animalístico se relacionan estrechamente con el totemismo y la zoolatría.

El mito como manifestación cultural es la idealización de la energía del cosmos, de todo aquello que no logramos comprender fácilmente, las cuales se vierten en las manifestaciones culturales humanas; como manifestación religiosa, a su vez, se entiende por mito un relato sobre la divinidad o los seres divinos en cuya realidad cree el pueblo, siendo considerada la fe, no como un factor psicológico sino como un factor histórico. Como manifestación colectiva no hay mito si no hay revelación de un misterio, desvelamiento de algún acontecimiento primordial que fundó, bien una estructura de lo real, o un comportamiento humano.

El mito se define por "un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas en dinamismo, que bajo la impulsión de un esquema, tiende a componerse como relato. El mito es ya un esbozo de racionalización, puesto que utiliza el hilo del discurso, en el que los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos en ideas"<sup>12</sup>

"Insectos" y "Cultura" son dos palabras que resultan muy dispares en contenido y contexto. Por una parte, "insecto" es la expresión de lo natural, de lo vivo, son simplemente la mayor colección

---

<sup>12</sup> Monzón Muñoz, Francisco e.t.al. *Simbolismo y bestiarios*. Sociedad Entomológica Aragonesa, España. 1996. p 43

de formas vivientes de este planeta desde hace millones de años; "cultura" es el resultado de un proceso acumulativo básicamente intelectual, es un conjunto de modos de vida, conocimientos y desarrollo, que se creó a partir de la aparición del hombre en la tierra. En realidad la cultura se alimenta de todo lo que es o ha sido en algún momento percibido e interiorizado por la especie humana, y por tanto de todo aquello que le rodea, para transformarlo en algo nuevo, subjetivo, domesticado, alterado por el conjunto de sentimientos, preferencias y temores del observador. La cultura no explica lo natural, es más bien cómo el hombre percibe lo natural, que es muy diferente.

Creación, Muerte y Sabiduría constituyen las piezas esenciales de cualquier mitología y, así mismo, la mejor expresión de los interrogantes fundamentales de la humanidad desde sus orígenes.

De cualquier manera, la cultura ha digerido a los insectos y arácnidos, creando imágenes nuevas, originales, extrañas, pero rara vez exenta de prejuicios y es sorprendente que estas imágenes distorsionadas no son aleatorias sino repeticiones casi perfectas entre ellas que terminan por crear símbolos universales y arquetipos. Es mucha la coincidencia entre ideas que fueron expresadas en civilizaciones alejadas por el tiempo y el espacio; entre sociedades que se supone no tuvieron contacto alguno.

Las primeras experiencias de acercamiento entre hombre e insecto son las del primero como hospedador de parásitos molestos, como piojos y pulgas, sobre todo cuando tendió al sedentarismo viviendo en cuevas de forma estable, desarrollando así una capacidad especial: la aversión a ciertos organismos potencialmente peligrosos, especialmente a los escorpiones y las arañas. De hecho, estos dos junto con la mariposa, son los artrópodos más frecuentes y ricos en simbología en culturas antiguas como la egipcia, mesopotámica y prehispánica, dando lugar a las mitologías. Probablemente los elementos fundadores de estas mitologías fueron similares a las de aquellas que nunca superaron el primer estadio y aunque evolucionaron, no perdieron todavía el contacto con sus raíces. El siguiente paso dio origen a una humanización – y masculinización– de las divinidades, y con ella, al paulatino deterioro del papel privilegiado de los animales en la creencia religiosa.

Aún así, en la mayor parte de las civilizaciones antiguas han convertido a la araña en el símbolo de la diosa creadora, y después, en madre de los dioses, lo que implica un sutil deterioro de su importancia intrínseca.

Una de las razones por las que la araña es uno de los artrópodos más utilizados se debe a que es un animal capaz de elaborar construcciones de gran complejidad en forma de telas orbiculares de aspecto geométrico, por una parte se encuentra la belleza de sus telarañas, obras que pueden

ser contempladas por horas en medio de la naturaleza; pero por otra, es una fuente de temores y problemas debido a sus mordeduras en las que aguarda el peligro y la muerte.

La construcción de las telas, la forma en que algunas especies se deslizan por los hilos, y la estructura geométrica de esas construcciones relaciona a la araña con el hilado y con el destino, o la convierten en medio de comunicación entre el hombre y el universo o los dioses. La araña debe ser mujer; por un lado, es Madre y sólo las mujeres tienen la capacidad de parir. Por otro, la araña es hilandera, actividad tradicional exclusiva de las mujeres. En muchos sentidos, la araña es la esencia de lo femenino, incluido el lado oscuro del sexo, por lo que tiene de irresistible y de debilidad para el varón teóricamente dominante; placer y peligro al mismo tiempo. Peligro, porque la araña es una experta cazadora, un ser capaz de diseñar trampas invisibles y engañosas; es la personificación de la astucia, de la sabiduría ancestral aplicada a la obtención del placer... y es venenosa, un aliado frente a las plagas y sabandijas, pero también un doloroso enemigo, capaz de producir la muerte.

“Surgen como por encanto símbolos perfectos del orden del cosmos en forma de perfectas telas geométricas. Sólo pueden ser un símbolo divino. Y las construye un pequeño y misterioso animal con una sustancia que extrae de su interior, creando el orden dentro del caos a partir de sí mismo.”<sup>13</sup>

La historia natural de la araña es digna de figurar en la más alta categoría simbólica. Difícilmente otro animal, planta o fenómeno natural puede reunir tal cantidad de elementos míticos y psicológicos, así como temores y deseos. A lo largo de un periodo que abarca cinco mil años, la araña ha sido vinculada a importantes divinidades en las que residen poderes creadores como destructores.

Un ejemplo de ello, son las diosas Innana o Ishtar y Neith, de Mesopotamia y Egipto, respectivamente. Ambas representaban a la araña, siendo Madres de los dioses y divinidades destructoras.

Con excepción en la cultura prehispánica, la araña era atribuida a Tezcatlipoca, uno de los principales dioses mexicas, quien utilizaba las facultades de la araña cuando descendía del cielo repentinamente<sup>14</sup>

Junto con la araña, el escorpión es un elemento simbólico muy común en la mayor parte de la creencia de las civilizaciones antiguas. Dos aspectos esenciales justifican la intensidad de esta presencia. En primer lugar, la peligrosidad para la especie humana a consecuencia de la toxicidad de su veneno y de los hábitos de caza de la mayor parte de las especies, lo que facilita la producción de graves accidentes; en segundo lugar, las marcadas preferencias de la mayoría de estas especies por estepas y desiertos, convierten al animal en un símbolo de lugares

---

<sup>13</sup> Melic, Antonio. *De Madre Araña a Demonio Escorpión: Arácnidos en la mitología*. Revista Ibérica de Aracnología, Sociedad Entomológica Aragonesa, España, 2002. p 123

<sup>14</sup> Heyden, Doris et al. *Los insectos en el arte prehispánico*. Revista Artes de México. Novartis, México. 81 pp.

inhóspitos, poco favorables para el desarrollo de la vida humana. Ambos aspectos han convertido al escorpión en una poderosa fuerza maligna, que con frecuencia han adoptado la forma de demonio o divinidad malvada directamente enfrentada con los intereses de la especie humana. Así, es posible encontrar ritos y creencias en las que el escorpión es considerado un animal benéfico o aliado que adopta formas protectoras frente a las calamidades naturales y, especialmente, ante las plagas de insectos fitófagos, jugando un papel dual, mucho más rico y complejo que el actual.

A continuación se realiza un análisis de las divinidades híbridas de insecto-humano que poseen cualidades duales, siendo en todos los casos representaciones femeninas como Itz'papálotl, Selket, Neith e Ishtar, retomadas de las culturas Prehispánica, Egipcia y Mesopotámica.

## Cultura Prehispánica

La cultura Prehispánica consideró a los insectos y artrópodos como encarnación terrestre de las fuerzas superiores, y eran así mismo mensajeros de los hechiceros, por lo que Moctezuma los envió a través de los encantadores para detener la llegada de los españoles.

Según Doris Heyden en su artículo *Los insectos en el arte prehispánico* relata que algunos cronistas del siglo XVI como Diego Durán, afirman que en México toda la naturaleza se consideraba sagrada; las montañas, las nubes, los animales, las plantas, todo; incluso los elementos y los astros eran tratados con respeto y, en ocasiones adorados como verdaderas divinidades. El hombre formaba parte de la fauna y la flora del mundo, más no era su dueño.

En la gran variedad de representaciones prehispánicas de animales provenientes de las distintas culturas de Mesoamérica se encuentran perros, coyotes, monos y serpientes que, además de la gran belleza de su manufactura, poseen un valor simbólico enraizado en la compleja cosmovisión indígena.

En cuanto a la representación de insectos, existen esculturas de chapulines y pulgas, y en los códices se encuentran imágenes de arañas, alacranes, ciempiés, hormigas y otros insectos que quizá en la actualidad no provoquen más que asco o miedo, pero que en aquel entonces tenían otro valor. Eran elementos mágicos o religiosos, metáforas de enfermedades, alimentos, medicina o ingredientes de recetas rituales.

Se encuentra el *Altar de los Animales de la Noche*, el cual tiene representado en cada una de sus caras un animal o insecto asociado a la noche o a las deidades del inframundo. Así, se encuentra un murciélago colgado boca abajo, una araña, un escorpión y una pulga. Incluso en representaciones del dios Tlaltecuhltli, señor de la tierra, encontramos que en su cabello tiene insectos asociados a la noche y a la muerte como los ya mencionados además del ciempiés.



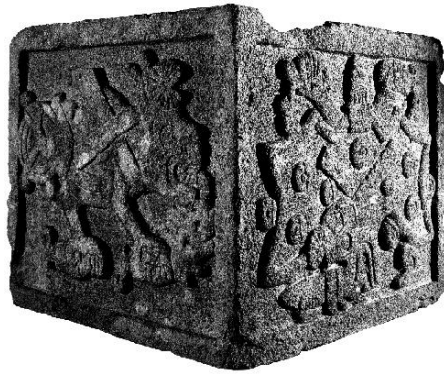


Fig. Altar de los animales de la noche. Mexica, periodo Post Clásico. MNA, INAH, México, D.F.

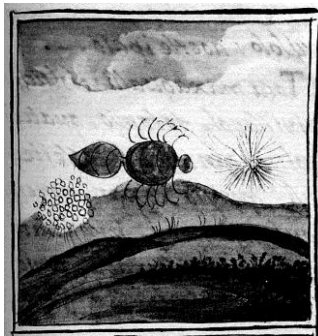
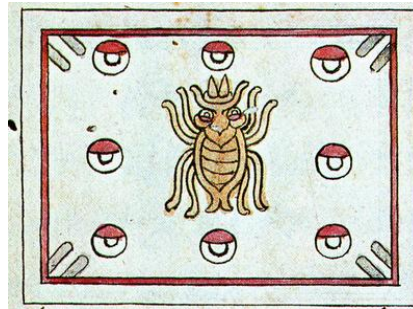


Fig. 21



g.22



Fig.23

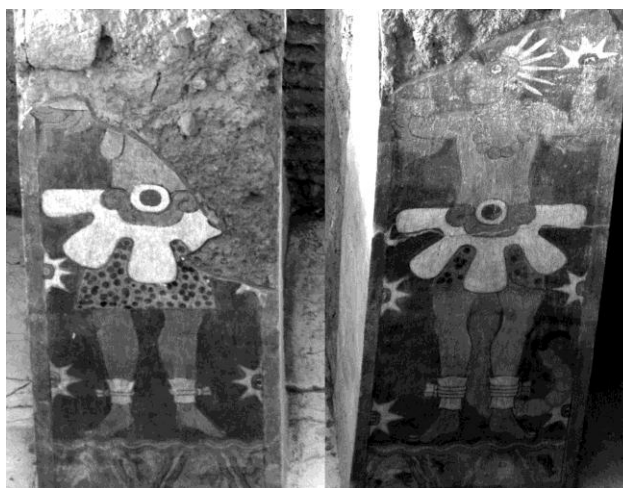
Fig. 21 La araña *tequani tocatl* (Códice Florentino); Fig. 22 El escarabajo *pinauiztli* representado en una manta ritual para realizar rituales en ceremonias relacionadas con el Señor de la Muerte. (Códice Magliabechano); Fig.23 Encuentro con el escarabajo *pinauiztli* (Códice Florentino)

Los insectos estuvieron presentes en el mundo prehispánico de manera constante, pues incluso en pirámides como la de Cholula está la sección del *Mural de las Mariposas*, dedicado al dios Octli, señor del Pulque. También en Tlaxcala se encuentra el mural de Cacaxtla en el Templo de Venus. Éste es un recinto que se ubica al oeste del basamento. Las columnas que forman el pórtico están decoradas con pintura mural en donde se representan dos figuras humanas, una con rasgos femeninos con policromía en azul maya; de la cual sólo se aprecia uno de sus senos, en la cintura y en la cadera porta una especie de falda de piel de jaguar complementado por un

elemento similar a un caracol recortado. De este personaje destaca su máscara color azul de la que sobresalen en la parte superior elementos blancos, en su cuello descansa un collar de cuentas y por debajo de sus brazos plumas y tres elementos colocados en la parte posterior derecha e izquierda similares a una estrella marina cortada.

En la columna derecha se distingue un personaje masculino con la cara cubierta con una máscara; también lleva una falda con el símbolo de Venus al frente y presenta cola de escorpión.

La presencia de Venus en la vestimenta de los personajes y su representación alrededor de ambos, indica que los murales aluden a algún fenómeno astronómico o fecha calendárica en asociación con éste planeta, que en aquella época estaba relacionado con la guerra y el sacrificio. La interpretación de estos personajes se asocia al auto sacrificio, la guerra, la muerte y también con la vida; debido al color azul de su piel y la banda acuática se relaciona con el dios de la lluvia: Tláloc.



**Fig. 24 Mural de Cacaxtla. Personaje femenino a la izquierda y hombre alacrán a la derecha.**

En las ideologías religiosas de los pueblos prehispánicos, las divinidades femeninas no simbolizaban la fecundidad humana y la fertilidad vegetal, sino que eran madres de los astros, de los dioses celestiales, no de los hombres, y de hecho, los insectos se relacionan con varias divinidades, como la araña asociada a Mictlantecuhtli, el Señor de los muertos del Mictlán, y la mariposa con Itzpapálotl, quienes aprovechaban las facultades de los bichos.

Itzpapálotl fue la diosa más estrechamente ligada con la mariposa y significa “mariposa de obsidiana”; es una diosa de las tribus chichimecas, la diosa madre, en cuanto soberana del Paraíso Terrenal, región de la caída y del nacimiento Tamoanchan<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Lugar de origen de estas tribus que se suponía al Occidente. La representación jeroglífica de Tamoanchan es un árbol quebrado sangrando del lugar de partida y se encuentra la mayoría de las veces en los cuadros que acompañan a Itzpapálotl.





Fig. 25 Lápida de Itzpapálotl



Fig. 26 Bloque de Itzpapálotl. Mexica, postclásico tardío. MNA, INAH, México, D.F.

Hay representaciones de ésta deidad en los Códices Borgia, Borbónico, Telleriano-Remenis, Vaticano-Ríos y otros. Itzpapálotl se identifica por un cuchillo de obsidiana que forma parte de su atavío y por un yelmo en forma de mariposa. A veces posee plumas de águila y garras en lugar de pies así como cabeza de calavera.

Itzpapálotl es la señora del decimosexto de los días cozcacauhtli<sup>16</sup> y regente del decimoquinto periodo de entre los veinte de trece días del tonalpohualli, que empieza en el día ce calli<sup>17</sup>. Esta diosa, como regente de éste periodo, es una deidad de la tierra, y se le llama también Tonan Tlaltecuhli<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Días protegidos por el buitre, significa vida larga, conocimiento y equilibrio mental.

<sup>17</sup> Significa: Uno Casa, y es uno de los días en que las Cihuehueteo bajaban a la tierra comandadas por la “mariposa de obsidiana”

<sup>18</sup> Spranz, Bodo. *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*. Fondo de Cultura Económica. México, 1973. 517 pp.

El decimoquinto periodo denota una relación con la luz, con la diferencia de que ahora se trata de una luz más ardiente, pues la mariposa y el águila de las que la diosa toma prestadas las alas y las garras, respectivamente, constituyen los signos del sol más radiante. Esto está reproducido por el simbolismo de los nombres: la 15ª serie se termina en el 13 águila, cifra de la plenitud desbordante, y también por el astro natural: en el primer año del ciclo, 1 casa – ce calli – coincide con pocos días de diferencia con el paso del sol por el Cenit de la Ciudad de México. En este decimoquinto periodo, el cual se supone que abarcaba el mes de agosto, se da lo que se conoce como Xocohuetzi o “Fruto que cae”, siendo éste representado por un hombre alado y blanco (símbolo del alma) o por un pájaro (símbolo del cielo) que está colocado sobre un árbol traído del bosque al que han despojado de ramas y hojas, adornado con una estatua de hombre lleno de masa de semillas.<sup>19</sup> Estas semillas caían del cielo, y es importante señalar la relación de éstas migajas descendentes con Itzapálotl, puesto que en sus representaciones, de ésta diosa está acompañada de un árbol, el Tamoanchan<sup>20</sup>. Este lugar es en donde fueron criados Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, Hiutzilopochtli, Mixcóatl, y se dice que estando estos dioses en aquel paraíso se propasaban cortando rosas y ramas de los árboles y por esto se enojó mucho el Tonacatecuhtli y su mujer Tnacacihuatl, desterrándolos del paraíso y así unos vinieron a la tierra y otros al infierno. Una vez que cayeron del cielo son identificados como tzitzimitl.<sup>21</sup>

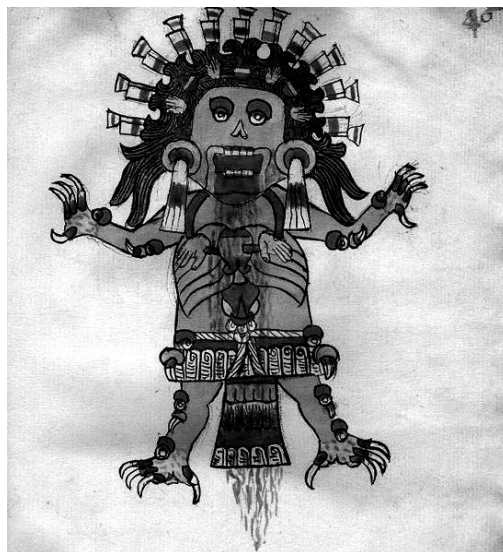


Fig. 27: *Tzitzimime*

<sup>19</sup> Séjourné, Laurette. *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. Siglo XXI, séptima Edición México, 2004. p 313.

<sup>20</sup> Este árbol del paraíso está asociado al planeta Venus, por lo que en los jeroglíficos está representado con el símbolo de éste planeta y con el de la lluvia.

<sup>21</sup> Séjourné, Laurette. *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. Siglo XXI, séptima Edición México, 2004. p315

Itzpapálotl fue la representante y jefe de las "tzitzimime"<sup>22</sup>, mujeres divinas que podían llevar a los hombres a la muerte, así, el cuchillo de obsidiana de ésta diosa mariposa era un arma de doble filo.

También se decía que era la patrona de las "cihuehueteo"<sup>23</sup>, las mujeres que por morir en el primer parto se convertían en guerreras y ayudaban también a cargar el Sol en su trascurso por el Cielo.

En la taxonomía moderna, la mariposa negra como la obsidiana, es una especie nocturna, conocida científicamente como la "Rotschildia Orizaba", de la familia Saturniidae, conocida popularmente como la mariposa "cuatro espejos". Para los pueblos prehispánicos el color negro de sus alas simbolizaba la noche, y tenían también el poder de convertir a la gente y a las cosas en invisibles e invencibles; era el color que simultáneamente protegía del mal y representaba a los espíritus malignos. Itzpapálotl, un aspecto de la Diosa Madre y por lo tanto de la tierra y la fecundidad, tenía sus advocaciones positivas y negativas.

Itzpapálotl, es la protagonista de de dos textos donde se la relaciona con uno de los astros caídos, Mixcóatl, Serpiente de Nubes, siendo ella una diosa ancestral, transmisora de la antigua sabiduría a las 400 serpientes de nube y a los chichimecas de ésta forma:

[...] "un águila amarilla, un tigre amarillo, una culebra amarilla, un conejo amarillo y un venado amarillo. Tirad con el arco por Huitztlan, entre las espinas, el sur; en Huitznahuatlpan, en Amilpan y en Xochitlalpan donde flecharéis un águila roja, un tigre rojo, una culebra roja, un conejo rojo y un venado rojo; y cuando hayáis vuelto de tirar con el arco, pónganlos en manos de Xiuhteuctli<sup>24</sup>, Huehuetotl, a quien guardará los tres: Mixcóatl, Tozpan e Ilhuitl. Estos son los nombres de las tres piedras del hogar..."

---

<sup>22</sup> Plural de tzitzimitl "flecha o dardo que pica, que penetra". Algunos cronistas como Sahagún traducen tzitzimitl por diablo, demonio, habitante del aire; otros lo consideran en general como monstruos y, por último como fieras que bajaban del cielo para comerse a los hombres en el fin del mundo. En el Códice Zumárraga se dice que las tzitzimime habitaban uno de los cielos más altos y que son mujeres desgarradas, esqueletos, que bajan a la tierra para causar males.

<sup>23</sup> Cihuatl "mujer", femenino, pipittin de pilli, "noble", "señor" (o señora en éste caso) mujeres nobles o señoras. Nombre que daban a las mujeres que morían en el primer parto.

<sup>24</sup> El señor del año-dios del fuego



Fig 28: *Itzpapálotl*



Fig 29: *Rotschildia Orizaba o mariposa nocturna*

Por otro lado, existe una escultura de una mariposa que lleva cuchillos en las alas y que tiene manos humanas en la que carga varios corazones grandes, que seguramente representa a Itzpapálotl. Aquí la diosa mariposa está desmembrada y tal vez tenga alguna relación simbólica con Coyolxauhqui.

La mariposa era también un motivo frecuente en los sellos que se usaban para imprimir distintos diseños en vasijas de barro; y otro aspecto interesante era su valor calendárico, pues se trataba del séptimo de los insectos voladores con los Señores del Día, en el Tonamatl, libro del calendario religioso, el "Tonalpohualli".

## Cultura Mesopotámica

Los orígenes de la mitología mesopotámica y egipcia están íntimamente relacionados con la diosa madre neolítica: una divinidad femenina creadora.

Mesopotamia fue habitada hace 35 mil años, desarrollando durante parte del Paleolítico y Mesolítico diversas culturas de las que quedan muy pocos vestigios. Aproximadamente hacia el 3,500 a.c. puede datarse el comienzo de la auténtica Historia de la Humanidad a partir del desarrollo de la escritura, la ciencia y el urbanismo.<sup>25</sup>

La entomología cultural de la época sumeria es de carácter fundamentalmente aracnológico; los dos artrópodos más importantes en su mitología son el escorpión y la araña. El escorpión fue una de las primeras constelaciones reconocidas en el firmamento por los astrónomos de Babilonia entre el IV y el II milenio a. C. Por el terror que inspira el veneno de su aguijón por su extraña

<sup>25</sup> Melic, Antonio. *De Madre Araña a Demonio Escorpión: Arácnidos en la mitología*. Revista Ibérica de Aracnología. Sociedad Entomológica Aragonesa. España, 2000. p 112-124

forma, ha exaltado la imaginación de los pueblos de Oriente y del Mediterráneo desde tiempos antiguos.

Hace 4,000 años, astrónomos de Babilonia observaron que las órbitas del sol, la luna y los cinco planetas entonces conocidos describían trayectorias celestes de 16° de arco. Estas órbitas fueron denominadas posteriormente por los griegos como “zodiaco” y las estrellas contenidas en él se agruparon en 12 constelaciones, cada una de las cuales fue honrada con su propio nombre y símbolo.

En otoño, el Sol se movía más rápido en el cielo, y el equinoccio de esta estación era simbolizada por Escorpión, que “apretaba al sol con sus tenazas”<sup>26</sup>



Fig 30: *Constelación de Escorpión.*

A pesar de ésta identificación, los escorpiones son considerados elementos malignos y con frecuencia éste arácnido recibió el trato de “demonio”. Además de ser animales agresivos y un peligro directo por sus hábitos de caza por contacto, probablemente fueron considerados animales malignos asociados a lugares secos, solitarios e inhóspitos, simbolizando la sequía y el desierto. Así, por ejemplo, el pueblo “qutu”<sup>27</sup> fue conocido como ‘los escorpiones de las montañas’. Los escorpiones parecen jugar un papel amenazante hacia los potenciales invasores, y por tanto, serían símbolo protector hacia los nativos. Una muestra de estas ideas es el personaje Pazuzu, un importante demonio mesopotámico y una criatura de cabeza deformada, con alas de águila, dientes y garras de león y cola de escorpión. Se trata de la personificación de la tormenta que causa desastres y por supuesto, es un habitante de los desiertos. Sin embargo es el protector de las plagas y de otras fuerzas del mal. Es evidente que los sumerios y asirios temían a los escorpiones, pero al mismo tiempo, percibían el servicio ecológico que brindaban en su lucha contra las plagas. Por tanto, los escorpiones jugaron un papel dual, complejo, mucho más rico en

<sup>26</sup> Monzón Muñoz, Francisco. *In Cauda Venenum, el mito del Escorpión.*

<sup>27</sup> Pueblo Qutu o Guti, habitantes de la zona que hoy sería Kurdistán, pero no se tiene una exacta referencia, ya que de éste pueblo se sabe poco. Op Cit Melic, Antonio. P 121

simbología que el actual; eran seres poderosos, malignos, pero que podían resultar beneficiosos en ciertas circunstancias, como en las sociedades agrícolas.

La ambivalencia del escorpión se ve ratificada en los mitos sumerios más antiguos, en los que se relaciona directamente con la diosa Innana o Ishtar, una divinidad creadora, madre de los dioses. Por otra parte, la presencia de la araña en esta cultura, resulta más oscura e indirecta que la del escorpión. La información obtenida procede de fuentes escritas y apenas cuenta con iconografía. Por algún motivo, la araña no suele disponer de representaciones gráficas, o son muy escasas, a pesar de jugar un destacado papel en los sistemas mitológicos. Este fenómeno se repite, misteriosamente en otras culturas.

Los ritos religiosos sumerios, estaban muy relacionados con la muerte, incluyendo sacrificios humanos, pero también con el sexo y posteriormente a la fertilidad, incluso muchos de sus textos alcanzan un grado de sensualidad explícita. Es habitual que creación y fertilidad formen una pareja que no se puede disolver. A su vez, existe una relación recíproca entre fertilidad, por una parte, sexo y agua, por otra. La fertilidad animal depende del sexo como mecanismo de reproducción; la vegetal es función del agua, especialmente en culturas agrícolas primitivas.

La araña crea un universo geométrico, ordenado, a partir de sí misma, extrayendo hebras de su propio cuerpo y formando estructuras de gran perfección.

Es preciso señalar que el número de divinidades entre estos pueblos no tiene nada que envidiar en densidad y mestizaje a la cultura egipcia, la cual probablemente importó algunos elementos y que con frecuencia el nombre de éstas diosas fue cambiando, aunque manteniendo en esencia sus poderes y facultades.



Fig. 31: *Pazuzu y su esposa Lamashu*. Cultura Mesopotámica

Inanna fue conocida como Ishtar entre los acadios y Astartis por los asirios.



Dichas diosas son un arquetipo que se repite en muchas otras culturas posteriores relacionadas con la diosa madre o la diosa de la fertilidad; esta parece una tradición que parte desde el Neolítico y que se extendió por casi todo el Mediterráneo.

En los orígenes esta diosa es representada inicialmente como una figura de pechos enormes, grandes caderas y abdomen, siendo exponente de carnalidad femenina, maternidad, o ambas al mismo tiempo. Inanna, es la gran diosa del amor, hija del dios Anu. El agua es un elemento estrechamente vinculado a Inanna, como fuente de vida, asociándose con los escorpiones y la fertilidad.<sup>28</sup>

Además del escorpión y el pez, la araña está estrechamente relacionada con Inanna; la araña crea un universo geométrico, ordenado a partir de si misma, extrayendo hebras de seda de su propio cuerpo y formando estructuras sorprendentes. El pez representa el agua, el elemento esencial para la obtención de la cosecha. Inanna / Ishtar es además de Gran Madre y diosa de la fertilidad, tejedora del destino en el que quedan entrelazados los hombres. Existen otros elementos que caracterizan a la araña y que difícilmente pueden pasar desapercibidos como: su capacidad para inyectar veneno a través de la mordedura y su habilidad para capturar presas gracias al uso de telas como trampas.



Fig. 32: *Ishtar, señora del firmamento*



Fig. 33: *Venus, estrella de Ishtar*

La asociación de la araña con la diosa se ve reafirmada precisamente por estas capacidades del artrópodo; incluso un poema sumerio dice respecto a Inanna: "*Cual temible león con tu veneno aniquilaste a los hostiles y a los desobedientes*"<sup>29</sup>

Fue, además, una diosa de la guerra, refiriéndose a ella en algunas ocasiones como "La Dama de las Batallas"<sup>30</sup> y fue identificada con el planeta Venus.

<sup>28</sup> Probablemente todos los elementos en conjunto pretenden enfrentar los símbolos de vida y muerte como un todo.

<sup>29</sup> Melic, Antonio. *De Madre Araña a Demonio Escorpión. Arácnidos en la mitología*. Revista Ibérica de Aracnología. Sociedad Entomológica Aragonesa España, 2000. p 112-124.

<sup>30</sup> Bently, Peter. *The Dictionary of World Myth*. Facts on file. Singapore, 1995. p 105.





Fig. 34: Una diferente representación de Ishtar montada en un león, contraparte de Lamashtu, quien se monta en un burro.

## Cultura Egipcia

Otra cultura importante fue la egipcia, quienes estuvieron siempre vinculados con los artrópodos. Los egipcios ya reconocían a la constelación de Escorpión porque representaba el otoño, cuando el sol se movía más rápido por el cielo, porque el escorpión apretaba al sol entre sus tenazas.

La tradición mitológica egipcia que explicaba el origen del mundo en el Antiguo Egipto cuenta que Osiris fue asesinado por su hermano Set con la ayuda de setenta y dos cómplices malvados. Con el apoyo del dios de la sabiduría, la fiel Isis, esposa de Osiris se refugia, según los papiros, en ciénegas del río Delta. En la huída estuvo acompañada por siete escorpiones, ya que el crimen de Osiris fue cometido en el mes de Athyr, cuando el sol está en el signo de Escorpio. Un atardecer, Isis llegó a la casa de una mujer que, alarmada al ver los escorpiones, cerró la puerta bruscamente. Entonces, uno de ellos pasó sigilosamente por debajo de la misma y picó a uno de sus hijos..

Cuando Isis escuchó las lamentaciones de la entristecida madre, su corazón se afligió, extendió sus manos sobre el niño y rezó para reestablecerlo. Por eso, este animal con frecuencia aparece sobre la cabeza de Isis y en el remate de algunos cetros de los faraones.

La civilización egipcia se prolongó durante más de 3 mil años, desde el periodo predinástico tardío hasta el Grecorromano. La mitología e iconografía del Egipto Faraónico son unas de las más ricas y variadas del mundo antiguo. Los egipcios llenaron sus hogares, templos y tumbas de obras artísticas de todo tipo: pinturas, esculturas, ornamentos, utensilios, joyas, amuletos; pero éstos no deben ser considerados como simples objetos o elementos decorativos, al contrario, se trata de un fenómeno totalmente religioso o al menos mágico, a través de los cuales se representaban sus creencias e ideas sobre la naturaleza del cosmos y éstas llegaban a confundirse

de tal modo que en ocasiones era preciso alterar los símbolos para evitar su picadura o mordedura<sup>31</sup>.

Los egipcios utilizaron ampliamente a los insectos en su iconografía y mitología; el más famoso de todos los símbolos entomológicos del antiguo Egipto es, sin duda, el escarabajo. Este era una imagen de la "autocreación" debido a que los egipcios pensaban que el escarabajo nacía por sí mismo de una bola de estiércol.



Fig. 35: *Escarabajo egipcio, "Khepri"*

En *Escarabajos Sagrados* de Fermín Martín-Piera, se sostiene que el escarabajo fue comparado con el dios Atum<sup>32</sup>, y más tarde, debido a lo característico de sus costumbres, al dios sol Ra, pues se consideraba que el bicho, después de crear una forma perfecta del caos, la empujaba como Ra empuja la esfera solar a través del cielo todos los días. Las protuberancias de la cabeza del escarabajo, similares a los rayos solares, ayudaban a reforzar la relación. "Khepri", nombre del escarabajo como dios primordial, estaba también relacionado con el símbolo de la resurrección según El Libro de los Muertos, donde el "escarabeo" se depositaba en la tumba del difunto como símbolo de la nueva vida.

Así como al escarabajo y a otros artrópodos, el escorpión también fue utilizado en la iconografía del Egipto antiguo.

Como todos los animales peligrosos, el escorpión recibió en Egipto una veneración divina. Representaba junto a la serpiente una encarnación de las potencias del caos amenazando el orden del mundo. Sin embargo, si se llegaban a dominar, resultaban beneficiosos. Tal vez por ello se llevaban pequeños amuletos en el periodo Arcaico, posiblemente como protección. El escorpión era ya previamente conocido como signo zodiacal. Inicialmente fue asociado a un rey, denominado Rey Escorpión, aunque posteriormente sus poderes fueron asociados a la diosa Selket.

---

<sup>31</sup> Es el caso del escorpión sin cola o la serpiente con un puñal clavado en su espalda.

<sup>32</sup> Dios creador egipcio.



Fig. 36: *Selket*, colección egipcia. Galería Barakat, Emiratos Árabes Unidos

Selket fue la diosa protectora de nacimientos y de los cadáveres momificados durante el entierro, era una de las deidades que protegían a la diosa Isis de su hermano Seth mientras amamantaba a su hijo Horus.

El escorpión da su forma a uno de los más antiguos hieroglifos y su nombre a uno de los soberanos predinásticos de Egipto, El Rey Escorpión, comentado anteriormente; quien a veces aparecía sobre la cabeza de Isis y en el remate de algunos cetros de los faraones. Fue honrado como dios en forma de mujer, en la diosa Selket, “persona benévola”, ya que daba poder sobre sus manifestaciones terrenas a los hechiceros de Selqet, vieja corporación de brujos curanderos.

El siguiente punto, nos muestra un panorama contemporáneo e los híbridos de insecto-humano, muy diferente al de la antigüedad: pues con la llegada de la tecnología y los medios de comunicación, se utiliza al insecto para el cine y la forma con la que han distorsionado radicalmente la imagen del insecto y sus híbridos.

## 1.2.2 Época Contemporánea. Cine de Horror

Las personas utilizan sus energías intelectuales en tres áreas de actividad: sobrevivencia, buscar conocimiento puro a través de procesos mentales y realizando ejercicios estéticos, esto último conocido como las humanidades. Los artrópodos en la literatura, lenguaje, música, artes plásticas y recreación, han sido recientemente reconocidos en un campo denominado “Entomología

Cultural”<sup>33</sup>. La frecuencia de las interacciones de los insectos con los humanos asegura su presencia en los contextos culturales.

Una subdivisión de la entomología cultural, es la recreación, parte de ésta es el entretenimiento, donde se ubican el cine y el teatro entre otras cosas.

El ecosistema urbano es rico en especies, especialmente artrópodos e incluye cucarachas, ácaros, pulgas, arañas, chinches y piojos, por lo que no es raro que muchos de éstos hayan sido protagonistas de películas, dada la familiaridad con la gente.

Desde la creación del cine en la última parte del siglo XIX, los insectos han aparecido virtualmente en cualquier forma de éste medio moderno. El cine y la televisión han retratado a los insectos como personajes populares o como monstruos a ser exterminados. Las características de los artrópodos en las películas generalmente no proyectan una imagen positiva de los artrópodos, entomólogos o ciencia en general; al contrario, los consideran asesinos, malos o los ridiculizan. De hecho, la clasificación más ampliamente extendida de los artrópodos es la que los separa entre útiles y perjudiciales<sup>34</sup>, pero ésta clasificación deja fuera al 99.7% de los artrópodos conocidos. Del millón de artrópodos descubiertos por la ciencia hasta ahora, se conocen 3000 especies perjudiciales. La “maldad” artrópoda puede medirse en términos de competencia por los recursos vegetales y animales, a esto puede sumarse los conflictos accidentales como las fobias, transmisión de enfermedades, envenenamiento o alergias.

La Segunda Guerra Mundial y la idea de invasión de fuerzas hostiles como el nazismo y el comunismo, influenció la temática de las películas a partir de 1950. Los descubrimientos científicos, como la ingeniería genética, son abordados en las películas a una velocidad superior a la de la literatura científica a partir de la década de los 80. La actitud occidental es importante porque la actualización hacia estilos de vida occidentales tiende a causar la reducción en el uso e insectos. Por lo que la concepción de éstos cambia de positiva y útil a negativa y dañina.

En éste punto se presentará el significado del concepto “insecto” e híbridos insecto-humano para el cine, además de los aspectos científicos tomados o no en cuenta en este tipo de películas que abordan a los insectos.

En el cine como en otras manifestaciones de la entomología cultural, el concepto de insecto es más amplio que el científico, abarcando a cualquier artrópodo terrestre. La frecuencia de las interacciones insecto-humano les asegura un lugar en el cine, pero debido a la errónea clasificación de los insectos útiles y perjudiciales y además por la actitud occidental, siempre ha existido una tendencia a utilizarlos para asustar, especialmente a partir de la década de los 50 por el gran auge de los acontecimientos nucleares de la Segunda Guerra Mundial. Otros dos hechos que marcaron la historia de las tramas de las películas con insectos fueron la introducción

---

<sup>33</sup> Mariño Pérez, Ricardo; Mendoza Almarella, Cynthia. *Los insectos en el cine. Un estudio preliminar*. Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa, n° 38. España, 2006

<sup>34</sup> De acuerdo al punto de vista popular

de abejas africanizadas en San Francisco en 1974 y el desarrollo de la ingeniería genética e la década de los 80.

Los aspectos científicos son tomados en cuenta sólo si no interfieren con la trama de las películas, observándose que al menos en uno de los siguientes aspectos: taxonomía, morfología, fisiología, ecología y conducta se cometen muchos errores. La gran mayoría de las películas de horror y ficción cuyo componente principal es el insecto, caen dentro de tres tipos de películas: las de los "Bichos grandes", donde los insectos son retomados como monstruos gigantes; las películas de transformación/metamorfosis, donde se involucra una mezcla con humanos (hibridación) y también están las de los insectos sociales, donde insectos de la misma especie interactúan entre si, pero siempre manteniendo una conducta humana. Es muy común la humanización de los insectos para que la gente y la audiencia se pueda identificar con ellos, y la mejor manera de lograr la aceptación del público es satirizándolos.

Para los cineastas, el significado de insecto, no necesariamente es consistente con el término científico Insecto. En el cine, cualquier organismo segmentado con patas articuladas es clasificado como insecto, sin importar cuántas patas o antenas tenga. La morfología de los insectos en el cine refleja la familiaridad que los realizadores tienen con la realidad entomológica. En la mayoría de las películas, los arácnidos tienen ocho patas, mientras que los insectos tienen seis, así como las tres regiones características de ellos, cabeza, tórax y abdomen. Sin embargo, otros aspectos morfológicos son abordados con imprecisión; el caso de los ojos compuestos es el más claro, ya que en muchas películas se da por hecho que los insectos ven un conjunto de imágenes repetidas en lugar de ver la imagen como un mosaico. En ocasiones en las películas de arañas, éstas poseen antenas, cuando en realidad carecen de ellas.

En cuanto a la fisiología, la alteración del tamaño, impuesto por el radio de superficie de área contra volumen, es un aspecto muy importante ya que los insectos en algunas películas crecen a tamaños enormes sin sufrir las limitaciones de la respiración traqueal<sup>35</sup>.

Por lo general, en estas películas la introducción de los insectos en el lugar donde se desarrolla la trama, es un fenómeno que ocurre tanto en estas producciones como en la vida real<sup>36</sup>, como por ejemplo en la película "Arachnophobia" donde una araña sudamericana se introduce al noroeste del Pacífico.

Algo muy curioso, es que en muchas películas, si no es que en la mayoría, los insectos se hacen presentes por medio de sonidos estridentes, gruñidos, etc. Por lo general, antes de cada ataque advierten con un ruido y cuando éste llega a su máximo, se disponen a atacar. Esta conducta mal adaptada no se presenta en la naturaleza ni persistiría si se presentara.

Hasta la mitad del siglo XIX la representación de insectos en el cine, estuvo restringida largamente a películas animadas. El tamaño diminuto de los insectos presentó un desafío ya que

---

<sup>35</sup> Op. Cit.

<sup>36</sup> Aunque muchas veces en las películas, la introducción de los insectos es normalmente de otro planeta.

había equipos que no proporcionaban la calidad visual; pero las limitaciones técnicas podían ser evadidas de varias formas. Una de ellas fue crear la ilusión de acercamiento, ya que al animador podía simplemente dibujar una imagen grande del insecto escogido sin la necesidad de una cámara u otros equipos. Un insecto podía haber sido inspirado por una película pionera o ser concebido por sus animadores.

Quizá encontremos en películas animadas para niños ejemplos de insectos humanizados, donde los realizadores siempre tratan de humanizar algunas características para que la audiencia se identifique de alguna forma con los objetos animados o para aumentar la proximidad entre grupos taxonómicos tan diferentes; incluso para ello cambian o eliminan partes del cuerpo.



Fig. 37: *Pepe Grillo*, dibujo animado de Walt Disney Fig. 38: *A bug's life*, 1998, de Disney Pixar

En la década de los 50, causó gran conmoción el estreno de películas donde los protagonistas eran insectos que se volvieron gigantes al mutar por la exposición a la radiación y que por supuesto empezaban a atacar a los humanos.

La metamorfosis es una característica sustancial de las películas de artrópodos, aunque los procesos difieren en la pantalla. La transformación más frecuente señalada en películas es la de insecto a humano y de humano a insecto y generalmente envuelven un intercambio de fluidos. Un ejemplo de ello es la película "The Fly", de Kurt Neuman, donde un hombre se convierte en mosca representando la transformación física en conjunto con el cambio mental y emocional.

Otra de las películas representativas en ésta materia es "Wasp Woman" de Roger Corman, 1958. Narra la vida de una mujer que se somete voluntariamente a un proceso de rejuvenecimiento por medio de las propiedades de las células de las avispas.<sup>37</sup> Al parecer, los efectos son evidentes ya que la mujer se vuelve más joven y más hermosa cada día. Los efectos que causa el tratamiento son la clave de la película, pues cuando la protagonista se encuentra con cualquier otra mujer más joven y bella, se inicia una transformación de mujer-avispa para matarlas, valiéndose de

<sup>37</sup> Cabe destacar que para la época ya era utilizado el término de "cintura de avispa" como forma de halagar a una mujer; la avispa, elegante y delicada evocó la silueta femenina como un hada en el aire.



mordidas. Visualmente, la hibridación no es muy bien lograda, pues sólo posee ojos, mandíbula de avispa y “garras”<sup>38</sup> por todo lo demás conserva la figura femenina y la conducta de un humano, y retomando lo que se había descrito antes en torno a los ruidos que producen algunos monstruos, ésta es una de esas criaturas que gruñen, gritan y gimen antes de atacar.

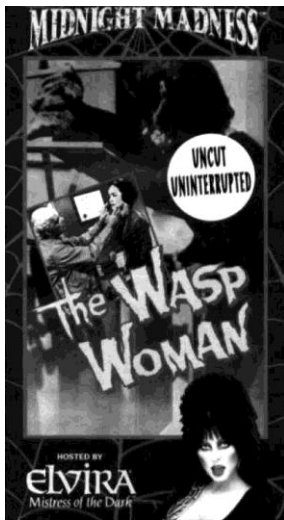


Fig 39 y 40: Diferentes carteles de *Wasp Woman*, 1958.



Fig 41 y 42: Escenas de la transformación de mujer en avispa

En 1983 se publicó el primer reportaje de transformación genética de un insecto y en 1987 aparece la película de ciencia ficción “The Nest” donde los avances de la ingeniería genética se desarrollan más rápido que la vida real.

También en 1997 se estrena la película “Mimic” dirigida por Guillermo del Toro, donde una entomóloga es capaz de incorporar ADN de termitas y mántidos<sup>39</sup> para crear una especie de cucarachas que acabaran con las que transportaban un virus que estaba diezmando a la población, pero principalmente a los niños. Al cabo de tres años, esas mismas criaturas mutaron en seres gigantescos que poseían características de cucarachas y mantis, pero lo más relevante, es que se mimetizan con su peor enemigo: el ser humano.

<sup>38</sup> Lo cual es ridículo porque las avispas no tiene garras.

<sup>39</sup> Mantis religiosas

Ya de por sí en nuestra sociedad contemporánea se desató una fobia por arañas y cucarachas aunadas con leyendas urbanas, ésta película termina por corroborar dicho miedo en muchas personas: los escenarios donde se desarrolla la película, los túneles, vagones del metro, alcantarillas, etc., hacen que visualmente la historia se vuelva turbia, puesto que sería una pesadilla vuelta realidad que un día nos encontraríamos con un ser que aparenta ser humano pero que en realidad es un monstruo-cucaracha que pretende terminar con nosotros.

El diseño del personaje, como su nombre lo indica, corresponde a una mímesis, es decir, una especie de truco de aparentar ser un animal, ser o criatura superior o incluso el mismo depredador para pasar desapercibido. Esto es muy común encontrarlo en la naturaleza, pero en el caso de ésta película, estos personajes se dedican a acabar con la gente, empezando por los que viven en la calle y un par de niños curiosos.

En lo personal, es una de las películas que más me gusta visualmente, pues los personajes están muy bien creados y no tienen nada que ver con los híbridos de insecto-humano que encontramos en las películas de la década de los 50 y 80.

A ésta película le siguieron dos secuelas más, "Mimic 2: Hardshell" y Mimic 3: The Sentinel", donde el diseño de los personajes es más cercano al de un caballero elegante, ya que el caparazón que cubren las alas de la cucaracha sirve como gabardina del personaje.

Con el paso de los años, han salido al aire más películas donde aparecen insectos asesinos, pero en cuanto a la producción de filmes con híbridos de insecto-humano, se ha quedado hasta la última secuela de Mimic, aunque ésta no tuvo tanto éxito como la primera.



Fig. 43 y 44: *Personaje híbrido de Mimic, bocetos de Guillermo del Toro*



Fig. 45y 46: Bocetos del personaje creado por Guillermo del Toro. Escenas de la película *Mimic*, en donde un personaje aparentemente humano revela su forma insectoide

Lo cierto, es que aún se mantiene vigente esa percepción negativa en torno a los insectos en general y sobre todo a los híbridos de insecto-humano, pues la mayoría de la población los relaciona con monstruos que acabarán con la población y ese tipo de conductas.

Sin embargo, se ha retomado con más frecuencia la imagen del insecto en el arte devolviéndole su simbología. Tal es el caso de Francisco Toledo, quien recurre a los mitos y leyendas de su natal Oaxaca para crear sus cuadros, así como anécdotas personales.

En mi caso personal, he decidido retomar el tema del insecto en la sociedad a partir de los híbridos de insecto-humano, pues de igual manera me interesa su significado simbólico y pretendo reinterpretar la apropiación de esa imagen para crear una propuesta plástica que culmine en la realización de un Libro Híbrido.

### 1.3 "LA METAMORFOSIS" DE FRANZ KAFKA.

La presencia del insecto en la literatura existe desde la Grecia Antigua; en ella vemos la ausencia de prejuicios negativos, incluso se tiene la impresión de que en aquel entonces no existían jerarquías en la visión humana del mundo animal, pues se podía hablar en los mismos términos de una avispa que de un león.

Para un guerrero griego no era extraño portar en medio de su escudo la imagen de una avispa, símbolo de bravura y destreza en el manejo de la espada. Esta actitud propicia a la valoración de las virtudes mortales de los insectos es propia de los primeros siglos de la literatura griega o mejor llamada época arcaica.

Con los griegos se inicia realmente el desarrollo de los conocimientos zoológicos gracias a Aristóteles, pero también una paulatina humanización del panteón mitológico y, con ella, un cambio cualitativo en materia de creencias.

A la par que ganaban mayor racionalidad, el pensamiento griego fue perdiendo aquella frescura de los universos primitivos en los que una multitud de lazos míticos y pasajes simbólicos unen al hombre con el animal, ya sea águila o vil insecto.

A finales del siglo V a. c., el insecto se había convertido en tema burlesco, como atestiguan las comedias de Aristófanes<sup>40</sup> donde narra que los jueces corruptos de Atenas aparecen sobre el escenario con un aguijón gigante pegado al trasero. Éste aguijón que tiene la forma del punzón con el que los jueces redactaban sus veredictos en tablillas de cera, simboliza la saña e hipocresía de estos jueces, que, según palabra de uno de los personajes en la comedia *se ganan la vida picando a todos*.

La viva imaginación del griego era capaz de realizar sorprendentes asociaciones que, plasmadas en el lenguaje explican la inmensa riqueza de su vocabulario. Cabe destacar que en México en la época de la Revolución, también se hacían asociaciones de insectos con personas e incluso también con políticos.

Los insectos están muy presentes también en los mitos griegos, así como en la poesía, la lírica, la tragedia y fábulas, es el caso de la historia de la hormiga león, que tiene origen en el Tíbet pero que en el siglo VI o V a. c., llega a Grecia como una noticia imprecisa donde en un lejano país existía un animal llamado hormiga que excavaba oro. Los griegos tuvieron la facilidad de representar hibridaciones de dos o más animales, pues aprovechando su imaginación dieron origen a muchas de las leyendas y mitología que hoy en día conocemos. Está el ejemplo del mito de Aracné.

La referencia clásica de la cultura helénica en materia aracnológica es la leyenda de Aracné, en la que una doncella lidia es convertida por la celosa diosa Atenea en araña y condenada a tejer eternamente, debido a que la primera puso en vergüenza a la diosa al tejer una escena de las numerosas infidelidades de Zeus.<sup>41</sup> La historia natural de la araña es digna de figurar en la más alta categoría simbólica. Difícilmente otro animal, planta o fenómeno natural puede remitirnos tanta información mítica y simbólica, cargada de elementos psicológicos como las ansias temores y miedo profundo. Ya sea en obra pictórica o gráfica, cine o literatura, la araña está presente al acecho del hombre, ya sea como un ente misterioso o como un monstruo vil y repugnante, como lo hiciera Juan José Arreola en *La Migala*. Este cuento habla de un hombre que decide adoptar una araña como mascota, una araña altamente venenosa y que es descrita por el autor de forma despectiva, como un monstruo, un ser inquietante y perturbador; decide adoptarla porque espera que ésta, en el momento menos esperado lo muerda y le cause una dolorosa muerte. Como podemos ver, los artrópodos

---

<sup>40</sup> Moret, Pierre. *Los insectos en la mitología y literatura de la Gracia Antigua*. Bol. Sociedad Entomológica Aragonesa no. 20. Aragón, España, 1997.

<sup>41</sup> Melic, Antonio. *Ibidem*. P 116



Un tópicos muy arraigado en la literatura anglosajona y germánica es el del insecto gigante, crecido por algún motivo -hechicería, fantasía, pesadilla o metamorfosis- al tamaño de un hombre. Las variantes de este tema son múltiples, pero casi siempre expresan los miedos ancestrales despertados por el insecto que se convierte así en un monstruo asqueroso y sanguinario. Algunas películas de la década de los 50 no han hecho más que trasladar a la pantalla este arquetipo del insecto mortífero. Todas las cualidades que se suponen propias del humano –compasión, amor, inteligencia, amor- aparecen negadas bajo aquella concepción horrible del insecto.

El proceso inverso, la reducción del hombre al tamaño de insecto da los mismos resultados, pues es equiparado con lo "inútil, insignificante, vil y rastrero" del insecto.

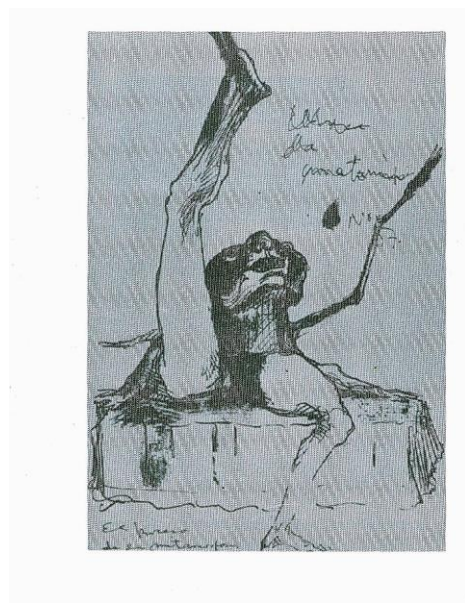


Fig 47: *El proceso de metamorfosis*, José Luis Cuevas, 1957. Dibujo en tinta

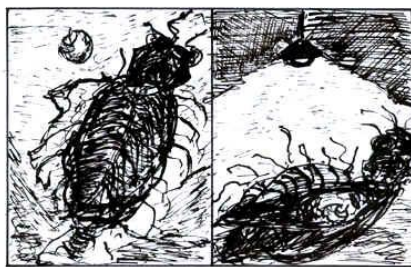


Fig. 48.



Fig. 49

Fig. 46: *La Metamorfosis*, dibujos para la cartelera de la muestra en honor a Franz Kafka. Claudio Goldini. Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires, Argentina. Fig. 47: *Kafka*, Kazuhiko Nakamura. Imagen digital basada en la obra de Giuseppe Archimboldo.

“La Metamorfosis” de Franz Kafka, publicada en 1915, es sin duda una de las obras literarias más fascinantes del siglo XX. El argumento es muy bien conocido: el protagonista, Gregorio Samsa, descubre un día que se está transformando en insecto. Refugiado en su cuarto, rechazado por su familia, Samsa termina muriendo por inanición. Desgraciadamente, la novela carece de una descripción más detallada de ese proceso de transformación y la nueva anatomía de Gregorio. El único indicio dejado por Samsa es el nombre del animal, pues no se trata de una cucaracha<sup>42</sup> sino de un escarabajo de estiércol. Yves Camberfort, en su libro *El Escarabajo y los dioses: Prueba sobre el significado simbólico y mítico de los Coleópteros*<sup>43</sup>, analiza que la metamorfosis de Samsa no significaba una regresión hacia la animalidad. Dichos estudios están basados en la biografía del escritor, pues Kafka fue un desarraigado desde casi todo punto de vista, por lo que se vio en la necesidad de desarrollar una personalidad autosuficiente sin el auxilio de una cultura cerrada y coherente<sup>44</sup>, creció en un cruce de culturas no siempre compatible, pues aunque él y su familia eran judíos, nadie practicaba la religión tal cual, ni tenía equilibrio espiritual; fue obligado a ser siempre él mismo sin posibilidades de integración plena en su entorno, lo cual favoreció al desarrollo de una personalidad independiente.

Teniendo en cuenta su desarraigo, no sorprendería que su vivencia más primaria fuera la del extrañamiento. Las circunstancias de su infancia contribuyeron a intensificar esta vivencia que en la edad adulta sería expresada en narraciones protagonizadas por individuos excéntricos, a veces protagonizadas por animales o insectos.

También, los cambios de domicilio en su infancia le impidieron familiarizarse con el mundo exterior. El movimiento continuo de un escenario a otro fomenta el extrañamiento; por otra parte, el carácter extraño, no familiar y cambiante del mundo externo, favorece el desplazamiento de la atención de lo exterior a lo interior: las vivencias interiores resultan de antemano más familiares que las que se derivan de la comunicación con el medio ambiente. Kafka, a consecuencia de las circunstancias, se replegó sobre su propia intimidad pues sufrió dos experiencias traumáticas que contribuyeron a que el mundo exterior se convirtiera no sólo en un mundo extraño sino amenazador: la muerte de dos de sus hermanos. De igual manera la figura tiránica paterna agravó hasta extremos traumáticos su inseguridad ante el mundo y encendió en el fondo de su inconsciente las torturas del temor angustioso que asocia culpas reales a fantásticas a la espera de los castigos, suavizadas por la figura femenina tierna y dulce que encontró en su madre, sus hermanas menores y hasta en la sirvienta.

---

<sup>42</sup> Como a menudo se cree, debido al error de traducción.

<sup>43</sup> Camberfort, Yves. *Le Scarabae El Les Dieux: Essai sur la signification symbolique et mytique des Coleopteres*. Société nouvelles des Editions Boubée. París, Francia, 1994.

<sup>44</sup> Tina de Alarcón. *En torno a Kafka y La Metamorfosis*. Obras Selectas. EDIMAT Libros. España, 2000.



Cuando Kafka escribe *La Metamorfosis*, ejerce un enorme encantamiento que hace que el lector se introduzca más en la novela. Su increíble poder de sugestión procede en gran medida de la profunda identificación que él sentía con el personaje Gregorio. Otra persona no podría haber expresado de una manera tan convincente y terrible el despertar de un hombre convertido en insecto, pues muchas veces era él quien se sentía oprimido por la agitación cotidiana y los ruidos de un mundo del cual se sentía irremediabilmente excluido.

Retomando el análisis de Camberfort, Kafka veía en la metamorfosis de humano a insecto, un progreso espiritual. Al transformarse en escarabajo perfecto, el protagonista deja el estado larvario en el que queda inmersa la humanidad. En este sentido, no es ninguna casualidad que el apellido del narrador, "Samsa" signifique "sol"<sup>45</sup>; es por la incomprensión de los otros hombres, o en concreto de su familia, por lo que la experiencia de la metamorfosis acabará en fracaso, pues como ya se sabe, Samsa muere.

Considero éste punto de la investigación trascendental para la realización del Libro Híbrido, pues retomo el análisis hecho por Yves Camberfort y lo reinterpreto creando imágenes cuyos personajes principales son los híbridos de insecto-humano formando la serie de grabados *El proceso de liberación*, donde se representa una metamorfosis física pero también aunada con la interpretación simbólica de Camberfort, es una metamorfosis espiritual.

## CONCLUSIONES DEL CAPITULO I

El hombre ha convivido con los artrópodos desde siempre. A lo largo de este tiempo se ha asombrado y maravillado de ellos, los ha reverenciado, estudiado y temido. Todo esto ha quedado reflejado de alguna manera en las diversas mitologías que el hombre ha ido tejiendo en torno a ellos y a sí mismo. Por ejemplo las sociedades paganas se refugian en los artrópodos para comprender mejor el universo, el cosmos, la energía y el origen del hombre. Desgraciadamente, con la entrada de las religiones monoteístas en las culturas prehispánica, egipcia y mesopotámica se pierden la creencia de los animales, incluyendo a los insectos y arácnidos como encarnaciones de fuerzas superiores, sino como símbolos de traición, muerte y mal agüero. Éstos preceptos mítico religiosos han trascendido hasta nuestros días haciendo que el pensamiento de la mayoría de la población se enfoque en el aspecto negativo de éstos animales. Por otra parte se encuentra la Entomología, la ciencia que se encarga de estudiar a los insectos y arácnidos desde un punto de vista de comportamiento, clasificación y evolución; finalmente existe una última no muy valorada que es la Entomología Cultural, que también es una ciencia que se encarga de investigar el papel del insecto en nuestra cultura, en el arte y la sociedad y cómo el hombre convive y

---

<sup>45</sup> Con una alusión críptica al escarabajo solar de la mitología egipcia

acepta a éste en su entorno y en su diario vivir. En la época moderna, el arte retomó al híbrido de insecto-humano de una manera opuesta a lo que fue en la antigüedad. Los prejuicios ideológicos, la doble moral, la gente que lleva la religión a los extremos y la Entomofobia hacen que la sociedad tenga una visión negativa sobre estos híbridos. Es el caso de las mujeres insecto, que si bien en la antigüedad fueron las Diosas Madres creadoras del Universo, ahora se convierten en demonios destructores, vampiros, seres que personifican la maldad y buscan venganza. Tenemos como representantes la obra de Ruelas y Kubin, quienes en sus mujeres araña y escorpión, retomaron el simbolismo negativo de dichos animales y lo mezclaron con la figura femenina para obtener una *mujer fatal*, quien es una mujer malvada que a través de la sexualidad toma venganza de los hombres. Por otra parte en la obra de El Bosco se refleja la necesidad ideológica de aquella sociedad del culto al temor a Dios, a la naturaleza y la devoción. Todo esto se deriva de la iconografía de la época y sobre todo de la simbología medieval, pues la presencia continua del pecado y la amenaza del infierno eran parte de la vida cotidiana, el paganismo y la zoolatría de las culturas antiguas trataron de ser erradicadas y por ende los insectos pasaron a formar parte de animales del demonio, incluso en La Biblia se les hace mención en las plagas y en circunstancias poco venturosas.

En las culturas antiguas, por ejemplo son representaciones de dioses relacionados con el culto a algún planeta o estrella, por ejemplo el Mural de Cacaxtla, cuyos personajes masculino y femenino están relacionados con el culto a Venus, el Mural de las Mariposas, que está hecho en honor a Ooctli, dios del pulque. Podemos ver que en esta etapa los insectos son parte de la tradición y religión del pueblo prehispánico; en el caso de los sumerios cuyo insecto representativo es el escorpión, nos sugiere un animal de desierto y cuyas características principales eran la fortaleza y la guerra, más no las atribuciones que el Cristianismo le ha impuesto; los egipcios veneraban al dios sol Rá representado por un escarabajo, pues veían en él el auto sacrificio y la auto renovación, por lo tanto se puede concluir que los conceptos negativos sobre los insectos en las religiones llegaron con la introducción de religiones monoteístas.

Estas religiones han influenciado de sobre manera la sociedad actual en al que nos desenvolvemos, pues se imponen como entidades malignas para el hombre y su desarrollo.

En cuanto a la imagen del insecto en el cine, éste es retomado la mayoría de las veces con el fin de asustar. Encontramos varias películas donde lo que se transmite es la idea de que el insecto es malo y si su tamaño es agrandado es aún peor, esto sólo promueve la Entomofobia con datos erróneos, pues los insectos por su naturaleza no atacan al ser humano o no lo ven como depredador; han sido los guiones y libretos de dichas películas donde invariablemente, hállese de abejas, arañas, hormigas o termitas han sido infectados con algún virus que hace que se vuelvan *malignos* y quieran destruir la raza humana. Otras películas en cambio, humanizan a los insectos y dependiendo de la clasificación o especie los catalogan para adjudicarle alguna actitud o pensamiento propio de los humanos.

Los híbridos de insecto- humano en el cine responden a las necesidades de entretenimiento, pero un entretenimiento torpe, erróneo que carece de fundamentos científicos y culturales. En la literatura en cambio, hay lugar para simbolismos, asociaciones, interpretaciones, ya sean de forma negativa o positiva, pero siempre justificados en hechos de carácter cultural, pues su objetivo no es el entretenimiento.

De ésta manera concluyo con que los híbridos de insecto-humano han sido de alguna manera malinterpretados en la sociedad actual. El insecto ya no es un animal venerado y respetado, más bien es considerado como una alimaña monstruosa, como un ingrediente más para medicinas, pigmentos y comida o como un simple animal más que forma parte de nuestro ecosistema, cuyo valor se enfoca en el control de algunas plagas, en la elaboración de productos que consumen los humanos o simplemente nos limitamos a convivir con ellos porque son parte de nuestro entorno.

## Bibliografía

### Libros

BAEZ-JORGE, Félix. Los oficios de las diosas. (Dialéctica de la religiosidad popular en los pueblos indios de México). Universidad Veracruzana. México, 2000. p 111- 125.

BENTLY, Peter. The Dictionary of World Myth. Facts on file. Singapur, 1995. 240 pp.

GRAHAM, Lanier. Goddesses in art. Artabras. Primera Edición. Nueva York, 1997. 144 p.p.

HEYDEN, Doris. Baus Czitrom, Carolyn. Los insectos en el arte prehispánico. Revista "Artes de México, Insectos en el arte". No 11. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 96 pp.

KAFKA, Franz. Obras Selectas, La Metamorfosis. Edimat Libros. España. p 21-58.

MARIÑO, R.; MENDOZA, C. Los insectos ene el Cine. Un estudio Preliminar. Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa, no° 38. España, 2006.

MARTÍN-PIERA, Fermín. Escarabajos Sagrados. Revista "Los Artrópodos y el hombre" No° 20. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1997. p 327- 330

MELIC, Antonio. Alucinaciones entomológicas. Revista "Los Artrópodos y el hombre" No° 28. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1997, p 109- 204

MELIC, Antonio. De Madre Araña a Demonio Escorpión: Arácnidos en la Mitología. Revista Ibérica de Aracnología, boletín 5, 2002. p 112- 124

MELIC, Antonio. Los Artrópodos en la historia de la humanidad. Boletín S.E.A. No. 18, 1997. p 79-80

MELIC, Antonio. Los artrópodos en los jeroglíficos del antiguo Egipto. Revista "Los Artrópodos y el hombre" No° 18. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1997. p. 61- 63

MORET, Pierre. Los insectos en la Literatura Moderna. Revista "Los Artrópodos y el hombre" No° 20. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1997, p 443- 450

MORET, Pierre. Los insectos en la mitología y literatura de la antigua Grecia. Revista "Los Artrópodos y el hombre" No° 20. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1997, 331- 335 p

MUÑOZ Muñoz, Francisco. Blasco Gil, Rosa M. Simbolismo y Bestiarios In cauda venenum: El mito del Escorpión. Revista "Los artrópodos y el hombre" No° 18. Sociedad Entomológica Aragonesa. 1996, p 43- 45.

RODRÍGUEZ, Lobato Marisela. Julio Ruelas: siempre vestido de huraña melancolía. Temática y comentario a la obra ilustrada de Julio Ruelas en la Revista Moderna, 1898-1911. Universidad Iberoamericana. México, 1998. 222pp.

RODRÍGUEZ, Prampolini, Ida. Ensayo sobre José Luis Cuevas y el dibujo. Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 140 pp.

SÉJOURNÉ, Laurette. El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios. Siglo Veintiuno. México, 2000. 406 pp

SPRANZ, Bodo. Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. Fondo de Cultura Económica. México, 1973. 517 pp.

Frantastic Illustrations of Grandville. Dover Publications, INC. Canadá, 1974. 183 pp

## **Películas.**

### Wasp Woman.

Director: Roger Corman.

Escritor: Leo Gordon.

Compañía Productora: Santa Cruz Productions, Inc.  
Fecha de estreno: 2 de noviembre de 1959, Estados Unidos.  
Género: Ciencia Ficción.

### Mimic

Director: Guillermo del Toro  
Escritor: Donald A. Wollheim, Matthew Robbins, Guillermo del Toro.  
Compañía Productora:  
Fecha de estreno: 1997, Estados Unidos  
Género: Ciencia Ficción

### Mimic 2: Hardshell

Director: Jean de Segonzac  
Escritor: Joel Soisson, Donald A. Wollheim.  
Compañía Productora: Dimension Films Neo Art & Logics.  
Fotografía: Nathan Hope  
Fecha de estreno: 3 de febrero de 2001  
Género: Terror

### Mimic 3: The Sentinel

Director: J.T. Petty  
Escritor: Donald A. Wollheim, J.T. Petty.  
Productores: Cary Granat, Bob Weinstein, Harvey Weinstein.  
Fecha de estreno: 8 de septiembre de 2003, Estados Unidos.  
Género: Terror

### La Mosca

Director: Kurt Neumann  
Escritor: George Langelaan  
Fotografía: Karl Struss  
Productor: Kurt Neumann  
Fecha de Estreno: 1958, Estados Unidos  
Género: Ciencia Ficción.

### **Internet**

[http:// www.archive.org/details/The\\_Wasp\\_Women](http://www.archive.org/details/The_Wasp_Women)

[http:// www.insects.org/ced/index.html](http://www.insects.org/ced/index.html)





CAPITULO II.  
EL LIBRO  
ALTERNATIVO



Un libro es una secuencia de espacios, cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente siendo así también una secuencia de momentos<sup>46</sup>. El lenguaje escrito es una secuencia de signos desplegados en el espacio, cuya lectura transcurre en el tiempo, siendo entonces el libro una secuencia espacio- temporal; es decir, la obra no se realiza en un momento único, sino que requiere de sucesivos instantes, las imágenes plásticas se suceden en el tiempo.

Existen diferentes tipos de libro: los que contienen texto filosófico, literario, histórico, científico, etc. impresos sobre hojas comunes y corrientes llamadas páginas. En éste tipo de libros, no hay mayor interés ni relevancia en cuanto al tipo de papel, la encuadernación, la tipografía, es decir, todos aquellos elementos que con los que se realiza el libro como objeto. Como otros productos culturales, han sido convertidos en fetiches o simplemente ignorados, pero siempre han sido parte de la historia ya que han servido como vehículo para las religiones y de dar soporte a la literatura, pues un sistema de pensamiento que se queda en la mente del filósofo o en las palabras de las discusiones corre el riesgo de desaparecer. Una obra filosófica es necesariamente un libro.<sup>47</sup> Normalmente, se hacen con pocos tipos de papel, el cual es utilizado como soporte del texto y las ilustraciones, y no como sujeto comunicante de algo, aunque puede existir también como sí mismo, como una forma autónoma, incluyendo tal vez un texto que se integre a ella, reforzándolo como objeto artístico, llamados también *Los Otros Libros* o *Los No Libros*, *Los Alternativos*, *Los Independientes*, los cuales se dividen en: Libro Objeto, Libro de Artista, Libro Híbrido y Libro Transitable, cuyo contenido puede llevar implícitos aspectos existenciales, psicológicos, eróticos, mágicos, sociales y hasta económicos entre otros.

El libro es una estructura más que una forma; en los libros de artista, objeto, etc., generalmente únicos donde el productor, el artista plástico, arma una secuencia de espacios estrictamente programados, una serie de significantes de diversa índole que conforman un universo de significados sin un código concreto. La contigüidad de éstos signos y sus específicas secuencias establecen o determinan una obra plástica que no podría ser producida de otra forma.

El libro es un espacio visual donde está integrado como parte propia de la temporalidad, un tiempo de lectura, que al irse secuenciando los significantes, los modifica, los trabaja, los adecua. El libro de artista, los objetos, son así estructuras temporales de carácter solamente visual, que requieren la interacción del espectador en algunos casos táctil o de algún otro de los sentidos cuya condición literaria no necesariamente es primordial. En éstos libros hay que utilizar el cuerpo, ya que éste interviene en la lectura: se requiere de brazos y piernas para levantarlos y para hojearlos, estimulando los sentidos e incitan a tocar las páginas, en el caso de que las tengan. Son libros en donde la escritura adquiere valores plásticos, donde la gráfica, pintura, escultura, dibujo, etc., es también texto.

---

<sup>46</sup> Carrión, Ulises. *El nuevo arte de hacer libros*. El Archivero, 1988

<sup>47</sup> Zamora, Fernando. *Al Abismo del Milenio*.

Al aplicar una valoración crítica al objeto creado hay que tener en cuenta el grado en que la pieza responde a dos características: funcionalidad y expresión. Cuando se habla de expresividad se refiere a la posibilidad que tienen las formas, materiales y técnicas de reflejar aspectos de la sociedad, la época y el creador; expresar, es, decir, comunicar, informar por medio de las formas. En la medida que la expresión y la función de un objeto sean satisfactorias, así será el valor de la pieza estudiada.

La investigación que estoy realizando se lleva a cabo en el Seminario de Titulación del “Libro Alternativo”, siendo mi propuesta “Metamorfosis” un Libro Híbrido, puesto que integra la gráfica con el objeto.

A continuación se presentan los antecedentes en México y en el extranjero del Libro Alternativo, así como los diferentes tipos que se han desarrollado.

## 2.1 ANTECEDENTES EN EL EXTRANJERO

La cultura China fue una de las influencias más importantes que ha contribuido al conocimiento en la historia de las civilizaciones. El papel y la imprenta (dos de los cuatro inventos chinos, junto con la brújula y la pólvora, que ayudaron a la modernización de occidente) sirvieron al progreso de las artes gráficas y la producción del libro como se conoce hasta la actualidad: un texto impreso con tinta negra sobre papel blanco.<sup>48</sup>

El papel fue inventado en China unos cien años antes de nuestra era y tuvo gran difusión por todo el mundo durante la Edad Media.

Su fabricación y la de los productos textiles está íntimamente relacionada, pues originalmente no sólo se hacían de la misma materia prima, sino que además eran similares en propiedades y forma permitiendo intercambiar su utilización. Las tablillas de bambú y madera fueron reemplazadas completamente por el papel en la confección de los libros en China hasta el siglo III d. C.; también se fabricó en diversos colores y formatos según fueran a escribirse en él poemas, notas o cartas, y antes de finalizar el siglo VI, además de servir en la elaboración de libros y documentos, el uso del papel estaba destinado a la pintura y la caligrafía, como ofrenda a los espíritus, para hacer bordados y confecciones, para envolver objetos o cubrir ventanas y para confeccionar artículos como abanicos, sombrillas, farolillos, cometas, juguetes, e incluso como papel de uso higiénico y de aseo. También ayudo a sustituir las pesadas monedas de metal utilizado como

---

<sup>48</sup> HIPÓLITO, Escolar. Tsuen-Honin Tsien: *China inventora de la imprenta, del papel y de los móviles. De la escritura al libro*. España, 1979. Pág 49

'dinero volador'; gracias a la expansión de los mongoles, la difusión del papel moneda se generalizó influenciando algunos viejos sistemas bancarios y contables de Europa.<sup>49</sup>

El papel hizo que los libros resultaran más baratos y manipulables, aunque sólo hasta el empleo de tipos móviles en el siglo IX y la impresión policroma en el XV para su elaboración, fue posible reproducirlos y difundirlos. Los chinos fueron los primeros en emplear la técnica de la estampación múltiple desde el siglo II; la xilografía en el siglo VI; la impresión con caracteres de madera cerca del siglo VII u VIII, y los tipos móviles unos 400 años antes que Gutenberg. Más tarde, a mediados del siglo XIX, los sistemas fijos y móviles fueron sustituidos sucesivamente por técnicas de impresión más modernas: litografía, tipografía, etc. "Pero la historia del arte del libro no es la del arte tipográfico, ni tampoco la de la encuadernación, los caracteres de imprenta o la ilustración. El libro es siempre un todo".<sup>50</sup>



Fig 1: Planchas de madera

Durante la Edad Media, en la realización de los folios medievales los artistas copiaban los manuscritos de forma que texto e ilustración tenían la misma importancia.

Años después a la primera obra maestra de la imprenta europea, realizada por Johannes Gutenberg, *La Biblia de Maguncia*, su sucesor Peter Schoeffer introduce las iniciales en color en el Salterio en 1457, ya no dibujadas a mano sino grabadas e integradas en la composición tipográfica.

<sup>49</sup> HIPÓLITO, Escolar. Tsuen-Honin Tsiet. *Op.cit;* pág 49

<sup>50</sup> HIPÓLITO, Escolar. Alexei A. Sidorov. *El libro, síntesis de Artes varias. De la escritura al libro*, 1976, pág. 84

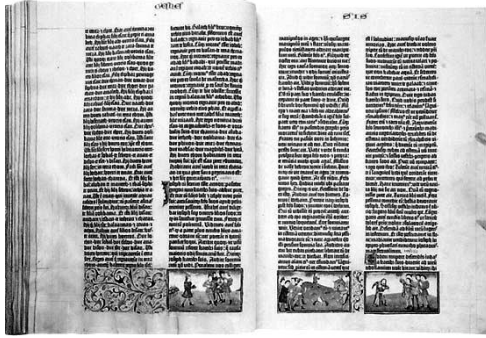


Fig 2: Biblia de Gutenberg



Fig 3: Detalle de la tipografía

A finales del siglo XV aparecen varias obras con gran número de ilustraciones, y el grabado en cobre va abriéndose paso, junto con la xilografía, en la impresión de libros durante los siglos XVI y XVII, luego de varios intentos, como en la edición de Dante de 1481 y que más tarde, en 1863, incluiría obras de Gustav Doré.



Fig 4

: *El bosque de las arpías, Gustav Doré.*

Durante el siglo XIX, los procedimientos fotográficos se introducen en la imprenta dando origen a la zincografía, la impresión policromada y la reproducción fototípica, abriendo así nuevas posibilidades al empleo posterior de rotativas y linotipias. A finales de este siglo, y como legado de la Revolución industrial, aparecen máquinas de impresión más eficaces y veloces. El tiraje, la difusión y el menor costo en la realización llevan el empleo de las publicaciones y los medios a un nivel masivo, favoreciendo, a principios del siglo XX, la aparición de obras con un sentido totalmente distinto.

Es aquí donde las publicaciones realizadas por artistas tienen sus raíces inmediatas.

Durante este periodo diversas tendencias teóricas hicieron patente un compromiso real, intelectual y social llevando a "la desvalorización de lo bello en beneficio del contenido y de la significación, así como al cuestionamiento de la obra única por lo múltiple", coincidiendo de

alguna forma en torno a una idea en común: “colocar la palabra escrita al servicio de la práctica artística inventando nuevas formas del libro y nuevas experiencias tipográficas”.<sup>51</sup>

En este sentido, el Futurismo italiano fue el detonante de una serie de manifestaciones plásticas e ideológicas que, aunque en el contexto político de Italia provocó la gestación de ideas que condujeron a una crisis de pensamiento y a la violencia del fascismo, también aportaron nuevas concepciones como el uso de la página como espacio visual y la tipografía como elemento plástico.

En 1910 con la revista *Lacerba*, los futuristas descubren que el público lector era en gran parte de la clase obrera, lo que les permitía llegar a un sector no intelectual.

En Rusia, para los futuristas rusos el arte y la política constituían lo mismo, por lo que la experimentación con la tipografía en la página permitía una experiencia visual, difundiendo sus ideas y dando expresión a sus opiniones políticas por medio de carteles, volantes y manifiestos, diseñando y planeando a la nueva sociedad basada en la libertad creadora y la cultura proletaria.

Después de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa en 1917, los artistas rusos El Lissitzky y Vladimir Maiakovsky realizaron el libro *Para leerse en voz alta*, que constaba de trece poemas de éste último, en cuyo diseño tipográfico, realizado por Lissitzky, se proponía la localización y la entonación de lectura de los poemas. El húngaro Laszlo Moholy-Nagy también desempeñó un papel importante concibiendo de manera eficaz un equilibrio entre la innovación y la tradición.

Entre 1920 y 1929 se desarrolló una nueva orientación del arte del libro originando parte del movimiento constructivista en la URSS. “No se trataba de ‘arte’, sino de construcción de la página; no de ‘adorno’, sino de composición con caracteres de diferentes tamaños, con diversas orientaciones de los renglones y con la introducción del rojo en la impresión en negro”.<sup>52</sup>

Uno de los exponentes más notables fue el artista ruso Alexander Rodtchenko, quien dispuso de los caracteres tipográficos con precisión, utilizó el fotomontaje para sustituir las ilustraciones demasiado elaboradas, reformó los cánones estéticos académicos y también desarrolló maquetas para varias obras de Maiakovsky.

Pero no fue esa la única tendencia de la innovación. En la década de los 30, los dadaístas y surrealistas también exploraron la nueva tecnología, la fotografía, las películas y las publicaciones. Entre estas últimas aparecieron diversas revistas como *Minotauro* en París, la revista *VVV* editada por André Bretón, en la cual se exponían las obras visuales y escritas de los surrealistas y los collages de Marx Ernst. Este último trabaja los *Machine Animal Collages*, las cuales muestran la yuxtaposición de imágenes con calidad deteriorada de fotocopias Xerox. Las

---

<sup>51</sup> Ediciones Arte Dos Gráfico. *El libro de Artista*. Colombia, 1994, catálogo, pág 5

<sup>52</sup> HIPÓLITO, Escolar. Alexei A. Sidorov. *Op.cit.* pág 90



imágenes fotocopiadas y los métodos anuales de cortar y pegar producen el efecto de reliquia antigua, o parecería una obra Dadaísta, incluso estas imágenes pueden verse como trabajo contemporáneo, un anual para el futuro diseño.

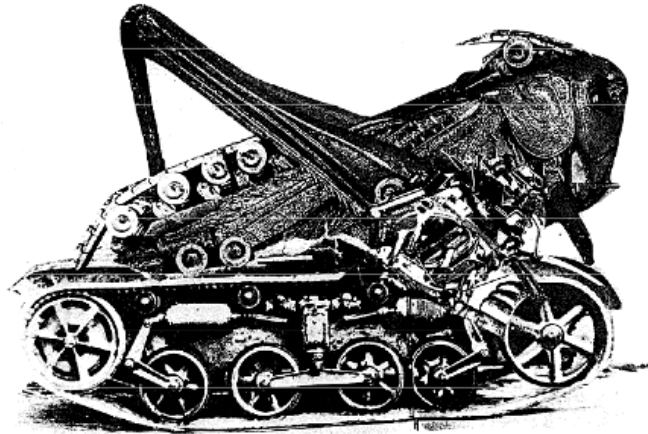


Fig. 5 Marx Ernst "Machine Animal Collage, Gregorio Samsa de Kafka"

También "el libro aspiraba a constituir un objeto de belleza, de adorno, a la vez tradicional y novedoso".

Es el caso de la obra de Tolstoi *Ana Karenina* ilustrada con grabados en madera, realizados magistralmente por N. I. Piskariov, publicada en 1933 por una editorial estadounidense.



Fig 6: *Ana Karenina*, Tolstoi, 1933.

Por otro lado, Marcel Duchamp publicó en 1934, una recopilación conocida como *La Caja Verde* bajo el seudónimo de *Rose Selavy*, cuyo título era *La Marié Elisea nupar Ses celatiars, neme* (*La novia desnudada por sus solteros ,aún*). Esta caja contenía dibujos, fotografías, diagramas, apuntes, trozos de papel, partituras, etc., realizados durante el proceso creativo de *El gran vidrio*.



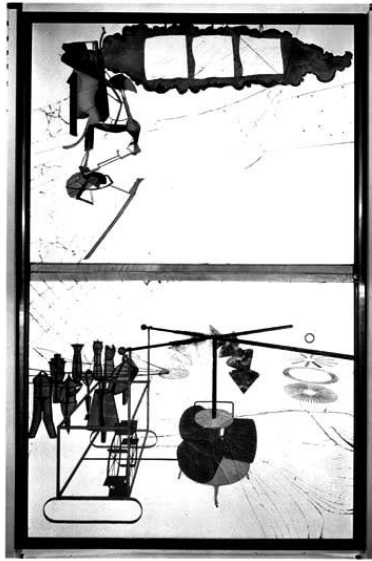


Fig 7



Fig 8

Fig 7: *El Gran Vidrio*, boceto de Marcel Duchamp. Fig 8: *El Gran Vidrio*, 1968. Museo Nacional d'Art de Catalunya.

Entre 1940-1947, muchos artistas que trabajaban en París se trasladaron a Nueva York desplazando con ellos el centro del arte mundial.

Simultáneamente se desarrollaron nuevos avances técnicos y el offset, junto con la fotocopia, adquirió mayor importancia al finalizar la Segunda Guerra al permitir una vasta utilización de la policromía, convirtiéndose en un medio explotable para los fines del artista.

Cabe mencionar dos ejemplos cuya propuesta marcaron dos tendencias dentro del desarrollo del libro de artista. Por una parte se encuentra la obra del artista alemán Dieter Rot, quien durante la posguerra reinicia la publicación de libros de artista a través de sus libros-objeto, creando infinidad de combinaciones entre formatos, materiales, color y soportes. Comenzó en 1961, cuando encuadernó algunas hojas de publicaciones ya hechas y tomadas tal cual de los medios de comunicación (viñetas, álbumes para colorear, periódicos, etc.) incluyendo, todavía en cada ejemplar, numeración y firma. Por otro lado, la obra del estadounidense Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, pieza publicada un año después que Rot, constaba de una secuencia de veintiséis fotografías de gasolineras en blanco y negro. Dicha edición ya no contiene firma ni es limitada.

Así, dentro de la obra de Rot, tanto la página como el formato constituyen elementos manipulables y medios para exponer sus ideas, explorando en cada caso una configuración diferente del libro, incluyendo la destrucción del libro mismo. Ruscha, por su lado, aboga por un principio mínimo del libro sin pretensión estética.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> MANZANO Águla, Daniel. *Introducción a los Libros de Artista (Acervo de Seminario de Libro Alternativo, ENAP)*

Durante las décadas de los 60 y 70, el desarrollo y la creación del libro de artista estuvo involucrado con diferentes factores de tipo ideológico y tecnológico, combinándose con los intereses de cada corriente artística y contexto en que tuvo lugar.

Los métodos de impresión modernos hicieron la obra de arte más barata permitiendo una mayor difusión, además de acceder a un público más amplio y eludir la dependencia de los museos, galerías o las grandes instituciones editoriales.

Los artistas del movimiento Fluxus, desarrollado desde 1962 en Estados Unidos y Europa, principalmente por George Maciunas y John Cage, ayudaron al proyecto de democratización del arte reviviendo las tesis dadaístas y promoviendo una actitud en contra de toda postura elitista de sacralización del arte único en favor de lo múltiple; también proponían desaparecer la división entre el arte y la vida cotidiana rechazando la separación entre creadores y espectadores.

Un suceso significativo aconteció en 1968, cuando se convocó a los artistas de todo el mundo para enviar sus obras por correo e intercambiarlas entre sí; ese mismo año el Museo Art and Project de Amsterdam expuso el trabajo de los creadores sobre los muros incluyéndolos en una carpeta desplegable del tamaño de un sobre normal.

Conocida como Mail Art, esta propuesta buscaba abandonar la ruta institucional del mercado del arte.

Otra tendencia que influyó en el desarrollo del libro de artista, fue la aparición del movimiento conceptualista, más interesado en intelectualizar la creación que en difundir el arte, promoviendo la desmaterialización de la obra en favor de la idea y el análisis por sobre el objeto artístico, así el lenguaje y su manipulación, se convierten en el medio más propicio para tal fin. Los medios de reproducción y comunicación que los multimedia ponen a disposición del artista, son explotados ya no solamente en la creación de sus publicaciones, y en mira de abarcar a un público masivo se ha recurrido al disco, el cassette y el video.

De esta manera el medio se convierte en el mensaje y el libro de artista constituye, por sí mismo, una obra en su totalidad, " ya no es un simple vehículo de transmisión de un contenido: es una forma-libro ligada a la expresión y el significado".<sup>54</sup>

Se modifica la noción y el concepto *libro* y se revaloran los aspectos que permitan expresar y comunicar mejor la intencionalidad y el propósito de su creación.

---

<sup>54</sup> Ediciones Arte Dos Gráfico, *Op cit*, pág 7

## 2.2 ANTECEDENTES EN MÉXICO

Como antecedente del libro en nuestro país, podemos encontrar un ejemplo en las culturas prehispánicas. En la búsqueda de medios que permitieran conservar mejor la memoria de los pueblos, se propició el uso de diversos soportes para contener este conocimiento, destacando la utilización de los códices como registro de su cultura.

Estos *prelibros*, estaban elaborados con papel de amate o con piel de venado formando tiras largas de unos 20 o 25 cm. de ancho y un largo de 100 a 125 cm., llegando incluso hasta los 100 metros. Estos formatos se doblaban formando pliegues como hojas y eran leídos primero de un lado de la tira y después del otro, usando color en la escritura de tipo ideográfico, y haciendo cortes en las páginas dándoles forma de biombo. Estas formas de libro prehispánico desarrolladas por mixtecos, mexicas, mayas y tlaxcaltecas, constituyen una herencia de inventiva que aún hoy pueden repetirse con los recursos más elementales.

Hacia la década de 1960, *la pequeña prensa*<sup>55</sup> se desarrolla como un fenómeno editorial de carácter alternativo a las publicaciones comerciales y, junto con la creación del libro de artista en nuestro país, está ligada en gran parte a la disciplina del grabado y relacionada de manera importante con el contexto social y político del 68. En muchas ocasiones la creación de estas obras, se deben a la necesidad de reinventar o sustituir los medios adoptados por las grandes editoriales y sus parámetros industriales y mercantiles, realizándose al margen de éstas y haciendo uso de procedimientos, materiales y herramientas que van de lo artesanal a lo alternativo, dando origen a todo tipo de impresiones como revistas, panfletos, volantes, circulares, proclamas, boletines, periódicos y ediciones de autor.

Durante 1968, la mayoría de estas publicaciones fueron portavoz de las consignas y el desarrollo que se vivían en un panorama de crisis social y política dentro del país. Por una parte el modelo de desarrollo desplegado por el gobierno de Miguel Alemán comenzó su decadencia en la década de los sesentas provocando un creciente endeudamiento del país con la banca internacional, concentrando la riqueza en las industrias transnacionales y en la burguesía nacional. Las consecuencias fueron la acentuación de la pobreza, la marginación y el descontento entre los sectores de la población afectada directamente: obreros, campesinos, médicos, ferrocarrileros, maestros y estudiantes universitarios. Por otra parte, la organización de manera independiente del Estado, se volvió necesaria para intentar una mejora en las condiciones de vida y exigir un medio de mayor libertad democrática. De esta manera, la Universidad se convirtió en un espacio abierto que canalizó el descontento a través de los estudiantes, auto considerados *voceros y representantes del pueblo*. Desafortunadamente la respuesta fueron los lamentables sucesos de represión en las manifestaciones estudiantiles del 26 de Julio y el 2 de Octubre del mismo año, días antes de la celebración de los Juegos Olímpicos.

---

<sup>55</sup> Renán, Raúl. *Los otros libros*. México, UNAM, 2ª ed. , 1999, pág. 31

A lo largo del 68, la gráfica desempeñó un medio de crítica eficaz y directa para la difusión de información y para combatir la campaña de desprestigio emprendida por el gobierno federal; los talleres de las escuelas de arte, San Carlos y La Esmeralda funcionaron como centros de elaboración del material gráfico que difundiría las consignas, interpretaciones y demandas del movimiento, participando en el proceso desde personas no expertas, hasta diseñadores y artistas profesionales.

“Se hizo un análisis de las circunstancias concretas en las cuales se da el mensaje, de los centro de producción, del carácter de los productores, del tipo del soporte empleado y de la circulación del mismo”<sup>56</sup>

La gráfica se caracterizó principalmente por carecer de malabarismos técnicos o excentricidades conceptuales, puesto que estaba destinada a la concientización e información de la población en general, destacando los motivos que abogaban por la liberación de los presos políticos, en pro de la democracia y la libertad, así como en contra de la represión, la prensa vendida y contra el autoritarismo, abarcando las posturas que optaban por el diálogo hasta las que recurrían a los extremos de la lucha armada.

El panfleto gráfico tuvo una amplia producción y fue el medio de expresión más fresco durante el movimiento, dando identidad y unidad a la juventud estudiantil. El contenido de este material fue totalmente político, necesariamente, al ser el único medio de denuncia contra el ambiente de intolerancia institucional.

Durante la movilización social, el número de impresos era tan grande que las autoridades controlaron los medios de impresión, haciendo más difícil la reproducción de carteles, volantes, pegas y propaganda, localizando además los centros de trabajo con el fin de desaparecerlos. En estas circunstancias se recurrió a técnicas artesanales para la impresión del material, la máquina de escribir mecánica y el mimeógrafo desempeñaron un papel fundamental junto con la serigrafía, la xilografía y el grabado en linóleo.

Las experiencias del 69 desembocaron durante los años setenta, en el periodo de formación de agrupaciones y colectivos establecidos sobre sus propias bases, desarrollando conceptos teóricos, plásticos y recursos técnicos muy diversos<sup>57</sup>

Aunque los primeros años de formación y el paso de la teoría a la práctica a principios de ésta década fueron lentos y algo confusos, se pueden distinguir tres campos de trabajo vinculados a problemas sociales que sirvieron de eje para la formación de dichos grupos. El primero se enfoca al crecimiento desmedido de la ciudad y los problemas que afectan las condiciones de vida; el segundo aborda las deficiencias del sistema educativo y el tercero se extiende desde la situación socio-política de México hacia América Latina, la agravación de la crisis económica, los conflictos por las dictaduras en el cono sur, etc.

---

<sup>56</sup> Rodríguez, Cristina. *El grabado: Historia y transcendencia*. México, UNAM, 1989. pág 110

<sup>57</sup> *Ibid*, pág. 111

Desde entonces, la pequeña prensa y el movimiento artístico en el país crearon foros de expresión en las diferentes publicaciones y actividades culturales que florecieron con los colectivos y por medio de las personas que se forjaron como periodistas, artistas, escritores e impresores, multiplicándose los encuentros y toda una serie de reuniones, discusiones y debates en las que se analizaban las relaciones arte-política, arte-sociedad y arte-lenguaje.<sup>58</sup> Muchas de las agrupaciones sirvieron además de semillero para los exponentes del performance en México, algunos de los cuales se convertirían en los maestros de la nueva generación.

El primer grupo en formación se denominó *Tepito Arte Acá*, apareciendo en 1973 en la ciudad de México como una asociación de trabajo colectivo en busca de formas de expresión artística adecuadas a las características de su medio urbano inmediato.

Gran parte de los intelectuales y profesores que denunciaban el academicismo y la falta de apertura se separaron del tutelaje oficial y las universidades y escuelas tendieron a politizarse. En 1974, Alberto Hijar participó en la creación del *Taller de Arte e Ideología* (TAI), en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, como experiencia pedagógica alternativa para llenar los huecos del sistema educativo. El fundamento teórico del grupo se inclinó hacia el arte público y se concentró en la difusión de textos de estética vinculados con un marxismo de nuevo tipo, además de trabajar con los movimientos de liberación cultural.

En este contexto tiene origen otros grupos: en 1976 aparece *Grupo Suma*, cuyo origen fueron los talleres de la Escuela de Arte en San Carlos, y en el que la calle determinó una serie de experiencias plásticas; *El Colectivo*, antes llamado *La perra brava*, reafirmaba las actividades de Tepito en otros barrios populares y también multiplicaron las acciones artísticas en la calle; *Proceso Pentágono*, quienes experimentaron muchas veces con formas tridimensionales y sus obras fueron concebidas y realizadas en común, partiendo de un análisis de la realidad política y concentrando su información de forma concreta en la misma; en 1977 aparece *Mira*, aunque ya formado desde 1965 en un taller de la Escuela de San Carlos, encontraron su culminación en el proceso de transformación social, y su obra, adaptada para espacios cerrados, mezclando textos e imágenes en secuencia de carácter didáctico, alejadas de la historieta; en 1978 *Germinal* fue tomado por estudiantes de La Esmeralda, renunciando a la reproducción de cuadros y realizando mantas, en estilo realista resignificando en sus imágenes el lenguaje visual de los medios de comunicación, volviéndolos objetos subversivos y de protesta por medio de la ironía o la denuncia, además de tratar directamente con organizaciones obreras o políticas, escogiendo formas de acción plástica con carácter de militancia activa.

---

<sup>58</sup> Rodríguez, Cristina. *Op.cit.* pág 111



Fig 9



Fig 10



Fig 11

Fig 9: Grupo Suma, Fig 10: Proceso Pentágono, Fig 11: Tepito Arte Acá

A raíz de la X Bienal de Jóvenes de París en 1976 y su participación en la misma, los grupos TAI, Proceso Pentágono y Suma hicieron un llamado a las agrupaciones para que consideraran la propuesta de *difusión colectiva*, dando lugar al establecimiento y estructuración de cada colectivo de artistas en un sistema de producción independiente, en la que cada grupo manifiesta una identidad propia, llegando a la creación en 1978 de el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC)*, integrado por catorce asociaciones culturales<sup>59</sup> En 1979, debido a varios motivos concernientes al propio proceso gremial, se desintegra este Frente, se alejan los grupos volviéndose más individualistas.

Al margen de éste acontecimiento se formaron más agrupaciones, destacando el denominado *No-grupo* cuya justificación reside en la contraposición a las concepciones comunes de las demás asociaciones. En algunas de sus propuestas no presentan libros de autor sino *domies* de presentación para ser multiplicados, en ocasiones cifrando palabras en las páginas, las que son leídas al armarse mientras sus imágenes pueden verse al ser sacadas, otras veces con frases para ser escritas u oídas como fragmentos de montajes en los que participa el espectador.<sup>60</sup>

*Ediciones Cocina* (1976), creado por Gabriel Macotela, Yani Pecanins y Water Doehner, comienzan creando libros de tiraje reducido partiendo de la exploración de las posibilidades del

<sup>59</sup> Ibid, pág 114

<sup>60</sup> Stellweg, Carla. *Impresiones, libros de artista*. (acervo de Seminario de Libro Alternativo, ENAP), pág. 45

mimeógrafo y la fotocopia<sup>61</sup>. *Grupo Marco* (1978) elaboró diferentes tipos de libro, algunos de los cuales recurren al uso de sellos de goma, originales y de uso común, elaborando libros paralelos con distintos resultados en la lectura visual<sup>62</sup>. El grupo llamado *Fotógrafos Independientes* (1976), estuvo más cercano a la concepción de comunicación social imperante en el arte público; *Peyote y Compañía* (1978), tuvo el mérito de adaptar la fotografía artística al ambiente urbano y considerar la importancia de los objetos en la cultura popular; y otros como *Poyesis Genética* (1981), *Polvo de Gallina Negra*, *Atte: La Dirección y el Sindicato del Terror* (1983) se desenvuelven en el performance. Como excepción, *El Taller de Investigación Plástica* fue el único que realizó sus actividades en zonas rurales, creando un método de trabajo adaptado al sistema de vida comunitaria del campo<sup>63</sup>



Fig 12: *Galería Pecanins, 1980*

Una influencia importante en la producción y desarrollo del libro de artista dentro del país se encuentra en la actividad creativa de Ulises Carrión como escritor, poeta y nuevo conceptualizador del libro como arte. Radicó en Holanda donde fundó el espacio *Other Books and so*, centro de reunión de varios especialistas conceptuales y visuales de Europa. Posteriormente, en México proporciona las bases para la realización del proyecto llamado *El Archivero*, desarrollado a partir de una exposición de libros de artista en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, reuniendo y catalogando la obra que en general esbozaba una secuencia y comprendiera una presentación, exploración y análisis de la producción de éstas obras con todas las modalidades y calidades técnicas utilizadas.<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Stellweg, Carla. *Op.cit.* pág 55

<sup>62</sup> Rodríguez, Cristina. *Op.cit.* pág 113

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Renán, Raul. *Op.cit.* pág



Felipe Ehrenberg, entre otras actividades, desempeñó un papel indispensable en la enseñanza y difusión de la pequeña prensa en distintos lugares de la república, utilizada como herramienta política y cultural; además de ser uno de los primeros en México que incursionó en el arte conceptual y el performance<sup>65</sup>

Durante su estancia en Europa, fue cofundador de *Beau Geste Press*, en Inglaterra, unto con otros artistas, por medio del cual se pudieron publicar y editar libros, entre ellos el de Ulises Carrión, fomentando además eventos como *Fluxus y Flux Shoe*. A su regreso, en México se dedica a la creación de sus obras por medio de un mimeógrafo fabricado por él mismo, desempeñado la labor de autor, ilustrador, impresor, formador y editor de las mismas. Una de sus publicaciones teóricas, *Manual del editor con huaraches*, está dirigida a los interesados en imprimir sus propios libros<sup>66</sup>

Marcos Kurtycs, artista plástico, gráfico e impresor nacido en Polonia y más tarde nacionalizado mexicano, también aporta nuevas posibilidades a esta disciplina cuando utiliza las partes del cuerpo impregnadas de tinta para imprimir grandes pliegos de papel en la obra *La Rosa de los Vientos*, realizada en el Museo de Arte Moderno, constituyendo un libro humano. Otras obras de importancia son: *Acción al medio día*, impreso en la Casa del Lago, en Chapultepec, donde el hombre nace del libro y se eleva para derramar el mensaje por medio de la tinta sobre el papel; y *La Muerte de un Impresor*, realizada en el Auditorio Nacional, dramatizando el oficio de un impresor perseguido.<sup>67</sup>

En las Artes Visuales se trabaja la palabra junto con las imágenes mismas, además de que tienen costos y requerimientos técnicos más altos y complejos. Es por eso que se puede diferenciar una edición de humanidades o alguna otra ciencia con las ediciones de artes, ya que a veces pueden requerir de más combinaciones tipográficas que en la edición de una novela o un ensayo; los proyectos editoriales en las Artes Visuales son sumamente vulnerables, ya que por la falta de dinero, los altos costos y la recuperación más lenta o difícil y lo peor de todo es que la gente piensa que todo o artístico es bello y que por ende no cuesta, así la mayoría de las publicaciones se regalan o la gente cree que se deben regalar.<sup>68</sup>

Una publicación alternativa consiste en la decisión que tiene una o varias personas de ejecutar algo que por los canales habituales no se podría lograr. Los trabajos alternativos publicados suelen ser interesantes e inquietantes, lo cual dificulta el contacto con la gente. Un distribuidor acostumbrado a formatos y portadas tradicionales, no entiende ni puede defender éste tipo de trabajos. Las Editoriales Alternativas coinciden con una época alternativa en que muchas de las

---

<sup>65</sup> Ehrenberg, Felipe. *Préterito imperfecto*. México, CNCA, INBA, Museo Carrillo Gil, 1992

<sup>66</sup> Renán, Raúl. *Op.cit.* Pág 43-44

<sup>67</sup> *Ibid*, pág 41-42

<sup>68</sup> Kartofel, G., Marín, M. *Ediciones de y en artes visuales. Lo formal y lo alternativo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pág 25.

obras se realizan como obra efímera; aún así, estas obras deben publicarse y venderse porque es la única manera de que la gente las cuide, las colecciones y sobre todo las respete.<sup>69</sup>

## 2.3 TIPOS DE LIBRO Y CARACTERÍSTICAS

Acorde a Ulises Carrión, se pueden distinguir dentro de la categoría del Libro Alternativo, cuatro grandes tipos:

### LIBRO ILUSTRADO

Es resultado del trabajo colectivo entre un escritor y un artista grabador; regularmente consta de formato imponente y lujoso, impreso en papel de calidad y con tipografía refinada, aunque el material no tiene que ser necesariamente caro, pues se han realizado piezas en papel reciclado, de desecho o baja calidad sin demeritar o modificar el valor de la obra. Su tiraje es limitado debido al costo de producción elevado, y está dirigido a un público reducido.

### LIBRO DE ARTISTA

El libro de artista es en sí mismo una obra y no el medio de difusión de una obra, puesto que ya no es el simple vehículo de transmisión de un contenido, sino que es una forma ligada a la expresión y construcción de una idea o proyecto de comunicación cargada de sentido y signos realizada en su totalidad por el artista. Cada libro es un La característica más evidente e importante en la realización de este libro, es la concepción, en su totalidad, por el artista quien elabora los textos, si los tiene, y se encarga de relacionarlos con las imágenes y el formato de la pieza, utilizando un sin número de recursos y medios.

El libro de artista, en tanto que objeto contiene la forma, la expresión de una proposición a través de vectores significantes. El libro es objeto trabajado, forjado cual forma escultórica; es un proceso que define un proyecto de amplia complejidad en la que a la estructura narrativa de un conjunto expresivo hay que situarlo en un espacio material con sentido en si mismo.

---

<sup>69</sup> Ibidem. Pág 29

## LIBRO OBJETO

Principalmente se manifiesta a través de su forma física y material, sustituyendo la función literaria en beneficio de sus propiedades escultóricas o tridimensionales. Se define primero como un objeto antes que como un libro.

## LIBRO HÍBRIDO

Esta clasificación incluye a todas aquellas obras que reúnen dos o más características de los libros antes mencionados.

### 2.3.1 LIBRO DE ARTISTA

La práctica del Libro de Artista y el performance comparten una misma razón: los dos intentan transformar un soporte cuya reputación no es artística (el libro o el cuerpo) en un medio de creación cuyo valor no radica en la naturaleza del material o la técnica utilizada, sino en la originalidad del proyecto que la anima.<sup>70</sup>

El concepto *libro de artista* no se refiere a un libro que trata sobre arte, sino que él mismo constituye una obra artística.

Este término suele ser bastante amplio, pues abarca toda una serie de creaciones, expresiones y acciones de artista, cuya única constante es el uso del concepto-forma libro como medio de expresión, en donde sus recursos materiales, contenido e ideología son tan ricos y diferentes entre sí que resulta difícil mencionar o catalogarlos a todos.

Así encontramos que el libro de artista se conoce además con el nombre de: *libro alternativo, otros libros, pequeña prensa, libro objeto, no-libros, libros independientes, ediciones de autor, libros marginados, publicaciones de artista, libros propositivos*, entre otros. Su creación se plantea a partir de la necesidad de transformar una realidad impuesta por la tradición y los convencionalismos, encontrando en este medio un campo de ilimitadas y enormes posibilidades para exponer ideas que obedecen al carácter inmediato de la comunicación, la expresión o simplemente el juego: visual, verbal o táctil.

El contenido va desde lo filosófico a lo erótico, de lo sociológico a lo personal e incluso se aleja de todo parámetro y reglas, ya sean estructurales, tipográficas, lingüísticas y hasta ortográficas.

El nuevo enfoque que adquiere el concepto libro lo transforman en una obra de arte por sí misma, la página se utiliza como espacio visual y la escritura como un elemento plástico. Aunque

---

<sup>70</sup> *Introducción a los libros de artista*. Acervo del seminario de Libro Alternativo, ENAP.

también hay registros elaborados por artistas que no podrían contarse como tal, pues no todo libro firmado por un artista es necesariamente un *libro de artista*.

Algunos ejemplos atienden al criterio de Ulises Carrión, quien afirma que “un escritor no escribe libros. Un escritor escribe textos”<sup>71</sup>.

Como ejemplo, se encuentran aquellos en los cuales un artista publica una reflexión o un manifiesto (catálogos y documentos); en otros casos se excluyen los libros en los cuales un artista plástico reúne reproducciones de su obra; los que sirven para conservar las huellas de un performance, una acción o instalación inevitablemente efímeros, pues los críticos consideran que desempeñan un papel puramente documental.

Sin embargo estas exclusiones no siempre resultan fáciles, pues la realidad de las producciones llega a ser ambigua y es raro que las mismas se limiten solo a dicha función.

A pesar de esto hay características que permiten identificar esta clase de obras y que las diferencian de las publicaciones comunes, aunque debido a la continua transformación y recombinación de las mismas, no mantienen una tendencia en específico.

Las más importantes son:

*a) El artista es responsable en su totalidad del proceso creativo, intelectual y material en la creación del libro.*

El artista interviene en la creación del libro como autor, ilustrador, impresor y editor, llevando a cabo la recopilación de material, la manufactura y el lenguaje que desarrollará la obra.

En las ediciones auto-impresas y en las de autor-artista llegan a incluirse lenguajes privados (sistemas de ‘alfabetización’, juegos de palabras, códigos personales, poesía visual o dobles lecturas... ); geografías personales (mapas fantásticos, inventarios basados en los aparatos tecnológicos, espacios oníricos... ); adaptación de temas y formas no artísticas en un discurso plástico por medio del libro (actividades como caminar, comer, etc.), o analogías con la escritura musical o sonora entre otros, principalmente impulsado por un espíritu de experimentación y juego.

*b) La escritura es otro elemento plástico dentro de la estructura total, pudiendo prescindir de texto alguno.*

Esta característica apela a la página como espacio visual o espacio artístico, y la letra funciona al lado de otros signos lingüísticos, en la formación de esa secuencia espacio-temporal llamada libro. “Las palabras no pueden dejar de significar algo, pero si pueden ser despojadas de

---

<sup>71</sup> Carrión, Ulises. *El Arte nuevo de hacer libros*. México, El Archivero, 1988

intencionalidad". "Un lenguaje no intencional es un lenguaje abstracto: no refiere a una realidad concreta".<sup>72</sup>

En ocasiones, una sola palabra o frase desempeña el motivo o tema de la obra y, en cada caso, se plantea una lectura diferente, en otras es necesario hacer una síntesis para comprender la obra en conjunto, orillando, en ocasiones, a una memorización y organización de los elementos individuales.

Como ejemplo, se encuentra el libro de Dieter Rot, *Über das Verhalten der allgemeinen Zo...* (Sobre el comportamiento de la generalidad hacia...) cuyo título sigue y sigue. El libro contiene solamente una frase desparrramada por todo el libro letra por letra, siguiendo un orden gramaticalmente correcto y por tratarse del idioma alemán, es larga; cada página contiene una letra o signo de puntuación, repetido en una cuadrícula que ocupa el lugar habitual del texto; cuando se necesita un espacio la página queda en blanco. No hay forma de leer este libro sin sentarse a escribir el contenido de cada página hasta completar la frase, que de cualquier forma al final no aparece del todo claro.<sup>73</sup>

#### *c) El artista-escriptor controla el alcance de la obra*

Se puede distinguir un tipo de producción que consta de un ejemplar único o de pequeñas series manualmente elaboradas; y otra que se desarrolla con las ediciones auto impresas de autor-artista, pudiendo reproducirse mecánicamente en ediciones de 500 o más ejemplares, con potencial ilimitado de reedición y distribución local o mundial, eludiendo el sistema de las galerías, museos e instituciones editoriales para abarcar a un sector del público mucho mayor.

De esta manera, las cualidades del libro de artista lo adecuan desde su concepción, no para habitar estos recintos detrás de una vitrina o colgado de una pared, sino para ser accesible, difundido, leído y manipulado gracias, en muchos casos, a su pequeña escala y portabilidad, enviándose incluso por medio del correo sin dificultad alguna.

Como ejemplo de piezas únicas se encuentra el libro de apuntes o diario visual (registro para un público); el libro autobiográfico (registro personal); y en los de carácter masivo encontramos los que abarcan la documentación de orientación contestataria, recurriendo a la fotocopia como modelo de diseminación rápida y no comercial, pasando por el arte postal y el arte correo (legado del arte conceptual y el performance), que "unen al sujeto con el objeto en un mismo gesto", donde "producción, distribución-comunicación y consumo son partes indivisibles de pensar-hacer arte"<sup>74</sup>.

#### *d) El libro se entiende como una secuencia espacio-temporal*

---

<sup>72</sup> Ibidem,

<sup>73</sup> Tannenbaum, Bárbara. *El medio es sólo una parte, pero una parte importantísima del mensaje, Libros de Artista*. 1982, pág 23. Catálogo.

<sup>74</sup> Stellweg, Carla. *Impresiones: libros de artista*. (acervo del seminario de Libro Alternativo, ENAP)

El hecho de que un libro esté encuadernado no implica que deba sujetarse a una progresión fija, que inicie en la parte frontal y tenga que ser leído de izquierda a derecha para terminar en el reverso.

El libro exige un periodo de tiempo dedicado a su lectura, en el que deben examinarse elemento por elemento (formato, materiales, color, textos, imágenes, etc.), y luego comprenderse como un todo. "La manifestación objetiva del lenguaje puede considerarse en un momento y un espacio aislados: la página; o en una secuencia de espacios y momentos: el libro".<sup>75</sup>

El espacio es más que el volumen de sus páginas o el área de su superficie bidimensional.

Según B. Tannenbaum hay dos maneras de interpretar tal espacio: el primer enfoque examina la diferencia entre interior y exterior, cubiertas y contenidos. El exterior se convierte en espacio público, accesible a la vista de cualquiera; el espacio interior es un área más íntima. Como ejemplo se cita el libro *Rape (Violación)* de Susanne Lacy en 1972, cuya presentación consta de un pequeño libro blanco engrapado, cuyo formato se abre desde el centro del frontal, cerrado con un sello de color rojo oscuro con el título impreso en el mismo. Para leerlo hay que romper el sello, violando así la integridad física de la obra; dentro el libro hay una hoja volante rojo sangre y se alude a todo tipo de actos que constituyen una violación sin recurrir a ilustración alguna. De esta forma el medio y el mensaje están estrechamente unidos al contenido.

El segundo enfoque se refiere al concepto de viaje. ejemplificado en el libro *Brick*

*Wall (Muro de Ladrillo)* de Alex Hollweg en 1973, cuya portada presenta al muro y el título, y en las dos primeras páginas presenta conjuntos variados de personas y objetos en una habitación; la tercera página hace un recorrido por la habitación describiendo la parte interior del otro muro y una ventana por la que se observa un paisaje urbano, luego página tras página se recorren las azoteas, edificios el campo y el cielo. Aquí se plantea un movimiento direccional y un punto de vista concreto, determinando el recorrido a realizar por la mano y por el ojo.<sup>76</sup>

*e) En la creación del libro pueden utilizarse tantos materiales como se desee*

El soporte del libro ya no es necesariamente de papel blanco con impresiones en negro. El libro comunica a través de su forma, estructura, color y texturas. Por tal motivo experimenta con todo tipo de materiales: desde papeles de imprenta hasta el papel de embalaje; desde papeles semitransparentes a los de superficies ásperas o lisas; papeles de reciclaje, periódico, cartón; papeles de seda, papeles parafinados, alquitranados, plastificados; papeles de pura celulosa; papeles de estraza, de paja; papeles vegetales, papel de amate, papel arroz; papeles sintéticos; papeles blandos, rígidos, flexibles; tela; textiles; costal; hueso; piel; hojas de palmera, hojas de maíz; madera; piedra; arcilla; vidrio; aluminio; diferentes plásticos; poliestireno, acrílico,

---

<sup>75</sup>

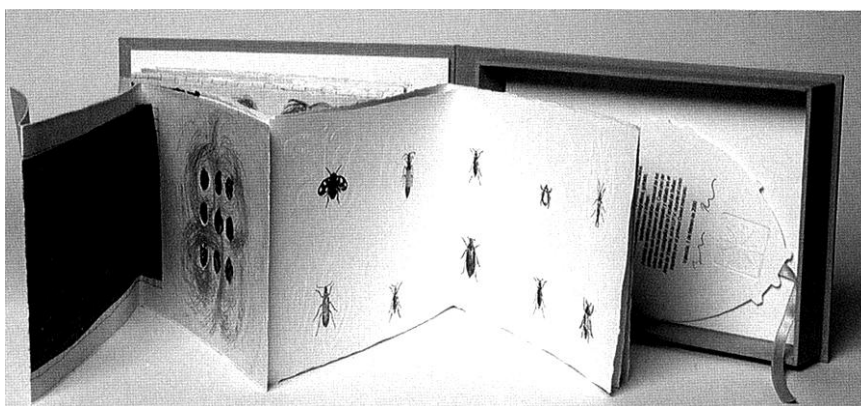
<sup>76</sup> Tannenbaum, Bárbara. *Op.cit*, pág 22-23

etc. Además adecua para su uso una gran variedad de medios y recursos: pictóricos, gráficos, escultóricos, multimedia, electrónicos, mixtas, etc.

Las cualidades del material determinan otra característica inherente a su naturaleza y a su intencionalidad: la temporalidad.

*f) El receptor es involucrado con la obra a través del contacto con esta, al explotar todos los medios, percepción y sensaciones posibles*

Tal vez ésta característica radicaliza la nueva concepción que se tiene del libro pues exige al receptor se involucre con la obra. Para su análisis no basta el simple hecho de observar la cubierta o realizar una sola abertura; se necesita de un contacto físico, táctil, visual; de la manipulación del diseño y mecanismo de encuadernación; del desciframiento del contenido por medio de ensamblajes y lecturas alternativas que debe descubrir el usuario, dejando de lado lo puramente contemplativo.



**Fig 13: Sin Título. Begoña Robles Rueda. Aguafuerte y gofrado sobre lámina de hierro. 7 planchas de 16 x 70 cm. Libro plegado: 18.5 x 26 cm**

## 2.3.2 LIBRO HÍBRIDO

Es la intersección de las características de los tres libros: ilustrado, objeto y de artista, teniendo probablemente más características de uno que de otro pero sin quebrantar la concepción original de los libros.

En primera instancia se presenta como un libro de artista del cual retoma algunas de sus características, es decir, que también presenta volumen e impresión. Sin embargo, paralelamente varios otros aspectos tienden a acercarlo al libro-objeto: el formato trapezoide de sus páginas, la longitud del material que permite desplegar la encuadernación en acordeón y sobre todo la diversidad de las posiciones en las cuales puede ser presentado (acostado, parado, desdoblado o desplegado). Tal ambivalencia suscita el problema de saber qué es lo que hace que un libro sea



un libro, es decir, hasta dónde sigue siendo libro y a partir de dónde se transforma en *objeto*. Así por ejemplo se crean libros que son intervenidos manualmente con realces, collages o dibujos sobre ciertos ejemplares de una edición impresa en serie.

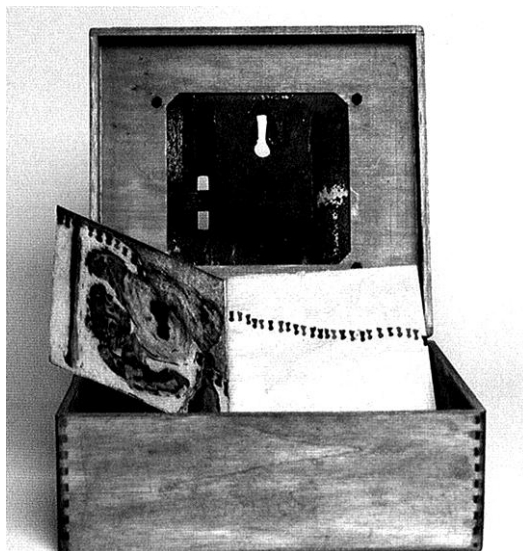


Fig 14: *Siluetas*. Carolina Pallarés Noguera. Aguafuerte, aguatinta y gofrado sobre lámina de hierro. 4 planchas de 17 x 17 cm y 4 planchas de 17 x 47.5 cm. Libro plegado: 17.5 x 17 cm. Contenedor: 26 x 27.5 cm de madera con chapa de hierro.

### 2.3.3 LIBRO TRANSITABLE

Pueden entenderse como libros transitables aquellas obras que intervienen o determinan directamente el espacio en que se encuentra la obra misma, así como el espacio del espectador frente a ella o en ella, condicionando la percepción y la lectura que se desarrolla al desplazarse a través o alrededor de ésta, sin recurrir necesariamente a un lenguaje literario.

Una de las características principales plantea el movimiento del espectador para concebir y entender cada elemento dentro del sistema o estructura codificado para funcionar en un espacio determinado, y en el cual el propio espectador juega un papel fundamental.

Esta estructura también determina el que la obra sea concebida como una sola pieza o como una composición modular.

Otro punto se relaciona con el problema de la escala. Si bien hay obras que fueron creadas de manera que técnica y plásticamente funcionaran envolviendo o imponiéndose al espectador por su formato, existen otras que por el simple hecho de distribuir o colgar sus elementos a cierta distancia y de cierta forma, sin llegar a ser estos demasiado grandes, crean una composición espacial que irrumpe en los terrenos de la instalación y la ambientación.

Encontramos un ejemplo de estas características en la concepción de las catedrales góticas, considerándolas como libros a gran escala o monumentales, donde las piedras, los vitrales y todos los elementos arquitectónicos hacían las veces de papel y letras. Se trataba de una especie de libros transitables, dentro de los cuales el visitante leía diferentes mensajes, revelados de manera evidente o secreta. De esta manera, las obras de arte narrativas ( mosaicos , vitrales, etc. ) estaban destinadas para la multitud analfabeta<sup>77</sup>

### 2.3.4 LIBRO OBJETO.

La característica principal de este libro esta definida por su condición tridimensional y matérica, en donde el discurso es el objeto mismo con forma de libro, liberado de toda preocupación literaria.<sup>78</sup>

Dentro de los recursos e influencias que proveen al libro-objeto de algunas de sus cualidades se pueden encontrar las técnicas del collage del Arte Pop, las acumulaciones del Nuevo Realismo o el reciclaje de materiales que hace el Arte Póvera.

Ejemplos de libro objeto se ejemplifican en *Quelques m et cm de saparadrap* (Algunos m y cm de esparadrapo), de Erick Dietman en 1963, y en *Pense-Bete* (Piensa-Animal) de Marcel Broodthaers en 1963-1964. El primero proviene de un libro cualquiera y el segundo de una obra de poca extensión de sus propios poemas, despojados de su función comunicativa al ser envuelto el primero, precisamente en esparadrapo, y el segundo aprisionado dentro de una bola de tierra, significando para Broodthaers, hasta entonces librero y poeta, una especie de manifiesto y su renuncia a la literatura para volverse *artista*. La obra entonces pierde su función de lectura literaria en provecho de su manifestación escultórica u objetual.<sup>79</sup>

La presentación de un libro objeto la mayoría de las veces determina que se trate de objetos únicos e irrepetibles.

También existe la influencia de otras tendencias desarrolladas en la corriente del Minimalismo y el Arte Conceptual. Esta última desmitifica la obra de arte como objeto de culto, planteando la creación de la obra basada en la desmaterialización de la misma, haciéndola no-sensible y dando prioridad al concepto, la idea y el análisis, utilizando el lenguaje como vehículo y material de trabajo.

Por otra parte, la producción de libro-objeto tuvo su manifestación más importante en la obra de Dieter Rot, artista alemán que encabezó el resurgimiento de las publicaciones de artista durante la posguerra, a través de sus publicaciones y experimentos plásticos.

---

<sup>77</sup> Zamora, Fernando. *Op.cit* Acervo del seminario del Libro Alternativo, ENAP.

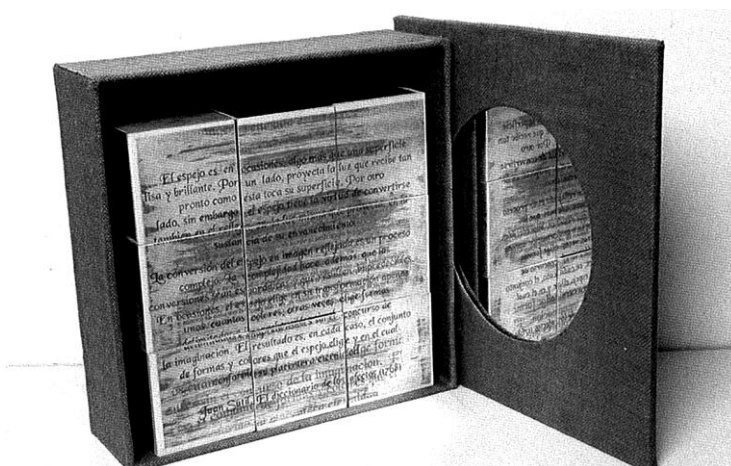
<sup>78</sup> *Introducción a los libros de artista*. Acervo del seminario del Libro Alternativo, ENAP.

<sup>79</sup> *Ibidem*

Durante los años cincuenta, comienza a percibir que el formato y la página del libro poseen una infinita ductilidad como materiales de trabajo para sus ideas.

Entre 1954 y 1957, comienza produciendo libros para diversión de los niños; en 1956 produjo 5, obra escrita a máquina con dimensiones aproximadas de 15 x 15 centímetros., cuya encuadernación estaba hecha con tornillos y la portada estaba diseñada por Daniel Spoerri.<sup>80</sup>

De esta manera aparecen obras perdurables que pueden conservarse como ejemplares coleccionables, y otras que por su manufactura material o propósito conceptual determinan un carácter temporal y efímero.



**Fig 15: *La Primicia del espejo*. María Tania De León Yong. Aguafuerte y aguatinta sobre lámina de hierro. Impresión realizada sobre papel Fabriano formando 9 cubos de 10 x 10 cm. 2000**

Mi participación en el XIII Seminario del Libro Alternativo constará de la realización de un libro híbrido pues considero necesario tanto el objeto-contenedor como la impresión, pues contendrá grabados en acrílico impresos en papel nepalés.

El libro gira en torno a la metamorfosis de un humano a la fase de insecto valiéndose de la hibridación, por lo que retomo la interpretación de Yves Camberfort acerca de *La Metamorfosis* de Franz Kafka. El libro en sí se trata de un escarabajo-contenedor, del cual las alas del animal fungen como las páginas, siendo éstas imágenes grabadas en acrílico e impresas en papel nepalés.

<sup>80</sup> Wilson, Marta. *La página como espacio artístico. Libros de Artista*. España, 1982. Pág 11

## CONCLUSIONES DEL CAPITULO 2

El desarrollo evolutivo del libro es una clara manifestación que el lenguaje de la comunicación acentúa en sus orígenes como primordiales para el transcurso y conformación de las civilizaciones. Desde los indicios primitivos tanto de los aspectos estructurales como de su función y adecuación del control masivo hacia las masas convergentes, denota la utilidad significativa que en el principio era destinada su restringido uso por las altas clases gobernantes; después adquiere valores elementales para atender las necesidades que ameritaban una reorganización tanto en las necesidades de disolución, así como en la viabilidad de su producción, siendo un auge el desplazamiento a partir de la innovación de las imprentas y en acercar este instrumento de valores institutrices, en dirección a la población proliferante.

A partir de la invención del papel y de la evolución consecutiva de la escritura, se convierten en presencias participativas en el ámbito del desarrollo del pensamiento humano, retomándolo como herramienta de conocimiento y de contemplación: el libro incursiona dentro de los valores de la utilidad y la originalidad, enmarcados en la autenticidad única.

Así su manifestación como parte integrante de los valores plásticos, modifica en una retroalimentación la funcionalidad diferenciada del libro tradicional y convencional, llevándolo a restricciones de estatutos preestablecidos, por otra parte, el libro alternativo activa las necesidades proyectadas por los mismos creadores dictaminando las expresiones individuales, no hay restricción de ningún tipo para su desarrollo, y la libertad o alcance referente a la temática, lenguaje, material, técnica o formato depende únicamente de la creatividad del autor.

Las posibilidades son tan amplias y originales como el creador, las intenciones de la publicación y la obra lo permitan. Como se ha visto, los medios y recursos materiales no se limitan al uso exclusivo del papel impreso, encontrando en la actualidad una diversidad aún mayor gracias al desarrollo de la tecnología digital y el internet, permitiendo la posibilidad de elaborar libros alternativos electrónicos.

Pero aunque la nueva tecnología parece competir en atractivo e innovación. O incluso desplazar la producción de las obras con los medios tradicionales o inusuales, la creatividad y originalidad de las nuevas propuestas conciben nuevas soluciones explorando el replanteamiento del lenguaje y la comunicación, así como la renovación del contacto entre la obra y el público. El mensaje, cualquiera que sea su naturaleza ideológica, desempeña un papel importante como el medio material que lo hace físico, pues se gesta simultáneamente una comunicación sensorial desde varias perspectivas. De tal manera, lo visual se vuelve táctil, lo táctil se vuelve manipulable y la actitud hacia el Libro Alternativo y su propuesta artística deja de ser contemplativa para enriquecerse mediante la acción y el contacto directo con la obra.

De ésta manera, y de acuerdo a los análisis que asumen las enormes posibilidades de mezcla y enriquecimiento con otros factores y disciplinas, no necesariamente artísticas, se puede definir

sobre la actividad creativa de los Libros Alternativos que el concepto de Libro Alternativo abarca toda la actividad creativa o artística que explora y utiliza el recurso del libro como un medio de expresión explotando su capacidad comunicante, cuyos objetivos pueden abarcar distintos campos de conocimiento estéticos, críticos, filosóficos o lúdicos, a un nivel masivo o dirigido a un público en concreto. Los términos empleados como sinónimos de este concepto de libro se acercan a características específicas, en cada caso, de obras y manifestaciones determinadas.

El término Libro de Artista se enfoca al conjunto de características y actividades teóricas y prácticas, donde el artista es el principal responsable del proceso creativo de dichas obras, siendo el autor intelectual y material de las mismas en su totalidad. Las categorías de Libro Ilustrado, Libro Objeto y Libro Híbrido también pueden ser considerados Libro de Artista, por el hecho de que cada uno de estos grupos está creado precisamente por un artista y sólo se diferencian entre sí atendiendo a características y planteamientos que les confieren cualidades individuales.

Por otra parte, la exploración de esta actividad por medio del XIII Seminario del Taller de Producción de Libro Alternativo de la ENAP, significa una introducción teórico-práctica al campo de la investigación y la búsqueda de nuevos medios de expresión y la búsqueda de nuevos medios de expresión y producción, ayudando a desarrollar de alguna manera un discurso plástico dentro del proceso de formación académica y el desempeño profesional.

Se puede concluir entonces que, al asimilar y aprovechar los desarrollos y recursos tecnológicos del contexto, las manifestaciones artísticas toman cuenta de la realidad de su medio urbano y técnico, donde el punto de vista con el que se plantea ésta relación se determina, en parte, por el cambio de actitud con respecto al mismo entorno.

## Bibliografía

- Características y clasificación de los libros alternativos*, (Acervo del Seminario de Libro Alternativo, ENAP)
- CARRIÓN, Ulises; *El arte Nuevo de hacer libros*, México, El Archivero, 1988
- Editoriales Alternativas, México, ENAP/ UNAM, 1984 (catálogo)
- El libro de artista, Colombia, 9ª Feria Internacional del Libro, Bogotá, Ediciones Arte Dos Gráfico, 1994 (catálogo)
- ESCOLAR, Hipólito; *De la escritura al libro*, España, 1976.
- EHREMBERG, Felipe; *Pretérito imperfecto*, México, Museo Carrillo Gil, CONACULTA, INBA, 1992 (catálogo)
- GUILLÉN, José Manuel, *Los otros libros*, España, Universidad de Valencia, 2000, 46 pp
- Introducción a los Libros de Artista*, (Acervo del Seminario de Libro Alternativo, ENAP)
- KARTOFEL, Graciela; MARÍN, Manuel. *Ediciones de y en Artes Visuales. Lo formal y lo Alternativo*. UNAM, México, 1992. 102 pág.
- MORRIÑA, Oscar; *Fundamentos de la forma*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1989. 106 pp
- MUNARI, Bruno; *Como nacen los objetos...*, (Acervo del Seminario de Libro Alternativo, ENAP)
- Páginas de imaginaria*; México, Taller de producción del Libro Alternativo ENAP / UNAM, Casa Universitaria del Libro, 1995 (catálogo)
- Para ti soy libro abierto*, México, Taller de producción del Libro Alternativo ENAP / UNAM, 1997 (catálogo)

RENÁN, Raúl; *Los otros libros*, México, UNAM, 2ª edición, 1999, 100 pp.

STELLWEG, Carla; Impresiones: *Libros de Artistas...*, (Acervo del Seminario de Libro Alternativo, ENAP)

-*Umbral del objetuario*, México, Taller de producción del Libro Alternativo ENAP / UNAM, 1996 (boletín de prensa)

WILSON, Marta; Barbara TANNENBAUM, Anne Rosenthal, et al; *Libros de artista*, España, 1982, (catálogo)



# CAPITULO III:

## PROCESO CREATIVO DE:

### “METAMORFOSIS”



## 3.2 CONCEPCIÓN Y DESARROLLO

El interés en abordar la figura del artrópodo como recurso plástico para la elaboración de un Libro Alternativo, surge en primera instancia por mi inquietud de saber por qué la mayor parte de la sociedad considera a los insectos como “malos” o “malvados”, encontrándome con respuestas poco convincentes, dado que ni siquiera ellos están conscientes de su miedo; y en éste caso estaba yo incluida.

Desde temprana edad comencé a ver programas y leer libros en torno a insectos, ya que a pesar de que me aterrorizaban, sentía una fuerte necesidad del por qué me pasaba eso al igual que a mucha gente y que no se podía dar una explicación simple. Eso me llevó a dibujar insectos, copiándolos del natural por lo general. Después, comencé a dibujar personajes mitad humano y mitad artrópodo; lo que comenzó como sesiones de dibujo de ficción o fantasía se convirtió en una obsesión cuando conocí el grabado *Implacable* de Julio Ruelas, entonces me di cuenta de que debía investigar más sobre éste grabador y pintor y su obra, así como sus antecedentes y artistas afines.

Inicié entonces con una investigación sobre el insecto en la cultura mexicana, cuyo papel en la cultura Prehispánica fue fundamental para establecer jerarquías dentro de la sociedad pues debido a su naturaleza misteriosa fueron elegidos como nahuales de algunos de los principales dioses de la cultura mexicana. Sin embargo, en la Época Colonial, el insecto pasa a formar parte de la sociedad como un ingrediente para elaborar productos medicinales únicamente, eliminando su poder mágico-religioso, dando pie a excomuniones por parte de los representantes de la Iglesia Católica; por otra parte se descubrió la importancia de la cochinilla como colorante para la industria textil. Las representaciones de insectos en ésta época se reducen a unos cuantos dibujos, esculturas o motivos decorativos.

El papel del insecto después de la independencia fue como referencia de comportamiento para los personajes políticos y se le recupera como compañero de desgracias de los poetas y escritores, ya que éstos se sienten en México como un “insecto” en el sentido de insignificancia. Luego, tras la Revolución, la canción que identifica inmediatamente a nuestro país narra las desaventuras de un insecto que no puede, sin mariguana, caminar.

El insecto se empieza a incorporar a nuestro lenguaje como forma de comparación con las personas, como las “cinturas de avispa” o “tal o cual persona es tan trabajadora como una abeja o una hormiga”, “esa mujer es una araña”, etc.

Sin embargo en la actualidad, el referirse a un insecto es sinónimo de repugnante, rastrero, vil, insignificante, horrible, peligroso, monstruo, etc. El hecho de que el comportamiento de

nuestra sociedad ante el tema de los insectos esté cada vez más alejada de los orígenes místicos y religiosos que lo caracterizaron en la antigüedad, me resultó bastante interesante, por lo que quise ampliar mi investigación a culturas como la egipcia y la mesopotámica, aunque hay otras culturas como la africana, la china y japonesa donde también se veneraron insectos, pero no fueron tan importantes como en las antes mencionadas debido a que sólo existen escasas representaciones de éstos animales.

Tras haber leído *La Metamorfosis* de Franz Kafka en la preparatoria, estuve inclinada por estudiar Entomología, pero por coincidencia llega a mis manos la publicación de un análisis del entomólogo y escritor francés Yves Cambefort, quien tras varios años de estudiar e investigar la orden de los coleópteros o escarabajos tanto en la ciencia como en la cultura, escribe en su libro *El Escarabajo y los dioses: Prueba sobre el significado simbólico y mítico de los Coleópteros*, publicado en 1944, una interpretación sobre *La Metamorfosis* en donde asegura que más que una muerte física del personaje principal, es una evolución hacia el mundo espiritual tras haber dejado atrás lo terrestre y mundano propio del ser humano. Con ésta publicación decidí estudiar Artes Visuales, por lo tanto la mayoría de mi obra gráfica y pictórica es relacionada con éste tema.

En esta etapa, tras varios años de investigación sobre los insectos y sus variantes tuve la opción para titulación que ofrece el Seminario del Taller de Producción del Libro Alternativo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, impartido por los profesores Daniel Manzano Águila y Pedro Ascencio Mateos, y se presenta la oportunidad de incursionar en un Libro Híbrido, potencializando los recursos plásticos y comunicantes de la presente investigación, pues al definirse éste libro por sus cualidades gráficas y matéricas antes que literarias, permite la experimentación con formatos, materiales, técnicas y lenguajes táctiles y visuales.

Por tal motivo, el proyecto que aquí se plantea se apoyará en el recurso alternativo del Libro Híbrido, pretendiendo abordar una apropiación y reinterpretación de la simbología que Yves Cambefort propone en torno a *La Metamorfosis* de Franz Kafka, cuyo elemento principal son los híbridos de insecto- humano y que su realización plástica será por medio del grabado en acrílico, definiendo que dicha realización se apoyará en la imagen del escarabajo como contenedor, y las alas fungirán como páginas del Libro.

En las páginas-alas se plasmarán imágenes que describen el proceso de metamorfosis de un ser humano a insecto, enfocándose en los híbridos de insecto-humano formando parte de la serie *Proceso de liberación*, serie que será descrita más adelante.

### 3.2.1.1 BITÁCORA DE LA TÉCNICA DE ESTAMPADO

El grabado a partir de planchas de metal se introdujo pocas décadas después que la xilografía. El más antiguo data de 1446, en Alemania y de allí pasó a Italia y los Países bajos, siendo Alberto Durero el artista grabador más emblemático, y que influyó por sus viajes en Italia.

El siglo XVII vio florecer el grabado. La técnica más empleada es el grabado con ácidos (aguafuerte), ya que se consideraba un trabajo menos mecánico y más creativo. Aunque Italia era el mayor productor de grabados en la época, casi todos los artistas eran extranjeros: Jaques Callot y Claudio de Lorena, franceses, y el Español José de Ribera. La figura que más destaca en los Países Bajos es, por supuesto, Rembrandt, que nos ha dejado un gran legado en este campo.<sup>81</sup>

En el siglo XVII el centro productor de grabados se traslada desde Italia, con Tiepolo, que influyó en Goya. También destacan Canaletto y Piranesi. La tradición del grabado en Inglaterra parte de Hogarth, en el siglo XVIII, y fue continuada por Rowlandson y William Blake, el más importante de los grabadores británicos, y contemporáneo de Goya, que buscó nuevos campos de expresividad y profundidad en esta técnica.

El grabado del siglo XIX sigue las mismas corrientes que el resto de las artes plásticas. En Francia tenemos artistas como Ingres, Delacroix, y la Escuela de Barbizón (Daubigny, Rousseau y Corot). La arquitectura neoclásica se queda muchas veces en proyectos imposibles que solo se pueden ver a través del papel. La sátira política viene de la mano de Honoré Daumier, que realizó más de 4.000 litografías, principalmente para ilustraciones en los periódicos.

El grabado es una técnica de impresión que consiste en dibujar una imagen sobre una superficie rígida llamada matriz, dicha superficie puede ser madera, metal, linóleo o acrílico, donde se realiza el dibujo y posteriormente con la ayuda de gubias, puntas de metal o buriles, se empieza a devastar las zonas donde se requiere que la tinta penetre o en el caso del huecograbado, se hacen pequeñas incisiones dejando líneas muy delgadas para que penetre la tinta. Dependiendo del material que se utilice como soporte, es decir, acrílico, cobre o zinc, las puntas de metal son muy efectivas o en dados casos ya sea por el uso de la técnica o por decisión del grabador en la intención de la imagen, se

---

<sup>81</sup> Westheim, Paul. *El grabado en madera*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989. 267 pp

tiene que pasar por procesos químicos para obtener mejores resultados en la calidad de la línea, mientras que la superficie otorgará las tonalidades específicas al momento de la limpieza de la misma.

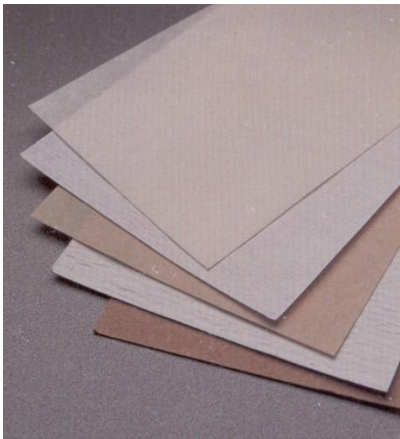
El método de impresión consiste en primer lugar, en escoger un papel 100% algodón y es recomendable que éste sea de un gramaje mayor al de 300 gr o según las necesidades del artista, por ejemplo, en el caso de éste proyecto, se utilizará un papel nepalés, que es muy delgado pero que responde a las necesidades de la elaboración del Libro Híbrido, ya que éste, al apegarse a una imagen fiel del escarabajo, trata de imitar la textura de las alas del mismo. Éste papel es de 30 gr, está elaborado con fibras de Lokta en color natural, cuyas medidas son de 56 x 76 cm; es hecho a mano y libre de ácido.

En segundo lugar, está el definir el color de tinta de las impresiones y una vez definido, la tinta tiene que estar preparada: se debe de calentarla hasta que tenga consistencia parecida al chocolate caliente. Al estar lista la tinta se expande por toda la superficie, poniendo énfasis en las zonas donde se encuentra trabajada, puede ser con los dedos o con ayuda de un rasero; una vez distribuida, se retira el exceso de tinta con papel periódico o con hojas de la sección Amarilla. Finalmente se utiliza una tarlatana o el mismo papel periódico para retirar el sobrante de la tinta que ya no logró entrar en las hendiduras de la superficie y de igual manera manipular la pátina, dependiendo de lo que el grabador requiera en su imagen; regularmente se utiliza la pátina como una especie de ambientación en la imagen.

La última parte del proceso de impresión es la utilización del tórculo, la máquina especial para imprimir el grabado. Los elementos que lo componen varían de un modelo a otro pero en ellos se puede encontrar un sistema con base de acero, chumacera con baleros cónicos, transmisión de cadena, volante, mesa de ángulo estructural o esa de madera, rodillo platina, carátula cuadriculada y escalas laterales de presión.

Es importante que para éste proceso, el papel que ha sido elegido haya estado el tiempo necesario sumergido en agua, ya que como es papel algodón, necesita estar humedecido para absorber la tinta y obtener una mejor calidad en la imagen. En el caso especial de este proceso, el papel no fue sumergido en agua, puesto que como se mencionó antes, es un papel cuyo gramaje es de apenas 30 gr, por eso, el papel se cubre con un pliego de papel revolución y éste es rociado con agua para que el papel nepalés lo absorba indirectamente. Es recomendable que se coloque un fieltro encima de la placa con ambos papeles encima para protegerlos de la presión del tórculo a la hora de estampar. La presión para las impresiones en huecogrado debe ser un poco mayor, pues son más

detalles los que se desean obtener; sin embargo, el acrílico e incluso el zinc, son materiales nobles y maleables, por lo tanto después de un cierto número de impresiones los detalles empiezan a perderse porque las líneas grabadas en punta seca empiezan a desvanecerse con la presión. También algo que debe cuidarse mucho durante el proceso de impresión es que los bordes de la placa estén biselados para evitar que con la presión del tórculo el papel se rompa, debe ponerse mayor importancia cuando el papel con el cual deseamos imprimir sea más delgado, como por ejemplo el papel nepalés que usaré. Una vez que la placa ha sido impresa, se debe ser muy cuidadoso para retirar el papel de la placa, éste debe ser removido despacio para evitar que se manche con la tinta que queda sobre la placa y sobre el registro. La impresión debe ser colocada sobre una superficie plana, de preferencia sobre un pliego de papel revolución y otro encima para que guarde un poco de humedad.



**Fig., 17: Diferentes tipos de papel algodón.**



**Fig. 18: Papel nepalés**



**Fig. 19: Tórculo**

### 3.2.2 RECURSO DEL LIBRO HÍBRIDO

La actividad artística no tiene limitantes, pues al comprender recursos conceptuales y materiales, así como diferentes lenguajes, se enriquecen de manera potencial las cualidades expresivas y el alcance comunicativo de la obra que puede realizarse. Por lo tanto, al utilizar el recurso del Libro Híbrido se pretende complementar el proceso creativo, optando por este medio de expresión principalmente por las cualidades que lo definen, es decir, la combinación del objeto: escarabajo-contenedor con las impresiones de los grabados, que son cualidades visuales antes que literarias y que son adecuadas para materializar la concepción del híbrido de insecto-humano. En este proceso, al complementar los conceptos de escarabajo y libro, ambos se modifican y enriquecen simultáneamente.

Además, la nueva concepción del Libro Alternativo está relacionada con esa serie de cambios ideológicos, sensitivos y perceptivos del entorno ya mencionado, desarrollándose desde la obra de Marinetti y el futurismo hasta hoy, dando cuenta que mediante el uso de los recursos ofrecidos por el contexto tecnológico, los artistas pueden llegar a las manos y al interés de un público mucho mayor, no necesariamente intelectual.

Aunque la producción del libro- objeto tal vez tenga a su mayor exponente en la obra de Dieter Rot, artista alemán que encabezó el surgimiento de las publicaciones de artista durante la posguerra. Durante los años 50 comienza a percibir que el formato y la página del libro poseen una infinita ductilidad como materiales de trabajo para sus ideas.

En el Libro de Artista, ya sea Objeto o Híbrido, cada hoja es una secuencia de espacios y momentos aislados, es por eso que aunque aparentemente la estructura refleje una forma determinada de una distribución del libro ya conocida, ésta por el contenido y el concepto del libro que el artista maneja no puede ser abordada de la misma forma que un libro tradicional, por eso, cada libro elaborado requiere una lectura diferente y que es dada por el artista o el mismo espectador sugiere la lectura dependiendo de su concepción y entendimiento del libro, como una estructura total identificando sus elementos y entendiendo su función, lo cual puede servir como aportación y dejar satisfecho así al autor y al espectador. Por eso, no hay reglas establecidas para su lectura, la literatura visual presentada en estos libros proporciona la posibilidad de elegir el ritmo de la misma como se desee. Es por eso que la utilidad del lenguaje escrito en éste tipo de libro radique esencialmente en su capacidad de interesar al observador visualmente. El



libro debe anticipar al lector lo que va a leer; así, de esta manera, un libro alternativo creado por un artista visual tiene una identidad propia, ocupa un lugar concreto, físico y real en el espacio al igual que cada una de sus imágenes, palabras, colores y formas que se convierten en elementos plásticos que juegan e interactúan a través de las páginas en secuencias variables.

Para poder admirar dicho libro, es necesario tener un contacto directo con éste. Ese es uno de los propósitos de los Libros Alternativos, también llamados Los Otros Libros.

Uno de los propósitos durante el desarrollo de ésta tesis, fue el de experimentar; el autor del libro puede manejar como mejor le parezca determinadas imágenes de su memoria visual, lo que desea comunicar al mundo o a una persona determinada, y es, precisamente esto, lo que el libro tradicional no puede hacer, puesto que hay tanta capacidad inventiva y creativa para transmitir sentimientos y motivaciones que dan origen a las imágenes.

Puede verse que, efectivamente no hay ningún límite respecto al proceso y la producción de obra plástica, aprovechando recursos, medios y lenguajes de cualquier índole y que el resultado será el que la propia creatividad y actitud hacia el libro alternativo lo permitan.

### 3.3 PROCESO CREATIVO

Una vez planteada la temática y definida la disciplina que predominaría y complementaría a su vez la producción de la obra (el huecograbado y el objeto contenedor-escarabajo), se realizaron bocetos a lápiz para concretar la idea del contenedor que se deseaba construir, siendo éste modificado en su diseño dependiendo de las posibilidades para ser elaborado físicamente.

La apariencia externa del escarabajo estuvo planeada para remitir a la apariencia de un escarabajo natural.

Para esto, retomaré al personaje principal de *La Metamorfosis*, la cucaracha-escarabajo como contenedor de los grabados, ya que la finalidad es apegarme a la imagen original de los escarabajos de estiércol y no a la cucaracha, pues estoy trabajando sobre el análisis de Cambefort.



Fig. 20: *Scarabaeus laticollis* o escarabajo pelotero



Fig.21: Cucaracha americana

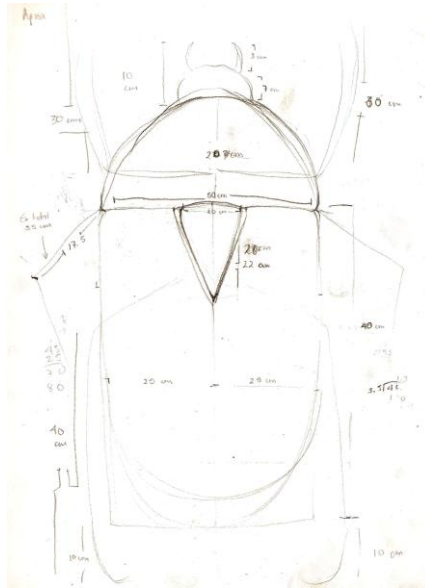
La diferencia entre la anatomía de la cucaracha a la del escarabajo, es que la primera tiene un caparazón más abultado, debido que al guardar sus alas éstas se doblan y en cambio con la cucaracha, su abdomen es más plano y transparente y por el contrario las alas se despliegan hacia afuera sin doblarse; el caparazón parece ser no tan duro como el del escarabajo pero conserva cierta rigidez.

El énfasis en las alas es debido a que los grabados sobre acrílico de la serie *Proceso de liberación* simularán las alas del escarabajo y por lo tanto se debe resolver el problema cuando el Libro Híbrido tenga que cerrar el caparazón; otra peculiaridad de éste es que es más redondo que el de la cucaracha y las alas son muy grandes y membranosas.

Como característica principal, la manipulación del libro está motivada principalmente por la curiosidad de indagar en su interior, puesto que al asemejarse a un escarabajo natural se tiene la posibilidad de manipular el caparazón.

Debido a la apariencia rígida del escarabajo, para la realización del contenedor, se requerirá la utilización de lámina negra (metal) para dar la impresión resistente del escarabajo. Éste material será de un calibre delgado para que pueda ser moldeable para dar la forma del caparazón, el esternón, la cabeza y las mandíbulas. En cuanto a las patas, serán hechas con metal solera de calibre 14, un calibre un poco más grueso para que se equilibre el peso con el del cuerpo del escarabajo.

El lenguaje plástico para la elaboración de la serie *Proceso de liberación* será la punta seca sobre acrílico y éste material me permite darle la forma de las alas de un escarabajo. En este caso no será un par de alas, sino tres pares como se mencionó anteriormente.



**Fig. 22: Boceto de las medidas del Libro Híbrido *Metamorfosis***

Las dimensiones de las partes estructurales del contenedor-escarabajo son las siguientes:

- Base del caparazón de 29 cm x 30 cm.
- Caparazón dividido en dos partes, cada una de 29 cm x 15 cm.
- Esternón de 30 cm x 16 cm.
- Cabeza: 20 cm x 9 cm
- Mandíbulas: 2 tiras de lámina negra de 13 cm x 2 cm de grosor, aproximadamente.
- Un par de patas delanteras hechas con solera de calibre 14. Las patas del escarabajo se componen de tres partes: base, zona media y tarso.  
Sus medidas son: base de la pata de 3 cm d ancho por 13 cm de largo, zona media 4 cm de ancho por 12 cm de largo y tarso 1 cm de ancho por 13 cm de largo.
- Un par de patas centrales hechas del mismo material, cuyas medidas son: base de la pata 12 cm de largo por 5 cm de ancho, zona media 3 cm de ancho por 9 cm de largo y tarso de 1 cm de ancho por 16 cm de largo.
- Un par de patas traseras hechas del mismo material, cuyas medidas son: base de la pata de 3cm de ancho por 11 de largo, zona media varía entre los 5 y 3 cm de ancho y 18 cm de largo y tarso de 1 cm de ancho por 13 c de largo.

Para el trabajo plástico con respecto a la gráfica consta de:

- Un par de placas de acrílico de 18 cm de ancho por 53 cm de largo.

- Un par de placas de acrílico de 18 cm de ancho por 50 cm de largo.
- Un par de placas de acrílico de 16 cm de ancho por 45 cm de largo.

La infraestructura interna y de trasfondo va enfocada a facilitar las fases del desplazamiento manual.

Las alas, al estar dispuestas una encima de la otra, se han definido de diferente tamaño para su mejor manipulación. Cada división del ala es independiente para que se permita ver los 3 grabados diferentes. Cada grabado presenta una estructura de alambre galvanizado para que con el tiempo y la manipulación no se deteriore el grabado, puesto que está impreso en un papel muy delgado, pues simula las alas del escarabajo.

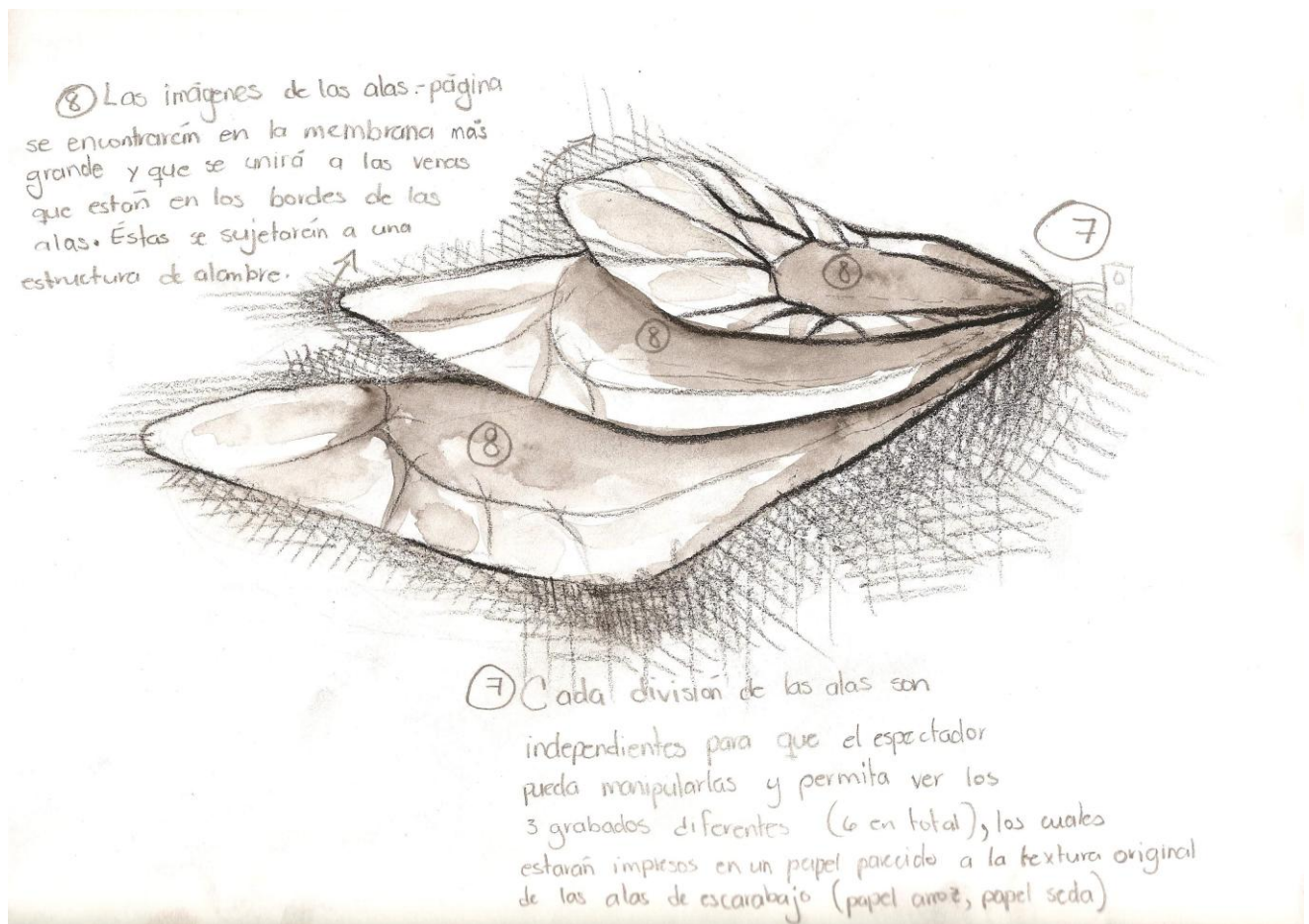


Fig. 23: Esquema de la disposición de las alas.

El mecanismo de apoyo para el desplazamiento de las alas consta de la elaboración de un aro formado a partir de la estructura de la impresión sujetado a un tubo de metal que se encuentra

en la parte interna del esternón del insecto. Cada uno de los impresos posee su propio aro para que estén sujetos independientemente y tener una manipulación accesible.

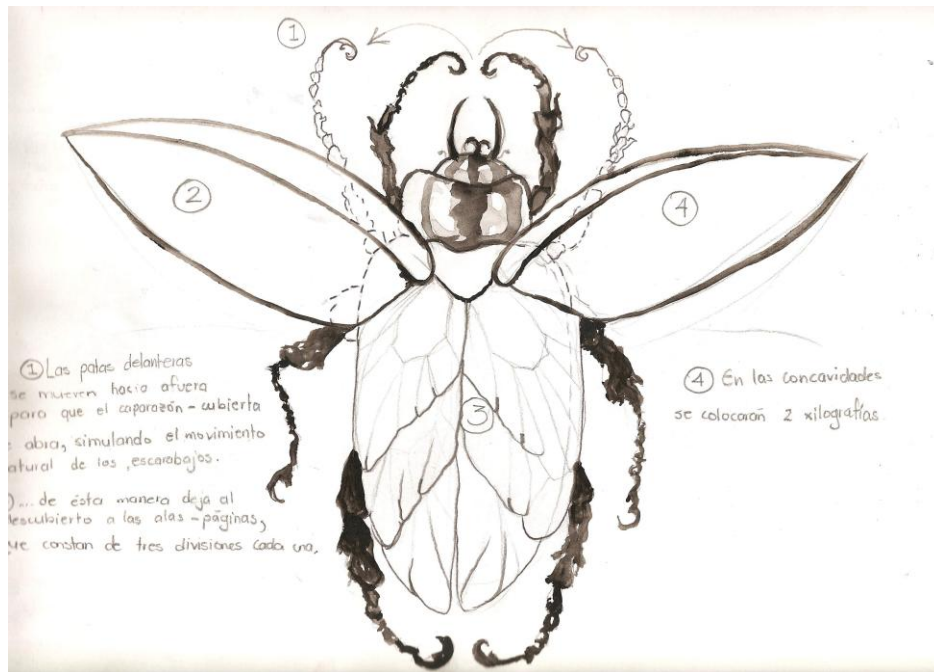


Fig. 24

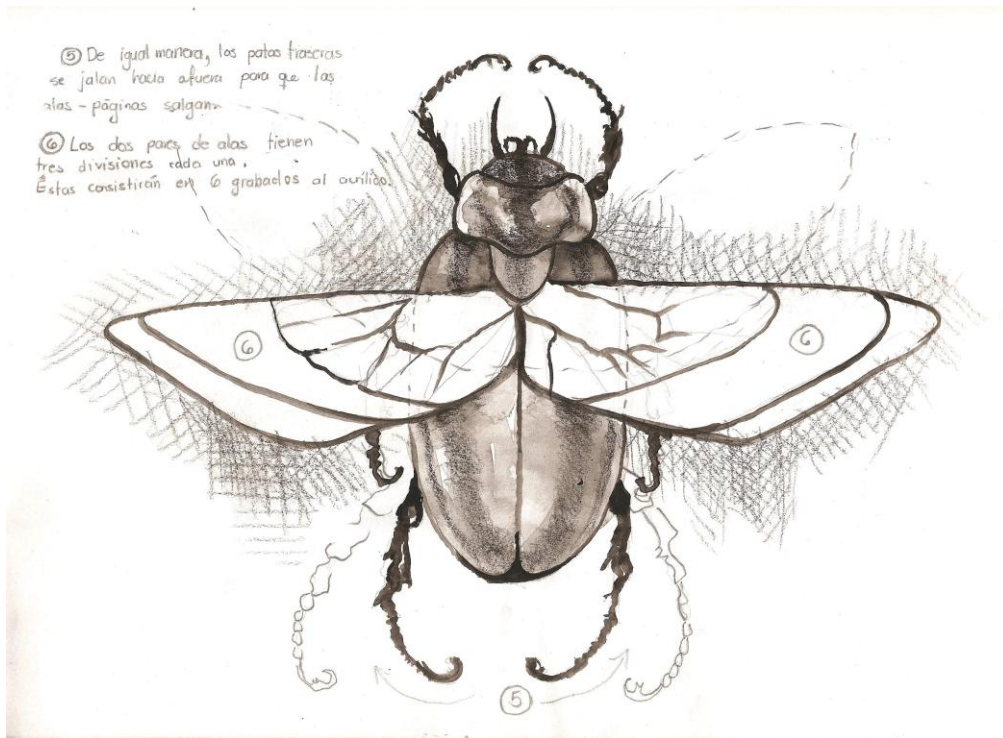


Fig. 25

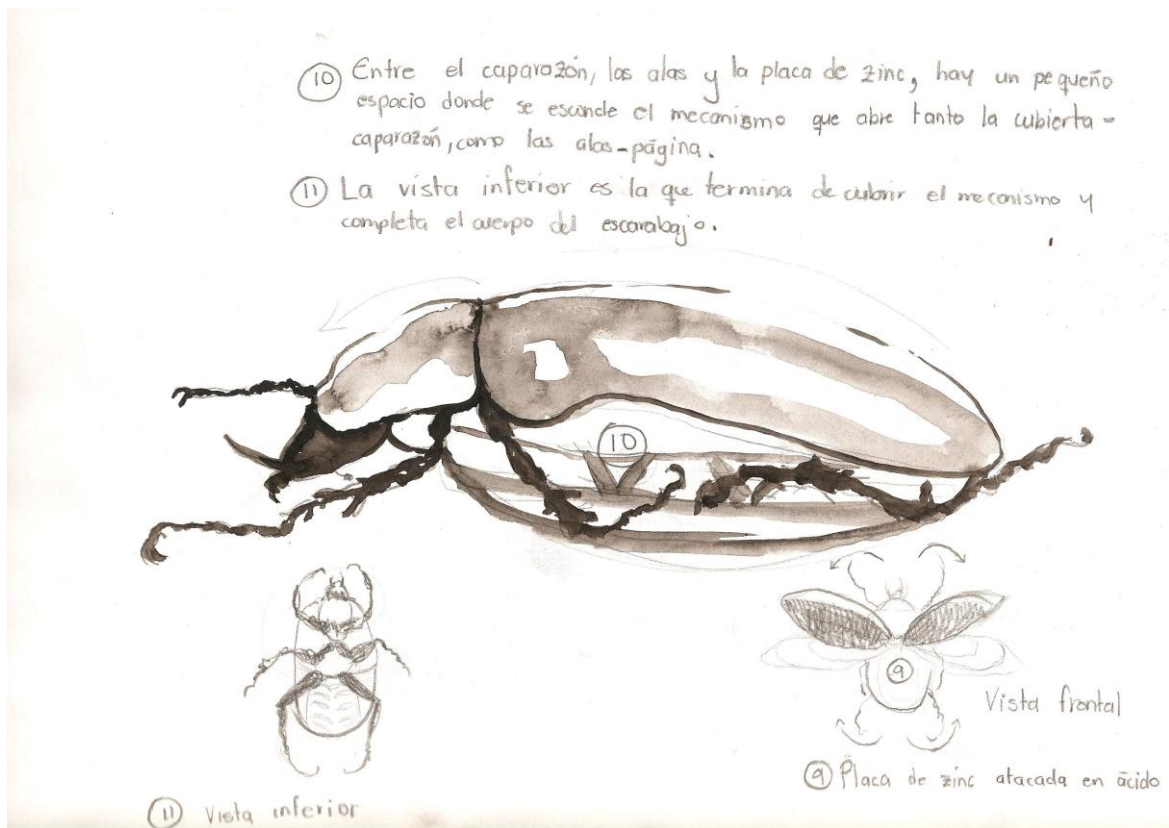


Fig.26

Figs. 24, 25 y 26. Bocetos para la realización del contenedor-escarabajo



El entintado de las placas biseladas ya trabajadas será a partir de una paleta de sepias, pues se juega con los tonos que tienen las alas naturales de los escarabajos, aunado a que el color del contenedor- escarabajo será en tonalidades rojizas y sepias, cuya intencionalidad es la de remitir al color de las cucarachas americanas, pues se juega con la dualidad cucaracha-escarabajo.

Las dimensiones totales del Libro Híbrido cerrado son de 69 cm de ancho por 95 cm de largo, y con las alas desplegadas son de 95 cm de largo y 106 cm de ancho y 12 cm de alto.

### 3.3.1 REALIZACIÓN

Teniendo la estructura formal y con las soluciones óptimas junto con las características ya antes señaladas, se hace presente la intencionalidad de realizar el contenedor-escarabajo lo más apegado posible a uno natural, pues en sí la construcción de la obra busca comunicar sus características conceptuales desde el momento en que es observada, aprovechando el color rojizo metálico del insecto, complementándose con las impresiones en tonalidades sepia, buscando hacer más expresiva la composición de las formas y elementos que integran el libro.

Finalmente, y después de haber reunido todos los puntos, materiales y dimensiones que conformarán el contenedor-escarabajo, se inicia la realización de la estructura externa.

Con la ayuda del Maestro Margarito Leyva, titular del Taller de Producción de Escultura en Metal de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se definen las características finales para que el mecanismo del escarabajo funcione de la mejor manera.

Al principio, en la elaboración de la maqueta experimenté con la lámina negra, incursioné en el modelado del caparazón, utilizando un martillo para su realización.





**Fig. 27: Experimentando con la lámina negra en la realización del caparazón del contenedor-escarabajo**

Sin embargo, para el trabajo final, el maestro Leyva se encargó de darle forma al caparazón para obtener mejores resultados.

Una vez teniendo el caparazón con la forma definida, éste tuvo que ser pulido, pues posteriormente se pintará.



**Fig. 28**



**Fig.29**

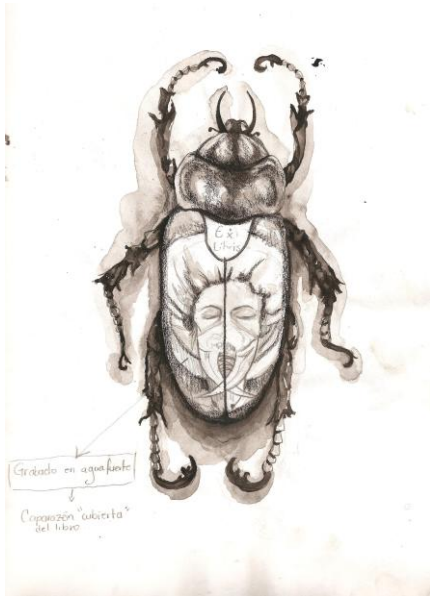
**Figs. 28 y 29: Puliendo las partes que conforman el contenedor**

En cuanto al formato de las patas delanteras, centrales y traseras, se recurrió a la solera de calibre 14 y una vez teniendo los bocetos de la forma de las patas, fueron cortadas mediante láser en un depósito de residuos de metal.



**Fig. 30: Extremidades que componen al escarabajo realizadas en solera de calibre 14.**

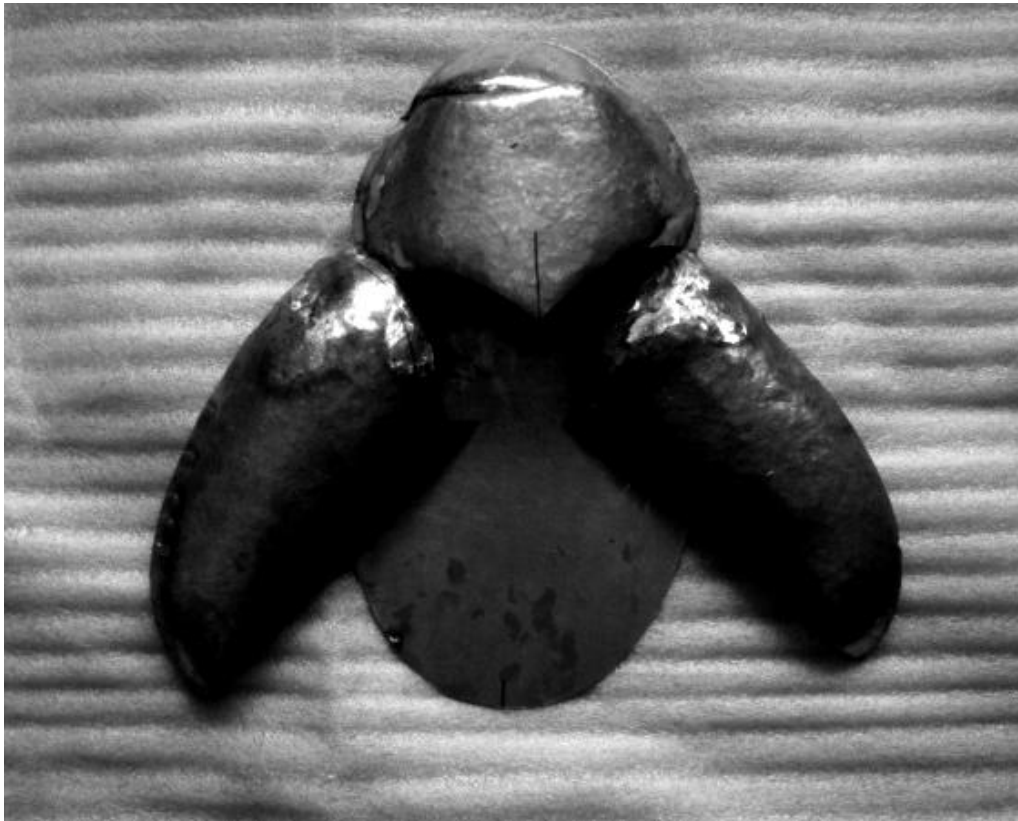
Una vez tendiendo las patas y las dos partes del caparazón con la forma correspondiente por separado, son intervenidas mediante el huecograbado, en primer lugar para obtener en las extremidades una textura similar a las patas de un escarabajo natural y por otra, porque en el caparazón lleva grabado un “retrato” de un hombre que está pasando un proceso de metamorfosis en la parte inferior de la cabeza, siendo modificada su boca y dientes.



**Fig. 31: Boceto de diseño de caparazón**



**Fig. 32: Caparazón intervenido**



**Fig. 33: Elementos formales que componen la estructura del contenedor-escarabajo**





Fig. 34: Contenedor-escarabajo sin ensamblar

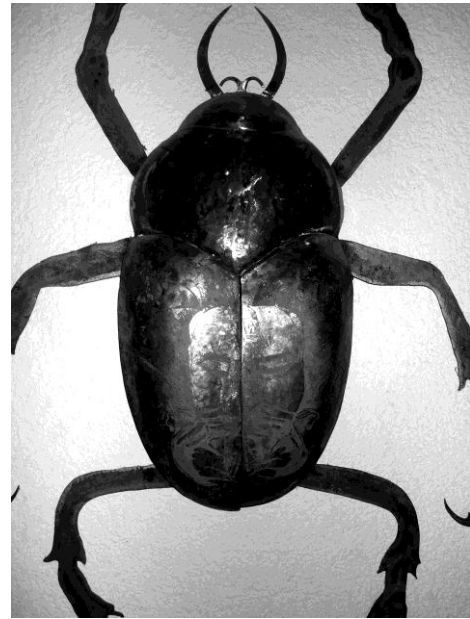


Fig. 35: Contenedor ensamblado

Para la realización de los grabados, se optó por 6 placas de acrílico biseladas de diferente tamaño en el mismo formato, simulando la forma de las alas del escarabajo que fungirán como páginas del libro. La técnica para su elaboración fue la punta seca, pues el material no permite otra opción como el trabajo con ácido, pero que de igual manera el resultado es similar como si se hubiera trabajado en metal, además de que el acrílico es un poco más económico.

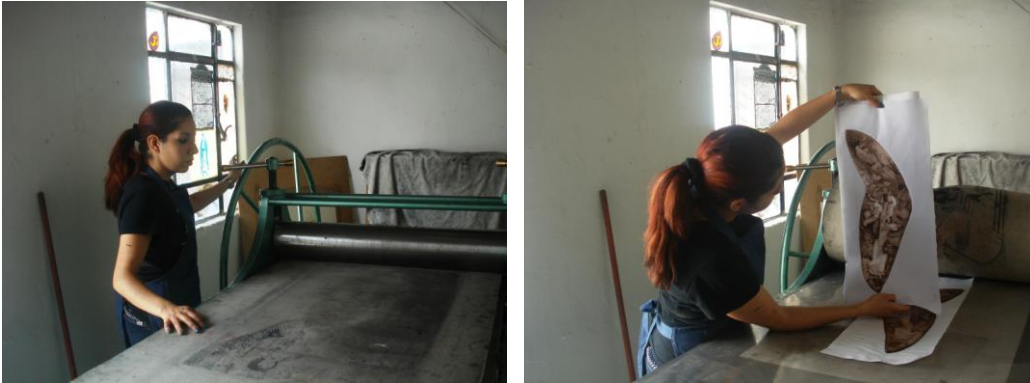
Los grabados fueron impresos en papel nepalés con una tonalidad castaña.



Figs. 36 y 37. Primer par de alas



Fig. 38 y 39: Tercer par de alas



Figs. 40 y 41: Proceso de impresión

### 3.4 CARACTERÍSTICAS DE METAMORFOSIS, LIBRO HÍBRIDO EN TORNO A LOS HÍBRIDOS DE INSECTO-HUMANO

La presentación de éste libro-escarabajo se plantea conceptualmente como una reinterpretación de *La Metamorfosis* de Franz Kafka, y visual y formalmente como un escarabajo-cucaracha, que se pretende sea lo más fiel posible a uno natural, pues se exponen los elementos internos y externos constitutivos del mismo: extremidades, caparazón, tórax, cabeza, mandíbulas y alas, de manera que éste adquiere parecido a un escarabajo vivo.

Los elementos son, por un lado composiciones gráficas (bidimensionales) cuyas imágenes proponen una reinterpretación de la figura del híbrido de insecto-humano, recurriendo a la figura humana y la del insecto.

Las formas que se observan en cada imagen, como se expuso anteriormente narra mediante tres etapas el proceso de metamorfosis del humano a insecto, constituyendo así 6 imágenes diferentes. De ésta manera, los conceptos "metamorfosis" e "hibridación"

han sido abstraídos y reinterpretados en dichos grabados, que en conjunto, pretenden dar un nuevo significado a *La Metamorfosis* de Kafka.

Los conceptos antes citados fueron escogidos porque:

- 1) El proceso de metamorfosis es sugerido en el texto en el que se ha apoyado la presente tesis, para así darle una reinterpretación basada en el análisis del entomólogo Yves Cambefort
- 2) Porque mediante el proceso que describe la obra literaria, o sea, el de evolución, forzosamente da cabida a un punto en el que se conjuntan ambas anatomías orgánicas, pues son dos seres vivos con diferente fisiología y que requiere de un proceso de hibridación para dar lugar a los híbridos de insecto-humano, concepto principal en la elaboración de este libro.

El diseño de la obra permite la interacción entre los elementos de la cubierta y los interiores, manteniendo relaciones que van desde lo tridimensional a lo bidimensional. El objetivo de la relación entre lo interno y lo externo busca enriquecer la forma en que se aborda una obra plástica; pues en éste caso, no será un espectador pasivo el que se detenga frente a la obra, sino que éste tendrá que involucrarse con ella para obtener una experiencia completa por medio de toda percepción sensorial.

Por otro lado, las imágenes que constituyen la información visual del interior, y que sólo quedarán expuestas al manipular el libro y activas su transformación espacial por medio de su apertura, están configuradas a base de figuras orgánicas que embonan visualmente con la naturaleza del mismo libro. Las texturas características de la punta seca buscan mayor expresividad en trazos para dar un carácter orgánico.

### 3.4.1 *Secuencia espacio-temporal.*

El libro escarabajo-cucaracha es un objeto cuyo diseño está planeado para desplegarse sobre sí mismo por medio de un movimiento y que puede ser considerado como una obra con carácter cinético, pues teniendo características tridimensionales propias de un objeto, delimita un espacio y un tiempo simultáneamente, la espacialidad del escarabajo-cucaracha está determinada físicamente por su materia y la composición de su forma. Sin embargo, el movimiento que permite la transformación espacial y la experiencia del tiempo, permanece en estado de inercia cuando el objeto no está siendo



manipulado, pues para su movimiento se requiere la intervención del espectador para llevar a cabo dicha transformación.

En el Libro Híbrido *Metamorfosis* se fusionan el grabado y el ensamble en metal, por lo que la diferencia de sus lenguajes conduce a diferentes nociones de espacio. Por la parte de ensamble, la materia de la obra le confiere el carácter de objeto y por lo tanto, determina que ocupe un espacio real. La forma y disposición de su construcción plantean un espacio objetivo, físicamente perceptible en los materiales que fueron utilizados: la lámina negra, solera y las impresiones en papel, además del movimiento de apertura que permite el despliegue del interior, y por medio del cual se permite realizar una nueva composición espacial como resultado de la transformación del objeto.

El recorrido visual y la exploración externa del escarabajo en su estado de reposo, corresponden a la experiencia personal de cada espectador; sin embargo, al tratarse de una obra transformable, el tiempo se materializa en el momento en el que el escarabajo-cucaracha es manipulado, además de experimentar el movimiento óptico y manual, durante la lectura táctil-visual de los elementos, lo que determina que la acción del sujeto sea indispensable para realizar dicho acontecimiento.

De esta manera, el tiempo y el espacio se manifiestan simultáneamente, y el movimiento, en éste caso, es el punto de encuentro más evidente: la transformación espacial se desarrolla en un tiempo constantemente modificado por el sujeto, y él mismo es quien decide cómo se involucrará con el objeto, cuánto le tomará percibir las características de movimiento y forma y cuánto le llevará examinarlo e interactuar con éste.

## SERIE “PROCESO DE LIBERACIÓN

Ésta serie se desarrolla en 6 grabados diferentes, es decir, en 3 pares de alas de diferente tamaño; cada par describe una escena, cuya lectura inicia con el par de mayor dimensión que se encuentra en el fondo del contenedor.

Como se mencionó antes, las imágenes describen escenas del momento de transformación de un humano a insecto, pues es el motivo por el cual se realiza el libro.

El primer par de alas, el de mayor dimensión, contiene escenas donde aún se puede apreciar cuerpos humanos interactuando en un escenario parecido a desagües, un lugar subterráneo de donde normalmente viven y emergen cucarachas, en éste caso representado por humanos moribundos y atormentados.

El concepto de metamorfosis se refleja cuando un sistema es incapaz de resolver sus problemas vitales por sí mismo, se degrada, se desintegra, a no ser que esté en condiciones de originar otro sistema vital capaz de sobrevivir, entonces, sólo así, se metamorfosea. Así en esta serie de grabados, el humano comienza un proceso de autodestrucción y auto-reconstrucción al mismo tiempo, sumergido en desagües, coladeras, o sea, en lo mundano. Se necesita un momento de introspección, reflexión, una estancia en lugares poco adecuados para que un ser sobreviva y sólo así renacerá de la profundidad de los abismos en los que se encuentra.

Cambeafort señala la muerte de Samsa como una transición de lo mundano y terrenal hacia la espiritualidad, otorgando al pensamiento de la muerte como un hecho trascendente de lo natural, un curso cíclico.

## Anatomía del híbrido de insecto- humano

Las representaciones de los híbridos de insecto- humano varían desde la antigüedad en culturas como la prehispánica, la sumeria y la egipcia hasta personajes malvados en películas de ciencia ficción. La anatomía de estos personajes es variada, aunque a menudo los identificamos con seres que tienen la mitad de sus cuerpos en forma humana y la otra mitad es del insecto en cuestión. Se discute el concepto de "humanización" de éste, es decir, insectos agigantados, con vestimenta de algún oficio en particular o alguna clase social como lo hiciera J. J. Grandville en su serie *La vida pública y privada de los insectos*. Este tipo de representaciones son más fáciles de digerir o incluso de sentirnos identificados, pues relacionamos y asimilamos el medio ambiente en el que se envuelve el personaje, así como las actitudes cuyo objetivo principal es la imitación del ser humano. Como se mencionó anteriormente, la mayoría de los personajes híbrido de insecto- humano, son dotados de sentimientos propios de los humanos, ya sean positivos o negativos, pues encontramos desde personajes "amigables y amistosos" hasta los que buscan venganza.

Se habla de los conceptos metamorfosis, mímesis e hibridación. El primero es el proceso de transformación que culminará en un híbrido, una mezcla de dos diferentes especies y que da nombre al presente proyecto, pues la intención de éste es presentar el proceso de la transformación, de la metamorfosis.

Los recursos plásticos para la elaboración de las imágenes se basaron a partir de sesiones de dibujo con modelo masculino y femenino, y en algunas ocasiones con la utilización de

la fotografía para afinar detalles de extremidades como las manos y los pies, puesto que éstas serán posteriormente modificadas. Las sesiones con los modelos fueron, en medida de lo posible temáticas, para una mejor interpretación por parte de los mismos y que de ésta manera contribuyeran con su visión personal en torno a la metamorfosis. La dinámica utilizada fue desde dibujos de línea continua, contornos rápidos hasta apuntes de 30 minutos para un mejor estudio. Es importante contar con un modelo del natural, en este caso la figura humana, pues se debe tener una clara referencia de la anatomía humana ya que posteriormente se modificará, pues la intención es que se combine con la figura del insecto escarabajo insecto, abstrayendo los rasgos característicos de cada ser y obtener como resultado al híbrido de insecto-humano



Fig. 5



Fig.6

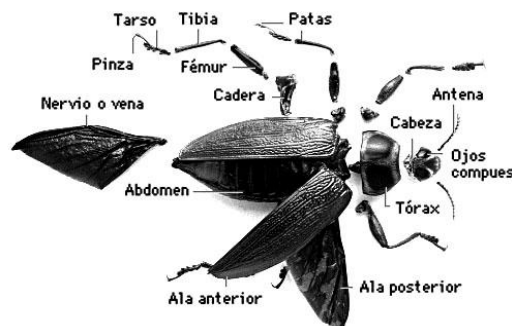


Fig.7

Figs. 5, 6, 7: Apuntes de la sesión de dibujo con modelo

En la siguiente etapa, las imágenes reflejan el momento de mutación, de metamorfosis; donde los cuerpos humanos comienzan a cambiar, a fusionarse con la morfología del insecto, ya que siendo ambos seres orgánicos pueden aprovecharse las características de cada uno, pues ambos están compuestos con rasgos distintivos como: ojos, hocico-mandíbula-boca, extremidades superiores e inferiores, tórax y abdomen.

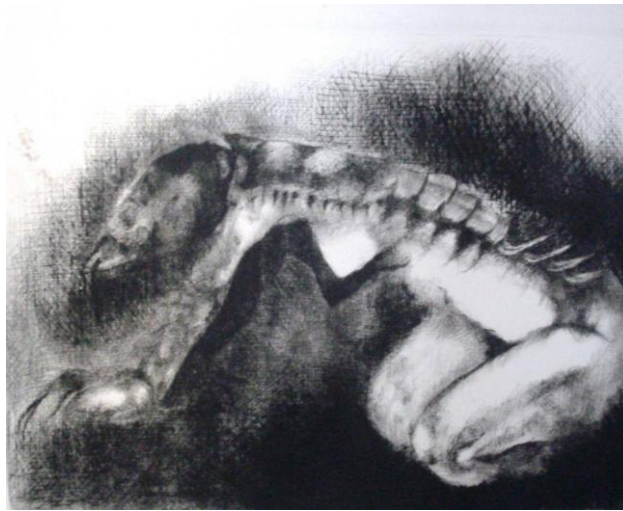
Aunque la apariencia externa de los insectos es extremadamente variada, ciertas características de su anatomía son comunes a toda la clase. El cuerpo de todos los insectos adultos se compone de tres partes: cabeza, tórax y abdomen (en las larvas, el abdomen y el tórax no siempre están diferenciados). Cada una de estas partes se compone de una serie de segmentos, en la cabeza hay dos antenas, un par de ojos compuestos y tres ojos sencillos u ocelos. Los ojos, en cambio, suelen ser de dos tipos: ojos simples y ojos compuestos. Los ojos simples se llaman ocelos. Son tres y se encuentran en el ángulo superior de la cabeza. Los otros, en cambio, son dos y se ubican a ambos lados de la cabeza del insecto. Las mandíbulas son grandes y pesadas y se encuentran a ambos lados de la boca. Se cierran horizontalmente y se emplean para aferrar la comida y triturarla. Las maxilas son de estructura más ligera. Las bocas de muchos insectos están adaptadas para perforar y chupar, más que para morder.



**Fig. 8 Fisiología de un escarabajo.**



**Fig. 9: Boceto preliminar, estudio del híbrido de insecto-humano**



**Fig. 11: Grabado preliminar, estudio del híbrido de insecto-humano en la fase de ninfa.**

En éste par de grabados predominan imágenes confusas, miembros de extremidades, patas, antenas, mandíbulas, brazos, piernas, haciendo alusión al proceso de metamorfosis.

El último par de alas nos transmite imágenes donde la mayoría de los personajes representados están casi convertidos en insecto, pues en éstas imágenes se distingues rasgos más completos del coleóptero. Se puede notar la presencia de la cabeza de una cucaracha-escarabajo grabada en ambas alas, creando una simetría en la lectura de las páginas-alas; se distinguen también escarabajos, alas y un par de cuerpos humanos terminando su evolución.



Fig. 12: Boceto final para el *Ala 1* de la serie.

El nombre de la serie *Proceso de Liberación* es una alusión a la transición de humano a insecto; en éste caso, se hace hincapié a que el concepto “humano” está enfocado a la etapa larvaria, la fase terrenal, exhibida en el primer par de alas. La serie está ordenada por etapas de evolución donde el hombre termina su transformación a escarabajo, siendo el contenedor la primera y la última imagen en la lectura del Libro Híbrido; ya que el contenedor también ha sido intervenido por medio del huecograbado, con ayuda de ácidos, puesto que el material del que está hecho, en éste caso del metal, es un material muy resistente y las moléculas están muy comprimidas, por eso es que se necesita la ayuda del ácido. La imagen que está grabada responde a un “retrato” de un hombre, un ser humano pero donde se aprecia un claro principio de metamorfosis en la parte inferior de la cara, ubicándose las mandíbulas del escarabajo.

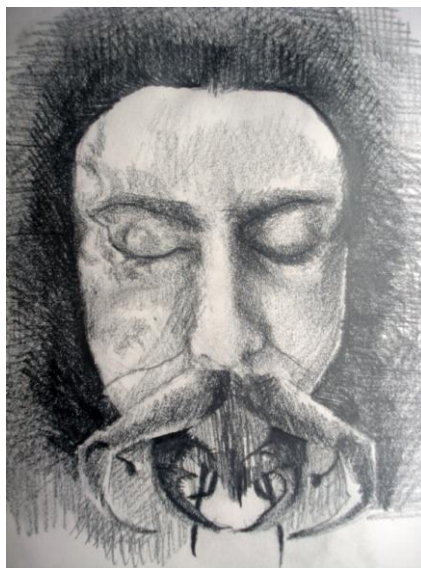


Fig. 13: Boceto para grabado del caparazón

## CARACTERÍSTICAS DE LA SERIE “PROCESO DE LIBERACIÓN”

Como se dijo anteriormente, cada par de alas hace alusión al proceso en que un humano se convierte en insecto.

Las alas- páginas han sido dispuestas por tamaño. Al abrir el contenedor, el espectador encontrará tres pares de alas dobladas y podrá manipularlas para abrirlas y así tener un panorama más completo de los grabados.

### - PRIMER PAR

Éste primer par está formado por los grabados más grandes, es decir, los grabados que están en el fondo del contenedor. En estas imágenes podemos observar que está compuesto por figuras humanas. Conceptualmente se trata del inicio de transformación del humano, quien hace el papel de una “cucaracha”, pues se plantea jugar con la dualidad de escarabajo – cucaracha, dualidad en donde ésta hará el papel negativo, es decir, de lo mundano y el escarabajo simbolizará la interpretación de Cambefort, cuando tras su metamorfosis, trasciende a un ser superior (espiritual) en cuanto a que está más cargado de simbolismo.

Lo que se pretende es descontextualizar al ser humano, se le hace una comparación con la cucaracha debido a que en las últimas décadas parecería que la raza humana es una plaga destructiva. El medio ambiente y los recursos naturales están siendo agotados tras satisfacer las necesidades del mismo, la tala y quema de árboles, la escasez de agua, los animales en peligro de extinción y demás factores que reducen considerablemente el ecosistema en el que vivimos, nos remite a la invasión de las cucarachas en un hogar, una cocina, una coladera.

En este par de alas se refleja al hombre como cucaracha viviendo en una cloaca, un paisaje subterráneo, cuyas poses son la mayoría sobre el suelo, en reposo o arrastrándose asimilando conductas del insecto. El humano no está en un lugar habitual donde pueda actuar como tal, en este par de grabados empieza a convertirse en insecto, actúa como él y vive donde él, se lamenta, se arrastra, descubre algo diferente en él, descubre que se inicia una transformación en él, pero no se resiste.

El recurso del grabado para la elaboración de estas imágenes, me permitió darle una calidad de línea más fina por medio del tramado o *ashurado* . El acrílico por su construcción molecular, es un material duro y que tiene la capacidad de registrar



cualquier línea que sea grabada en él, ya sea con baja o fuerte intensidad. Esto permite lograr más calidad de línea, obtener negros saturados, grises negros, grises, tonos medios y blancos.



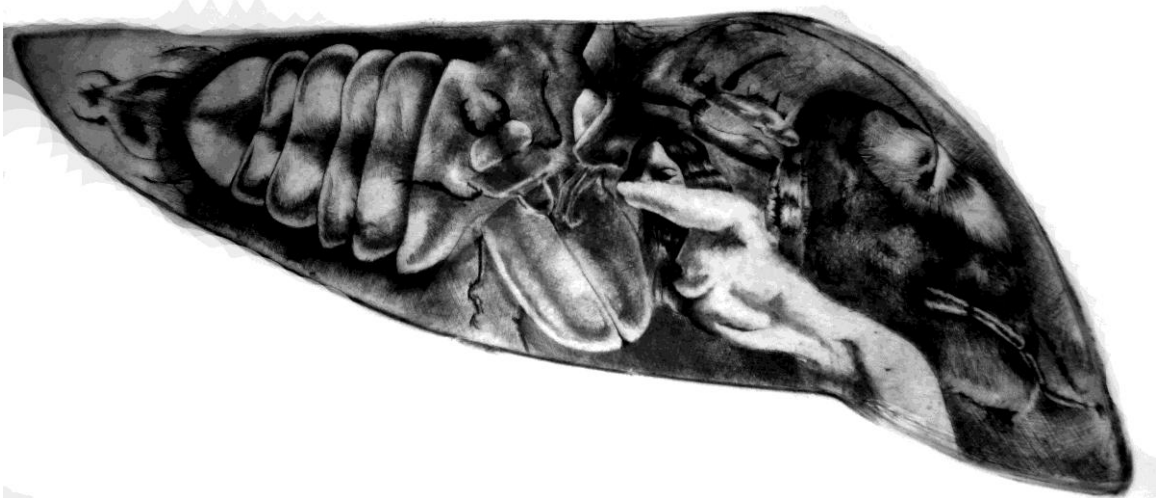
## - SEGUNDO PAR

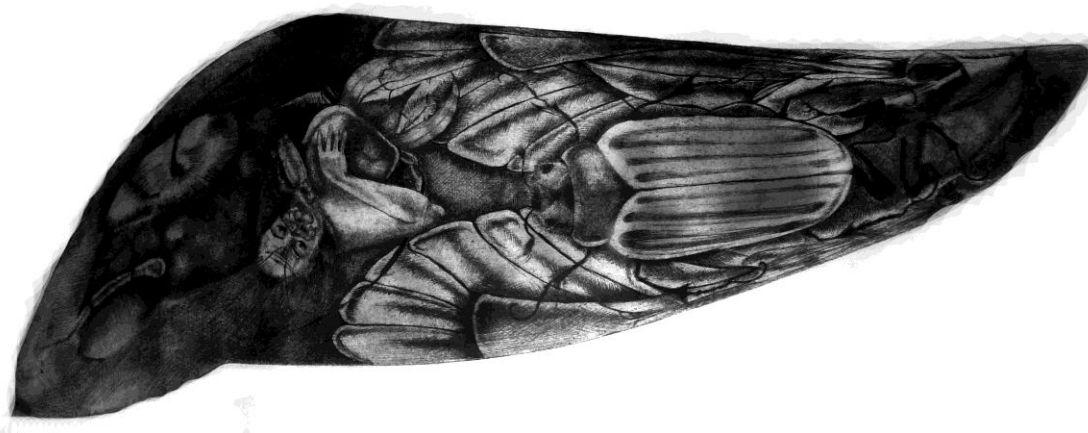
En este segundo par, se hace más evidente el proceso de transformación. El cuerpo humano empieza a liberarse de sí mismo, de su condición de humano. Las poses de los personajes se retuercen, se transforman. Se observan partes humanas e insectoides, se intercalan extremidades y puede observarse el caos. Para dar origen al orden, se necesita el caos.

El concepto liberación viene de la trascendencia de lo mundano, lo terrenal, lo evidente e incluso lo simple. A pesar de que los insectos y artrópodos en general han provocado asco a la mayoría de la sociedad debido su naturaleza terrestre y rastrera, pero en éste grabado, los personajes humanos se desprenden de esos prejuicios aceptando ser parte de ellos a trascender en lo que los insectos fueron alguna vez: encarnaciones de fuerzas divinas duales, representaciones del cosmos, magia.

Este par, es de un tamaño un poco menor al tercero. La intención del tamaño es para la mejor manipulación de las alas – página, pues como se mencionó anteriormente, estarán doblados para que puedan caber en el contenedor.

## - TERCER PAR





Este par será el primero que el espectador vea cuando abra el caparazón del escarabajo. El orden de los grabados ha sido basado en el tamaño de los mismos. Éste primero es el par más pequeño, éste representa el momento en el que el humano ha sido transformado en insecto. Se pueden observar aún algunos elementos humanos, pero la mayoría corresponden a extremidades o partes que componen la estructura de un insecto. En el primer grabado, se observan detalles agrandados del tórax posterior de una cucaracha, pues conceptualmente se busca incluir la dualidad cucaracha - escarabajo es importante pues se abordan ambos análisis sobre *La Metamorfosis* de Franz Kafka, y dichos elementos visuales son plasmados en este primer grabado. Formalmente al estar colocados ambos grabados uno frente al otro, se distingue el elemento de la cabeza de cucaracha que ambos grabados poseen, haciendo un efecto del espejo. Por otra parte se distinguen también un par de escarabajos que determinan que el hombre ha concluido su transformación. De ésta manera, el primer par de grabados están más cercanos al caparazón y en sí, al insecto, pues en éstos se observa la transformación completa de los humanos y de igual manera, al manipular el libro ya sea al inicio o al final tendrá el mismo orden.







## CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3

La exploración de ésta actividad plástica por medio de del XIII Seminario del Taller de Producción de Libro Alternativo como opción a titulación en la ENAP, significa una introducción teórico-práctica al campo de la investigación y la búsqueda de nuevos medios de expresión y producción, ayudando a desarrollar de alguna manera un discurso plástico dentro del proceso de formación académica y el desempeño profesional.

Se puede concluir que, al asimilar y aprovechar los desarrollos y recursos tecnológicos del contexto, las manifestaciones artísticas toman cuenta de la realidad de su medio social y cultural, donde el punto de vista con que se plantea esta relación se determina en parte, por el cambio de actitud con el mismo entorno. Es indudable que los insectos han sido testigos del cambio de pensamiento que la sociedad ha venido realizando desde hace varios siglos así como sus bifurcaciones, en este caso, los híbridos de insecto-humano.

En el desarrollo del Libro Híbrido *Metamorfosis* no se pretendió reivindicar la imagen del híbrido de manera positiva, pues siendo el insecto parte de la naturaleza, tiene connotaciones duales, es decir, creadoras y destructivas, sino que se evidenció la introducción de actitudes y sentimientos negativos del hombre para la destrucción del mismo.

El recurso del Libro Alternativo amplió mi panorama en la realización de una pieza para expresar mi inquietud por los híbridos de insecto – humano, pues pude conjuntar la gráfica con el objeto, el escarabajo.

El propósito de la realización de la pieza *Metamorfosis* fue la reinterpretación del insecto en la sociedad y la elaboración de un análisis social y cultural de cómo y por qué es tan negativa la visión que tenemos la sociedad sobre estos animales, los artistas que han venido trabajando este mismo tema y lo que logré hacer yo, pues exploré el ámbito literario y mi propia interpretación de éste para la realización de la pieza.

Durante la investigación encontré como obstáculo principal la escasez de representaciones y bibliografía de híbridos de insecto – humano, sin embargo durante mi investigación de campo que básicamente se trató en realizar entrevistas a las personas de mi entorno sobre qué opinan de estos personajes, si les atemorizan y la razón del por qué. Esto, me trajo grandes satisfacciones pues entre anécdotas y el registro vivencial de cada una de las personas, me impulsaron a investigar sobre lo que ellos me contestaban



durante la entrevista. Algunos me comentaban sobre ciertas leyendas, otros tantos me hablaban de películas así como de libros. Finalmente éste proyecto fue planteado de una manera personal, pero que se complementa con la tradición, la cultura y el comportamiento de la sociedad a mi alrededor, dándome un panorama bastante amplio por el cual podía seguir mi investigación. Los comentarios y aportaciones provenientes de mis maestros, compañeros y gente ajena al ambiente artístico, enriqueció de sobre manera los puntos de vista sobre los que centré la investigación, pues teniendo diferentes puntos de vista se puede lograr una mejor conclusión.

Durante la elaboración de los grabados, una de las más grandes inspiraciones que tuve fueron las ilustraciones para *La Divina Comedia de Dante Alighieri* de Gustav Doré, pues la forma en que representa a los condenados en el infierno me pareció similar a como yo quise representar a mis personajes en ese paisaje subterráneo, tal vez no tanto como una condena, sino más bien como una búsqueda hacia la luz, simbolismo retomado de los escarabajos egipcios cuyo representante es el dios Rá, dios sol, y que ese mismo lo retomara Cambeafort en la interpretación de *La Metamorfosis*. Así mismo, tuve como referencia en el ámbito técnico, conceptual y formal la obra de Julio Ruelas, Alfred Kubin y Grandville, pues a mi parecer fueron los más acertados en la creación del personaje híbrido.

Los objetivos fueron alcanzados, tanto en los planteamientos formales como prácticos, siendo a la vez copartícipe de las demás manifestaciones, exponiendo los ámbitos de sus elementos ante la propuesta planteada, la relación de las cualidades del libro híbrido: la gráfica y el objeto, lo cual da un sentido de unidad para la manipulación del objeto plástico.

