



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**BESTIARIO: UNA INTERPRETACIÓN PERSONAL DEL PENSAMIENTO  
CONTEMPORÁNEO EN TORNO A LOS ANIMALES**

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
KENA VIRGINIA KITCHENG'S GÓMEZ

DIRECTORA DE TESIS:  
MAESTRA MARÍA EUGENIA QUINTANILLA SILVA  
(FAD)

SINODALES:  
MAESTRO SANTIAGO ORTEGA HERNÁNDEZ  
(FAD)  
MAESTRO ALFREDO RIVERA SANDOVAL  
(FAD)  
MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ  
(FAD)  
DOCTOR RUBÉN MAYA MORENO  
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

# ÍNDICE

Introducción . . . . .	7	Conclusiones . . . . .	.167
Capítulo I <i>Los Símbolos</i> . . . . .	13	Referencias . . . . .	.177
1.1 El pensamiento simbólico y mítico . . . . .	14	Índice de imágenes . . . . .	.183
1.2 Hermenéutica de los símbolos . . . . .	21		
1.3 Reflexiones sobre los símbolos y el arte . . . . .	23		
1.4 El mito como narración . . . . .	27		
Capítulo II <i>Los Animales</i> . . . . .	33		
2.1 La naturaleza y el hombre: el caso de los animales . . . . .	34		
2.1.1 Fronteras entre el animal y el animal humano . . . . .	38		
2.1.2 Tendencias Occidentales actuales de pensamiento en torno a los animales. . . . .	43		
2.2 Ejemplos del papel de los animales en el arte de los siglos XX y XXI . . . . .	53		
2.3 Consideraciones sobre el bestiario y los animales en la literatura .	68		
2.3.1 El bestiario y el papel del animal en la literatura latinoamericana a partir del siglo XX . . . . .	73		
Capítulo III <i>Desarrollo De Proyecto Personal</i> . . . . .	83		
3.1 El libro de artista . . . . .	84		
3.1.1 La elección del libro de artista como medio para plantear proyectos artísticos secuenciales o narrativos . . . . .	94		
3.2 Obra personal. Primer planteamiento: Animales en cuentos latinoamericanos. . . . .	96		
3.2.1 Primera solución: Cosmogonía Argentina Moderna . . . . .	.102		
3.2.2 Segunda solución: Álbum (Paisajes animales). . . . .	.116		
3.3 Obra personal. Segundo planteamiento: La bitácora de viaje . . .	.124		
3.3.1 Algunas consideraciones sobre la importancia de la bitácora de viaje . . . . .	.126		
3.3.2 El viaje en cuestión y la bitácora resultante . . . . .	.136		
3.3.3 Tercera solución: Bestiario de viaje. Vida y Muerte del Oso . . . . .	.145		

## INTRODUCCIÓN



La preocupación principal al idear las obras de este proyecto no fue la forma final de las piezas ni la técnica empleada. Estos aspectos son incidentales en tanto a que su importancia radica en el modo en que ayuden a alcanzar el objetivo de la obra: generar un bestiario a partir de una interpretación personal y subjetiva de lo que se averiguara acerca de la forma en que el ser humano se relaciona con otras especies animales en la sociedad a la que pertenezco. No se trataba tampoco de abordar todas las sutilezas del modo en que pensamos a los animales, cosa imposible, sino de tomar aquello que fuera útil o interesante desde una perspectiva personal. Por supuesto, hiciera lo que hiciera, todo respondería al modo en que nos relacionamos con los animales en esta sociedad porque yo misma estoy inmersa en ella. Sin embargo, informarme acerca de nuestras actitudes y maneras de entender nuestro lugar en la naturaleza, y en consecuencia el reino animal, probablemente influyó en las piezas realizadas, y ciertamente ayudó a comprender posteriormente algunas de las decisiones tomadas en el proceso de creación. Fue además necesario analizar algunas de las propuestas recientes de obras de arte cuyo tema principal fueran los animales, vislumbrando así el contexto en que se ubican piezas con esta temática, incluyendo las realizadas por mí para este proyecto de maestría.

En algunos de mis libros de artista y otras obras anteriores a este proyecto cuyos temas tuvieron que ver con animales, el tratamiento de las bestias se limitó a sustituir las causas desconocidas detrás de sus comportamientos por caprichos propios, y por lo tanto, humanos. Acepté sin problema alguno lo fantástico de estas sustituciones, de alguna manera intuyendo lo imposible que hubiera sido averiguar qué pasa realmente en la mente de los animales mismos. De ahí surgen las preguntas que me dispuse a contestar principalmente en el capítulo 2 de esta tesis, pero no sin antes realizar un primer capítulo cuyo propósito fue explorar ideas en torno a la naturaleza del símbolo, puesto que en un inicio sospeché que mucho de lo que pensamos y sentimos del animal tiene que ver con cuestiones simbólicas. En primer lugar, verifiqué la enorme importancia del animal en la psique del ser humano, y hallé algunas explicaciones al respecto. Luego resolví que sería necesario poner en contexto el pensamiento propio, como miembro de una sociedad específica, en torno al animal. La mejor manera de entender cómo nos relacionamos con los animales fue averiguar por lo menos algunas de las variantes que pueden tener estas relaciones en otros sitios y eras. Esto sería, en otras palabras, comprender cómo sentimos y entendemos nuestro lugar en la naturaleza a partir de las diferencias que notemos con otros modos de situarse en ella propios de otros grupos humanos. Por ejemplo, si bien historias de animales se han contado en todo momento y en todo lugar, la forma en que se narre sobre el animal dice mucho sobre cómo es la relación con otras especies para la sociedad que cuenta la historia. Lo mismo pasa con las representaciones de animales y la relación cotidiana que se tiene con ellos en situaciones tales

como los aspectos rituales de la caza, la presencia de mascotas, el tratamiento de los animales de granja, entre muchas otras posibilidades. Uno de los descubrimientos más esclarecedores fue la idea de un cambio de paradigma en torno al pensamiento sobre los animales –sobre todo por lo significativo que resulta cuando se toma en cuenta su origen y los paradigmas anteriores– que intenté verificar y vincular con obras de arte modernas y contemporáneas cuyo tema central fueran los animales. Vi reflejadas en mis piezas nociones características presentes en el pensamiento occidental sobre los animales, algunas de ellas en relación a cuestiones anteriores a este cambio de paradigma y quizás vinculadas más bien a ideas y tradiciones viejas pero todavía muy presentes.

La relación con los animales es, en última instancia, sólo un ejemplo de nuestra relación con la naturaleza en términos más amplios. Lo valioso de estudiar trabajos de antropólogos como Philippe Descola y de hacer así un pequeño repaso sobre la relación del ser humano con la naturaleza, fue abrir el panorama en torno a las posibles maneras de relacionarse con los animales. Descubrí que en efecto, me es más fácil entender cómo y por qué obtengo ciertos resultados al tratar de pensar en esta relación personal con otras especies y plasmarlo en mi obra si al hacerlo estoy consciente de otras formas que puede presentar la relación del ser humano con los demás animales. En principio, aunque pareciera obvio que mi entorno y mi educación dicten cómo me relaciono con otras especies, lo que no es evidente es lo variada que puede llegar a ser esa experiencia. Al estudiar este tema, lo primero que resalta es la revelación de que, contrario a como pueda percibirse para quien no cuestione una vida bajo una serie de preceptos inculcados que se dan por hecho, la forma de entendernos y ubicarnos en la naturaleza es todo menos universal y atemporal. Además de estar en constante evolución y transformación, las distinciones culturales pueden ser abrumadoras.

Al realizar la presente investigación, no intentaba buscar una metodología para llevar a cabo las obras. A pesar de que consideré pertinente indagar sobre el núcleo del proyecto, es decir, los símbolos y los animales, no sabía muy bien qué buscaba o qué hallaría con ello. En realidad, más que documentación como tal, lo investigado me permitió, por ejemplo, la posibilidad de reinterpretar, combinar y usar símbolos con la plena consciencia de la subjetividad del proceso. Gilbert Durand habla de varios “estilos” hermenéuticos muy diferentes entre sí: los análisis expansivos de los sueños de Carl Jung, que abarcan todo y se vuelven ambiguos, contra los análisis estructurales de Claude Lévi-Strauss, que todo lo segmentan, catalogan y relacionan. Lejos de intentar imitar a estos pensadores, pues no fue este el objetivo al generar una obra artística, simplemente busqué ciertas coincidencias para construir cada obra con los elementos que más me interesaran. Tampoco llevé las reflexiones en torno a los temas de las piezas hasta sus últimas consecuencias, sino que me detuve en el momento en que había recabado lo suficiente para armar algo coherente.

De manera casi accidental, este proyecto se dividió en dos etapas, cada una con una duración aproximada de un año. A lo largo de ambos años, se realizaron tres libros de artista. Los primeros dos corresponden a la primera etapa del proyecto y emplean cualidades simbólicas de animales protagónicos de ciertos cuentos de autores latinoamericanos del siglo XX. El último fue producto de la segunda etapa, surgió a partir de una bitácora de viaje realizada al inicio de ese periodo y en un formato alusivo a ella, y se dio de manera más espontánea que los primeros dos al ser el resultado de lo experimentado durante un viaje. En vez de usar cuentos como materia prima, este último libro se basó en una combinación de tres elementos: observaciones hechas sobre emblemas y símbolos animales en los lugares que visité, recuerdos personales anteriores al viaje, y por último, investigaciones posteriores al viaje. Fue de este modo que se logró relacionar una serie de elementos animales en una misma narrativa muy personal. La investigación tuvo que dar un giro para acoplarse a estos cambios, convirtiéndose más bien en testigo del proceso creativo y del modo en que se transita de una idea a otra.

Los bestiarios resultantes bien podían haber tomado la forma de series de estampas, dedicando cada imagen a una bestia en particular generada según ciertos parámetros escogidos. Pero el libro de artista confiere una mayor libertad secuencial y narrativa. Hay más posibilidades tanto para sobreponer y entrelazar los elementos gráficos que conformen la obra como para emplear recursos gráficos variados que podrían generar una ruptura a nivel general de ser usados en una serie convencional. Por otro lado, la reproductibilidad de la gráfica permite la creación de un tiraje pequeño de cada libro al mismo tiempo que admite variaciones entre cada ejemplar. Lo importante de esto es que la planeación de un libro a ser realizado en un tiraje, así sea pequeño, requiere un enfoque metódico muy distinto al del libro único que puede ser creado de manera más espontánea. Curiosamente, esto es congruente tanto con el procedimiento empleado en el análisis de los cuentos para la creación de los primeros dos libros como con el proceso seguido para realizar el último, a pesar de lo azaroso de su concepción.

En este proyecto se entrelazan teorías de lo simbólico, perspectivas antropológicas contemporáneas sobre el modo de entender el lugar que ocupa el hombre en la naturaleza y cómo se refleja esto en el arte y la literatura; el bestiario medieval y la tradición latinoamericana del bestiario; la bitácora de viaje y el libro de artista. Todos estos temas confluyen en la producción de tres bestiarios en forma de libro de artista que exploran una interpretación personal en torno a cómo se piensa a los animales hoy en día.

CAPÍTULO I  
*Los Símbolos*

Los animales tienen un papel central para el ser humano, lo que implica, como se verá más adelante, que también puedan ser poderosos símbolos. Esto hace necesaria una introducción al tema de los símbolos, señalando algunas de las perspectivas al respecto y puntualizando de manera breve sobre lo complejo que es este campo. En esta primera parte se presentan algunas bases de la investigación, de forma que sea posible abordar más adelante y de manera adecuada los temas del segundo capítulo, tales como el totemismo en occidente y el emblema, la alegoría cristiana del bestiario medieval o la sátira antropomorfa de Augusto Monterroso. Todo esto conforma la base sobre la cual se llevan a cabo los procesos para la realización de las piezas artísticas de este proyecto. Cabe destacar que algunas de estas piezas surgen a partir de literatura, por lo que también se toca rápidamente este tema desde un punto de vista de lo simbólico.

## 1.1 El pensamiento simbólico y mítico

El propósito de este capítulo es demostrar, mediante ideas de pensadores de diversas disciplinas, el modo en que el campo de estudio del símbolo es amplio, diverso y contradictorio. Esto probablemente tenga que ver con carácter elusivo del símbolo, abierto a muchas formas de interpretación. En última instancia, más allá de su significado, la naturaleza misma tanto del símbolo como del mito –que se puede describir como una narrativa simbólica– sigue siendo motivo de discusión. Conviene, entonces, un repaso por algunas de las perspectivas al respecto en un intento por aclarar las formas en que pensadores con inclinaciones distintas abordan el problema del símbolo. A modo de introducción, Gilbert Durand propone la siguiente definición de símbolo:

Signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso se debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación. (2007, 21)

La palabra símbolo proviene del griego *symbolon*: *sym*, que alude a la reunificación de partes separadas, y *ballein*, que significa lanzar (Solares y Valverde 2005). Se empleaba para designar un objeto partido en dos que servía para identificar las partes de una comunidad separada. Unir ambas partes permitía el reconocimiento de cada una. De esta forma, el *symbolon* representa unión al estar dividido: cada mitad representa a la otra, que está ausente. Esta mitad que no está y no puede ser comprendida del todo al no ser visible es entendida por medio de la otra mitad. De esta misma forma, el símbolo oculta parte de su significado, que sin embargo, cobra sentido con la parte que sí es visible (Soler 2013).

Al respecto del pensamiento simbólico, Gilbert Durand (2007) propone dos maneras en las que *la consciencia se representa el mundo*: la directa, que corresponde a la percepción o sensación; y la indirecta, que se da cuando la cosa no puede presentarse tal cual, como sucede con sucesos imaginarios o recuerdos. Sobre esta última, explica que “el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término” (10), sin embargo, aclara que en realidad, la separación entre ambos tipos de conciencia no es tan tajante, y que es más apropiado considerar grados de la imagen en la conciencia colocados entre los extremos de lo directo –la presencia perceptiva– y lo indirecto, es decir, el símbolo.

Alternativamente, según C.G. Jung (1963), existen dos tipos de pensamiento:

el dirigido y el no dirigido. El primero es consciente, sucede cuando se hace un razonamiento intenso y se piensa en palabras. El uso del lenguaje e incluso del dibujo esquemático como métodos de razonamiento indica que el pensamiento dirigido tiene el fin de comunicar. Jung cita la siguiente paradoja de Abelardo: “El lenguaje es producido por el pensamiento y produce pensamiento” (Jung 1963, 37). Por otro lado, el pensamiento no dirigido se desenvuelve sin fatiga. “Cesa el pensamiento verbal, la imagen sigue a la imagen, el sentimiento al sentimiento” (42). Es esta la forma de pensamiento que corresponde al mundo simbólico y que se da de una manera natural, sin esfuerzo aparente:

Hay pues, dos formas de pensamiento: *el pensamiento dirigido y el sueño o fantaseo*. El primero sirve para que nos comuniquemos mediante elementos lingüísticos; es laborioso y agotador. El segundo, en cambio, funciona sin esfuerzo, como si dijéramos espontáneamente, con contenidos inventados, y es dirigido por motivos inconscientes. El primero adquiere, adapta la realidad y procura obrar sobre ella. El segundo, por el contrario, se aparta de la realidad, libera tendencias subjetivas y es improductivo, refractario a toda adaptación. (Jung 1963, 43)

En este punto, es importante aclarar la diferencia entre signo y símbolo. Durand (2007) especifica que el signo tiene el propósito de economizar al sustituir de manera eficiente a un significado claro y verificable. En teoría, un signo podría ser elegido arbitrariamente: no es necesario comprender los orígenes de nombres, palabras o señales de tránsito para que cumplan su papel como signo. Hay también signos más complejos que carecen de esta aparente arbitrariedad, como las alegorías o los emblemas, que sin embargo, siguen siendo signos. Durand (2007) distingue entonces entre signos arbitrarios y signos alegóricos, que representan ideas difíciles de expresar. Todavía más allá está la imaginación simbólica, que se da los casos en los que el significado “*es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido* y no a una cosa sensible” (12-13). El símbolo, por lo tanto, contiene este *no-sensible*. “Estas «cosas ausentes o imposibles de percibir», por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, «finalidad sin fin», alma, espíritus, dioses, etcétera” (14).

El mundo simbólico, a pesar de estar inmerso en la realidad, se encuentra más allá de ella al residir en el inconsciente, pero el contexto de lo real es lo que lo afirma y le da sentido. Mauricio Beuchot (2004, 58) apunta al respecto que “El sentido simbólico sólo puede darse gracias al literal, por virtud de la sujeción que éste le da para que no se pierda en el infinito del sentido, que también puede ser el infinito del sinsentido. El sentido simbólico sólo es posible si se atrapa, al menos en alguna medida, el literal.”

Según Mircea Eliade (1972), en las culturas primitivas las hierofanías<sup>1</sup> son lo que ayuda al hombre a escapar de lo mundano, de la esfera de lo profano, a defenderse de lo insignificante. Esto lo logra sacralizando justamente todo aquello que es mundano e insignificante. Así, el sexo o la alimentación son actos sagrados, a diferencia del sentido que tienen para el hombre secular, moderno. Para perpetuar estos ritos y trascender lo mundano, el llamado hombre primitivo se sirve de símbolos, que requiere un modelo de pensamiento propio que no es de ningún modo inferior al estilo occidental científico. “El pensamiento simbólico da al hombre la posibilidad de la libre circulación a través de todos los niveles de lo real [...] el símbolo [...] identifica, asimila, unifica planos, planos heterogéneos y realidades aparentemente irreductibles” (Eliade 1972, 407). Para Jung, los símbolos, mitos, ritos y costumbres de una sociedad funcionan como una suerte de fósiles vivientes que permiten la conservación del mundo místico, inconsciente. Los ritos y otras prácticas religiosas se heredan sin que sus practicantes conozcan su lógica original. Al respecto, indica que “Es muy probable que muchas de las brujas de hoy no tengan una representación del mundo concorde con las prácticas mágicas que ejercen. Pero consideradas en sí mismas, esas prácticas pueden revelarnos el mundo de donde provienen, incluso si quienes las utilizan no tienen acceso teórico a él” (Jung 1963, 34).

Por otro lado, Eliade afirma que cualquier cosa pudo haber sido una hierofanía en algún punto: “No sabemos si existe algo (...) que no haya sido alguna vez, en alguna parte en el transcurso de la historia de la humanidad, transfigurado en hierofanía” (1972, 35). Gestos, danzas, juegos de niños, instrumentos, arquitectura, medios de transporte, oficios y muchos otros tienen orígenes sagrados y se han revestido de valores culturales. “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir, revela) otra cosa que no es él mismo” (37). Un objeto profano se vuelve sagrado, o más bien adquiere una *dimensión* de la sacralidad. La paradoja de la hierofanía está en que lo *sagrado* se manifiesta en lo *profano*, en que una divinidad se manifiesta en objetos materiales, fragmentados, efímeros, finitos, y que al hacerlo, ella misma se limite y se vuelva relativa.

Los mitos, como se mencionó al inicio, pueden ser descritos como símbolos narrativos. Jung (1963) los toma como un pariente del sueño; historias ejemplares que sin ser histórica o científicamente correctas, son, sin embargo, ciertas desde un nivel simbólico. Joseph Campbell (2013, 14) sostiene que así como los sueños son metáforas de la psicología del individuo, los mitos son metáforas de la actitud psicológica de las sociedades. Por lo tanto, ambos son dos aspectos de la imaginación.

Lévi-Strauss (1968) realiza una comparación entre la lingüística y el estudio

1 Término creado por Mircea Eliade que en términos simples, significa “manifestación de lo sagrado”.

de la mitología. Tanto es imposible e impráctico recopilar todo el vocabulario de una lengua, (que de cualquier modo, es la labor de un diccionario y no de un estudio cuyo objetivo sea comprender los mecanismos de la lengua) como lo es conocer todos los mitos (y sus variantes) de una sociedad. Es por eso que, como en los lenguajes, lo que pretende Lévi-Strauss es estudiar una gramática de la mitología. Y así como no es posible que una persona aplique conscientemente las reglas gramaticales al hablar, algo similar sucede con los mitos. Explicado de otro modo, “El ejercicio y uso del pensamiento mítico exigen que sus propiedades se mantengan ocultas” (Lévi-Strauss 1968, 21).

En *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss (1964) explica que el mito se conforma por fragmentos limitados ya trabajados, por decirlo de algún modo, que pueden ser reubicados o modificados sin por ello perder de vista su esencia o su naturaleza. Para ilustrar esto hace una analogía con el *bricoleur*, que reutiliza cada elemento a su disposición para crear algo nuevo con las limitaciones que supone reciclar constantemente los mismos materiales; en contraste con el *ingeniero*, que parte de un proyecto según el cual decidirá qué elementos necesitará para conseguirlos a como de lugar. El *ingeniero* es análogo al científico de nuestros tiempos. Es de esta forma que Lévi-Strauss distingue el pensamiento mítico del científico, por ponerlo de un modo simple. En *Lo crudo y lo cocido* (1968), por otro lado, realiza una analogía entre el mito y la música. Ambos están conformados por una parte externa, y una interna. La primera, en el caso del mito, corresponde a acontecimientos históricos ilimitados que proveen material –previamente escogido y por tanto, limitado– a la sociedad para la elaboración de mitos; y en el caso de la música, corresponde a la gama ilimitada de sonidos de la cual es posible extraer aquellos relevantes para cada sistema musical. La parte interna corresponde al tiempo *psicofisiológico* del oyente, es decir, el tiempo subjetivo inducido en un oyente por medio de los diferentes aspectos de una narración mítica o una pieza musical.

Lo que Lévi-Strauss pretende es encontrar la lógica subyacente del mito. En *Lo crudo y lo cocido* realiza una analogía del método a utilizar para el estudio del mito con una nebulosa informe y creciente en la que se va trazando un camino que inicia dentro de un primer mito designado como el *de referencia*, para luego seguir hacia otros mitos de la misma población y después entre estos y mitos de poblaciones vecinas que exhiban analogías o relaciones con los primeros. Cada elemento nuevo en esta red se convierte en un eje desde el cual pueden explorarse nuevas relaciones, de manera que incluso mitos que inicialmente se descartan por considerarse irrelevantes pueden retomarse. De esta forma, tras el caos aparente, se descubre un orden que crece a partir del núcleo de la nebulosa, cuyos bordes serán siempre confusos. La naturaleza móvil y cambiante de una mitología viviente evitaría la consolidación de esta nebulosa, y es que el conocimiento total de ella es prácticamente imposible. Si se intenta realizar un

panorama exhaustivo, se comprende que “el análisis mítico aparece como una labor de Penélope. Cada progreso hace nacer una esperanza nueva, pendiente de la solución de una nueva dificultad” (Lévi-Strauss 1968, 14). Sólo es posible estudiar una faceta a la vez, excluyendo otros niveles. Los mitos no son entes separados unos de otros, sino que más bien forman constelaciones: se interpretan unos a través de otros, “los mitos se piensan entre ellos [...] (los mitos son) seres dotados de conciencia, capaces de pensamiento y acción” (21).

Jung reconoce la importancia y validez del pensamiento onírico, mítico. Aunque por un lado, lo caracteriza como arcaico y algo que comparten los niños con los primitivos, admite que realmente no es tan ingenuo como podría parecer: “El mito, en efecto, no es un fantasma infantil, sino un importante requisito de la vida primitiva” (1963, 49). Jung también sostiene que el pensamiento no dirigido entra en juego tan pronto se desvanece el pensamiento dirigido, incluso en el hombre moderno:

¿Acaso los hombres se desprendieron jamás del mito? Todo hombre tuvo ojos y sentidos para advertir que el mundo es inerte, frío e infinito y todavía nunca vio a un dios cuya existencia habría sido exigida por una necesidad empírica. [...] Puede decirse que si se lograra destruir de una vez el conjunto de las tradiciones del mundo, desde la próxima generación reflorecerían toda la mitología e historia de las religiones. (1963, 50)

Lévi-Strauss (1964) considera al pensamiento mítico como paralelo al pensamiento científico. Los llamados pueblos primitivos organizan su entorno por medio de una taxonomía regida por su experiencia sensible, generando analogías en el proceso que a su vez llevan al desarrollo de terapias medicinales o rituales, por ejemplo. Se trata entonces de un modo de estudiar al mundo regido por observaciones que responden a un sentimiento estético. Revelaciones científicas de nuestra era incluso validan algunas de las asociaciones resultantes de estas observaciones. Esta forma de pensamiento no puede considerarse incompleta ni anterior a una ciencia verdadera, porque en sí conforma sistemas completos y coherentes. El pensamiento mágico, además, responde a la curiosidad y el deseo de saber del hombre: Lévi-Strauss se opone a la noción de que los conocimientos derivados del modo de pensamiento mágico sean únicamente producto de la necesidad, puesto que el desarrollo de tecnologías y técnicas tan antiguas y anteriores a la ciencia como la agricultura o la alfarería requirieron un proceso de experimentación y desarrollo tan sofisticados que necesariamente implican un razonamiento de tipo científico y sugieren una curiosidad inherente al ser humano.

Lejos de ser, como a menudo se ha pretendido, la obra de una “función fabuladora” que le vuelve la espalda a la realidad, los mitos y los ritos ofrecen como su valor principal el preservar hasta nuestra época, en forma residual, modos de observación y de reflexión que estuvieron (y siguen estándolo sin duda) exactamente adaptados a descubrimientos de un cierto tipo: los que autorizaba la naturaleza, a partir de la organización y de la explotación reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible. Esta ciencia de lo concreto tenía que estar, por esencia, limitada a otros resultados que los prometidos a las ciencias exactas naturales, pero no fue menos científica, y sus resultados no fueron menos reales. Obtenidos diez mil años antes que los otros, siguen siendo el sustrato de nuestra civilización. (Lévi-Strauss 1964, 34-35)

Según Mircea Eliade (1972), los mitos podrían verse como una abolición de la historia, pero el hecho es que el mito no es “historia”, según el significado moderno de la palabra, que se refiere a hechos irreversibles y no repetibles y demostrables; sino que es una “historia ejemplar”, repetible. Su valor está en esa repetición, que se da a través del rito, por ejemplo. Así, la celebración de la primavera cada año es la celebración de la creación, y se trata en realidad, de la recreación del mito cosmológico de la creación. La recreación del mito por medio de los ritos confiere al hombre la posibilidad de volver a una época atemporal que trasciende el tiempo y el espacio profanos.

Eliade (1972) también señala que los mitos revelan el interés del hombre por lo real y verificable, pero también por las “realidades creadoras, paradigmáticas”. Por un lado, los mitos son “demostrables” en tanto que existen “pruebas” de aquello que narran. Al respecto, propone el siguiente ejemplo: “El mito que revela cómo la isla de Tonga fue pescada del fondo del océano encuentra la prueba de su veracidad en el hecho de que puede todavía enseñarse la caña que sirvió para pescarla y la roca donde se enganchó el anzuelo” (386). Los hechos naturales no son, por lo tanto, el origen del mito, sino que más bien, sirven como confirmación del hecho mítico. El mito no es meramente una proyección de la realidad. Por otro lado, el mito de la androginia<sup>2</sup> pone de manifiesto la necesidad del hombre de “regresar” a una época *in illo tempore*<sup>3</sup> para “recobrar (...) la condición de la humanidad perfecta, en la cual los sexos coexistían como coexisten, junto a todas las otras cualidades y todos los otros atributos, en la divinidad” (380).

2 El mito de la androginia es uno de tantos que busca la unión de los opuestos. Puede tratarse de un dios que presenta ambos sexos simultáneamente o, en el mito descrito por Platón en su Banquete, la condición original de las personas como hombre y mujer unidos en un solo cuerpo.

3 “En aquel tiempo”, refiriéndose a un suceso de tiempos remotos.

Las necesidades que conducen al estudio del símbolo resultan en todo tipo de conclusiones, aunque sobre todo resalta el hecho de que el universo simbólico de la humanidad es innegable y su análisis provee información importante para la comprensión de lo que significa ser humano. En *Lo sagrado y lo profano*, Eliade (1967) señala que el hombre desacralizado se comporta de maneras reminiscentes de los cultos del *homo religiosus*, es decir, del creyente. Así como este hombre religioso categoriza y habita el espacio en la medida que éste sea sagrado –y por lo tanto, habitable<sup>4</sup>– el hombre no religioso carga de significado todos aquellos lugares que tengan una importancia sentimental para él, a pesar de que objetivamente hablando, todo espacio, por sí mismo, es igual. Jung (1963) también habla de vestigios de comportamientos religiosos “primitivos” en el hombre moderno en su categorización de pensamientos dirigidos y no dirigidos, admitiendo no sólo la existencia de un pensamiento simbólico paralelo al pensamiento racional en el ser humano, sino su gran importancia. A raíz de sus estudios de los sueños, Jung encuentra una manera de interpretar estos pensamientos simbólicos y definir una serie de arquetipos que son comunes a la humanidad, todo esto para su aplicación en el campo de la psicología. En contraste con todo lo anterior, Lévi-Strauss intelectualiza la función simbólica del ser humano. La analogía y la metáfora funcionan como origen de una lógica mítica y simbólica de una especie naturalmente curiosa. Los mitos pueden ser entendidos como parte de una estructura compleja llena de relaciones, y el pensamiento mágico no puede ser considerado como anterior o inferior al científico, porque en sí conforma un sistema completo.

4 Eliade (1967) hace la siguiente distinción entre el espacio sagrado y el espacio profano: el primero es el resultado de una cosmogonía, es decir, es el mundo o cosmos que se crea según la mitología de un pueblo. Todo espacio fuera de este mundo, que no pertenezca a él, no es habitable porque no ha sido propiamente creado y se encuentra inmerso en el caos, que es el estado anterior al cosmos.

## 1.2 Hermenéutica de los símbolos

El vocablo *hermenéutica* proviene de la palabra griega *hermeneuein*, que quiere decir tanto interpretar como comunicar (Beuchot 2004). Según Ricoeur (1982, citado en Beuchot 2004, 34), un texto es una “acción significativa”, es decir, se interpreta la acción del texto más que las palabras mismas. Tomando esto en cuenta, el concepto *texto* se abre considerablemente, y se convierte en casi cualquier situación u objeto que requiera algún tipo de lectura. Al respecto, Mauricio Beuchot indica “Pero nos está sucediendo con la noción de texto a la hermenéutica lo que le sucedía a la noción de estructura al estructuralismo: que se aplicaba a casi todo, a cualquier cosa, con tal de que no estuviera completamente caótica o desordenada. Aquí parece que todo lo que pueda significar algo podría ser tomado como un texto, y eso puede abarcar todo, cualquier cosa” (35). Ahora, el mayor reto hermenéutico está en los símbolos. Según Beuchot, “El texto principal y más complejo es el símbolo [...] es donde la interpretación encuentra su prueba de fuego y su principal aplicación” (36). Aquí entra el gran problema de la hermenéutica: el equilibrio entre la lectura literal y la simbólica. Para Santo Tomás, es mejor privilegiar el sentido literal sobre el simbólico, pues el primero pone límites al segundo, que de otra forma sería ilimitado, carecería de fronteras. Otra variante a tomar en cuenta es el peso que se le da al autor versus el lector. Si se le da más importancia al primero al momento de interpretar, se obtiene una hermenéutica objetivista. En cambio, una interpretación que favorezca al lector resultará en una hermenéutica subjetivista. De nuevo, la respuesta parece estar en el equilibrio, puesto que no se puede captar toda la intencionalidad del autor, ni se puede traicionar al autor para darle preferencia a la conveniencia del lector al interpretar un texto. Sin embargo, el texto es “el entrecruce del autor y el lector” (77), y como tal, es imposible evitar la influencia de la subjetividad del lector. La interpretación no trata de recoger el significado en sí, sino el significado del hablante, su intencionalidad comunicativa y la intención que imprime a sus expresiones. Hay textos que sólo se prestan a ser interpretados simbólicamente, y otros tantos que sólo admiten una interpretación literal. El resto requiere una doble lectura, tanto subjetiva como objetiva. Una lectura literal provee sentido y referencia, mientras que una puramente simbólica sólo mantiene el sentido. Ahora, esto es en referencia a la interpretación de textos con contenido simbólico. La interpretación del símbolo puro en el texto, según lo anterior, supondría suprimir la intención del autor a favor de las necesidades del lector. A partir de esto también se resalta que se puede hablar de dos polos opuestos en el tema de los símbolos: por un lado está la literalidad y la razón, y por otro lo simbólico, lo imaginario e irracional.



Gilbert Durand (2007) propone que son dos los métodos hermenéuticos que surgieron a partir de una apreciación de las imágenes simbólicas resultante de la psicología y la etnología, mismas que atrajeron desde principios de siglo XX la atención científica al problema de las imágenes. Están, en primer lugar, las *hermenéuticas reductivas*, que pretenden analizar al símbolo hasta reducirlo, prácticamente, a signo. En el caso de Freud, todo símbolo onírico puede ser reducido a una única causa, que es la libido, la pulsión sexual. Por otro lado, Lévi-Strauss efectúa una reducción pero ya no a un nivel individual, sino social. En el polo opuesto están las *hermenéuticas instaurativas*, que, en última instancia, implica que todo es procesado simbólicamente. El inconsciente colectivo que ideó Jung alberga arquetipos comunes a toda la humanidad, mismos que funcionan como estructuras que pueden ser colmadas a un nivel individual por medio de la conciencia. Para Jung, la *función simbólica* es la unión de dos opuestos: el sentido consciente y la imagen del inconsciente. Bachelard, por otro lado, propone una separación estricta entre la imaginación simbólica y las ciencias, contrario a la concepción de Lévi-Strauss de una lógica implícita en los procesos simbólicos del hombre. Sin embargo, según Bachelard, la ciencia necesita a la imaginación para dotarla de un sentido humano. Entonces, Durand (2007) señala que al contrario de la estrecha hermenéutica reductiva, la hermenéutica instaurativa es demasiado amplia.

Dicho de otro modo, según Ricoeur (citado en Durand 2007), la hermenéutica sigue dos caminos opuestos: al primero, consecuencia de la iconoclastia científica y seguido por Freud o Lévi-Strauss, lo denomina *demistificación*. El segundo, llamado *remitización*, lo siguen Heidegger, Van der Leuw, Eliade y, según Durand, Bachelard. Ricoeur (en Durand 2007) recomienda, sin embargo, no descartar ninguna de estas hermenéuticas, porque al fin y al cabo, los símbolos poseen tanto un significante palpable, como un sentido inasible, además de que es difícil y absurdo deshacerse de la herencia de seis siglos del racionalismo y positivismo que relegó a un segundo plano a los símbolos.

### 1.3 Reflexiones sobre los símbolos y el arte

Fuera del ampliamente estudiado papel de los símbolos en el arte, puede considerarse el modo en que la actividad artística misma se compara al modo de pensamiento mágico o mítico, a su vez relacionado con lo simbólico. Claude Lévi-Strauss (1964) hace una serie de consideraciones sobre el arte en *La ciencia de lo concreto*, el primer capítulo de *El pensamiento salvaje*. Coloca al arte en un punto medio entre el pensamiento mágico y el conocimiento científico; al artista a medio camino entre el *bricoleur* y el *ingeniero* mencionados anteriormente. Los ejemplos que emplea son en su mayoría de arte figurativo y aplicables únicamente a él; de cierta manera desdeña estilos como el impresionista y más aún al arte abstracto. Está de más decir que sería imposible aplicar estas analogías al arte contemporáneo. Sin embargo, las implicaciones de sus observaciones son interesantes y podrían extenderse más allá de lo incluido en ese capítulo. Señala que la obra de arte es una especie de modelo reducido en todo sentido: en cuanto a escala, color, textura, volumen, temporalidad; todo esto dependiendo de la técnica artística empleada. Pero más allá de eso, las decisiones del artista creador –individuo con una técnica, personalidad e historia propia– resulta en soluciones totalmente diferentes para el tema a representar, considerando que dicho artista se dedique a realizar, por ejemplo, pintura figurativa. Lévi-Strauss (1964) explica que el mito es un sistema de relaciones abstractas capaz de generar una experiencia estética porque el acto de creación del mito es inverso al del arte: el mito parte de una estructura para llegar a un objeto conformado por un conjunto de acontecimientos, el arte parte de los acontecimientos en la búsqueda de una estructura.

Según Gilbert Durand (2007), el arte románico es mucho más rico simbólicamente que el gótico que le sucedió. Esto es a causa del naturalismo que perseguía el gótico, favoreciéndolo sobre el sentido sagrado de la imagen, que se puede ejemplificar con la manera en que comenzó a representar más a menudo el sufrimiento del Dios encarnado en vez de su gloria divina, como sucedía en el románico. La copia o imitación es entonces, para Durand, la pérdida de la evocación simbólica y el gótico es una forma de “iconoclastia por exceso” (2007, 25). La iglesia católica y su arte dogmático prefirió ilustrar o enseñar a iluminar.

Si, como dice Lévi-Strauss (1964), la obra de arte (mimética o representativa) es un modelo reducido en el sentido más amplio del término, el arte sacro supone una reducción de lo sagrado, lo infinito inasible y perfecto a una obra limitada, material, imperfecta. Como no es posible reducir lo sagrado o lo infinito, se evoca por medio del símbolo. Entonces, para Durand (2007), la austeridad y lo formulaico de las composiciones o de las poses así como la ausencia de orna-

mentos innecesarios en el románico podría haber resultado en una evocación más pura, más cercana a lo sagrado, que el creciente naturalismo y dramatismo que inicia con el gótico.

Gilbert Durand (2007) considera que el símbolo fue desvalorizado en occidente a partir de Descartes, quien creía que la sensación es causa de errores. Los empiristas, unos años después y a pesar de distar del cartesianismo, seguirían manteniendo una iconoclastia simbólica que se mantendría hasta los positivistas en el siglo XIX. La ciencia se convirtió en la única forma verdadera de conocimiento, dejando de lado a la imaginación. Durand señala que la repercusión de este pensamiento fue la reducción del arte a ornamento, de manera que ni siquiera el romanticismo pudo restablecer en el arte y el artista “la potencia de significación plena que tuvieron en las sociedades iconófilas, en el Bizancio macedónico así como en la China de la dinastía Song” (2007, 30).

Fue la revolución industrial lo que en el siglo XIX desencadenó el movimiento Simbolista –que es a su vez consecuencia del romanticismo, con el cual comparte muchas de las causas e ideales– iniciando en los países católicos. El arte simbolista refleja la dificultad para adaptarse a un cambio tan abrupto, la idealización de la vida de campo que hasta ese momento llevaba la gente humilde que terminó por mudarse a las ciudades industrializadas y también una rebelión contra el espíritu positivista. Según Gibson (2006, 13), el Simbolismo “reconoce varios niveles de la realidad”, mismos que son requisito de cualquier fe religiosa y su correspondiente simbolismo y mitología. Esta concepción también sentaría las bases del surrealismo, entendido como el *sur-réel* de Apollinaire, que supone que lo real coexiste con lo “sobre-real” y que no existe únicamente lo *natural*. El Simbolismo, entonces, tiene su alimento en los sueños y no en la realidad visible, práctica y científica. Es característicamente pesimista, decadente, escéptico del progreso de la sociedad de la época, en contraposición con el impresionismo, cuyos artistas no dudaban en emplear herramientas tecnológicas nuevas –como la fotografía– y de retratar los bastiones de la nueva sociedad, como la locomotora o la clase media emergente.

El Simbolismo volteó la mirada hacia el interior del artista: “El problema era cómo expresar el mundo del subconsciente, del arquetipo, sin caer en una representación académica del mito” (Mackintosh 1975,10). Una característica del simbolismo que inmediatamente llama la atención es que el estilo de cada artista de este movimiento es único. Lo que define al simbolismo no es una coincidencia estilística o incluso temática sino una actitud.

El desdén de la crítica originalmente dirigido hacia el simbolismo se ha tornado en aceptación y admiración en tiempos más recientes. A decir de Gibson,

Los trabajos de los etnólogos a lo largo del siglo nos permiten comprender hasta qué punto el sistema simbólico de culturas es indispensable para el bienestar

de los individuos y la supervivencia de una sociedad. (...) Por lo demás, el Simbolismo no ha dejado de existir. Perdura aún hoy día, especialmente en textos literarios, incluso en la obra de un Samuel Beckett, por moderna que se nos antoje. También perdura, de forma espectacular, en el cine, sobre todo en la forma simbólica o barroca de un Fellini o un Pasolini. (2006, 27)

Más adelante, ya en las vanguardias artísticas del siglo XX, Kandinsky ([1912] 1994, 38) señala que el objetivo del artista “...no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artística, sino que lo que pretende es expresar su *mundo interior*, ve con envidia cómo hoy este objetivo se alcanza naturalmente y sin dificultad en la música, el arte más abstracto.” Comprende que hay una enorme distancia entre los prerrafaelitas o Cézanne y el arte impresionista, más enfocado al *exterior*, de tendencia naturalista, que responde a estímulos externos.

Kandinsky ([1912] 1994) menciona la importancia de la intensidad de la sensibilidad inherente al individuo para impresionarse por el misterio de la vida, que es alta para los niños que apenas comienzan a conocer el mundo y desaparece casi del todo para los adultos que ya se han acostumbrado a él. Esto implicaría que un espectador requiere una gran sensibilidad para poder generar una lectura inconsciente más rica de la obra de arte. Kandinsky toma el ejemplo concreto del color, y su efecto psicológico. Quizá por asociación el color causa varios efectos en el individuo; por ejemplo, el rojo es asociado con el fuego o la sangre, a partir de lo cual el autor concluye: “El color, en este caso, recuerda a otro agente físico que produce un efecto psíquico doloroso” (43). Para Kandinsky y los demás artistas del movimiento *Blaue Reiter*, el color es un elemento fundamental para lograr el objetivo de una obra de arte, expresándolo del siguiente modo mediante una analogía con un piano:

El color es la tecla, el ojo el macillo, y el alma es el piano con sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.

La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior. ([1912] 1994, 46)

Es este tipo de razonamiento el que da lugar al arte abstracto que desarrollaría Kandinsky a lo largo de su carrera en un intento por llevar a cabo creaciones parecidas a la música, en cuanto a que lo consideraba el único arte que “penetra directamente en el espíritu” ([1912] 1994, 47). La forma y color puros son las herramientas para conseguirlo. Cada forma –y por forma se refiere a figuras geométricas– tiene una resonancia particular en el espectador. Para Kandinsky, la combinación de formas con un color en particular genera una gama de efectos:

“Un triángulo amarillo, un círculo azul, un cuadrado verde, otro triángulo verde, un círculo amarillo, un cuadrado azul, etc., son entes totalmente diferentes y que actúan de modo completamente distinto” (49).

Se puede decir entonces que el uso de formas y colores de Kandinsky es, en efecto, simbólico. Lo figurativo y lo abstracto –con todos los matices intermedios– todavía siguen presentes en el arte actual, además de o a veces en conjunto con formas tales como el performance, videoarte o instalación. Lo multidisciplinario y la tendencia actual de emplear los medios necesarios a favor de la expresión artística permite, entre otras cosas, ampliar las posibilidades de reflexión simbólica en la obra. Después del rito o el mito, el arte es quizás la manera más natural de expresar lo simbólico, y en todo caso lo imaginario, lo que va más allá de lo comprensible y no puede transmitirse de manera clara. Ya fuera evitando alegorías en busca de la esencia misma del mito, o empleando sólo formas y colores para afectar al espectador de una manera que sobrepase al intelecto, en el arte se busca activamente la manera de transmitir lo que no se puede explicar.

#### 1.4 El mito como narración

En los mitos y en los cuentos, como en los sueños, se exterioriza el alma y los arquetipos se manifiestan en su relación natural, en forma de “formación, transformación, recreación eterna del eterno pensamiento”. (Jung 1962, 22)

Eliade (1972, 386) afirma que hay orígenes sagrados en muchos aspectos de la vida cotidiana. La literatura, entonces, no sería excepción, principalmente considerando que los mitos también son narraciones. El mito puro se degrada a través de los años y las interpretaciones, y se convierte en balada, epopeya, leyenda épica o supersticiones. Según Eliade, Las pruebas que deben superar los héroes épicos o dramáticos como Odiseo, Parsifal o Eneas son una repetición ya estilizada de las “pruebas iniciáticas” realizadas en la “búsqueda del país trascendente” (382) por medio de la cual es posible llegar a un estado original, anterior a la creación, y, dando un paso más allá “los errores de Ulises o la búsqueda del santo Grial vuelven a encontrarse hasta en las grandes novelas del siglo XIX” (387). Entonces, puede decirse que el mito no sólo puede ser vislumbrado en la literatura oral, sino también en toda literatura.

Por otro lado, Jung (1963) propone como ejemplo el tema de la traición al héroe, visto en mitos como los de Jesucristo y Judas o Sigfrido y Hagen, y en la historia, como en el caso de César y Bruto. El punto en común entre estos mitos y verdades históricas es que la traición se lleva a cabo por un personaje allegado, un supuesto amigo. En el caso de este tema en particular, Jung apunta que su origen sencillamente tiene que ver con el hecho de que “la envidia no deja dormir a los hombres” (56). Por otro lado, las fantasías de las personas, resultado de un pensamiento onírico y no dirigido, tienen mucha relación con temas arquetípicos. Jung propone el ejemplo el niño que fantasea con que sus verdaderos padres son ricos miembros de la nobleza que algún día rescatarán en una carroza de oro al pequeño que mientras tanto está siendo criado por padres adoptivos –sus verdaderos padres– al mejor estilo de las historias los hermanos Grimm. Ciertamente, en la mitología, muchos héroes son separados de sus nobles y poderosos padres o son descendientes de dioses. O las fantasías eróticas de mujeres en las cuales son raptadas y tomadas por la fuerza, recordando, por ejemplo, los raptos de Europa, Ío o Leda por parte de Zeus, así como el rapto de Perséfone, por Hades. Para Jung, el mito es a la humanidad lo que el sueño al individuo; la interpretación del mito puede arrojar datos objetivos de la misma forma que lo hace la interpretación del sueño. Además, según Jung, el mito representa una unión con un estado más primitivo de la humanidad, aunque no por esto pueda considerársele ingenuo:

Así como nuestro cuerpo conserva en muchos órganos residuos de antiguas funciones y estados, así también nuestro espíritu, aun cuando en apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños y las fantasías, las épocas más distantes. (1963, 55)

A pesar de las diferencias propias de los motivos y objetivos en los estudios de psicología y religión, las implicaciones de las conclusiones de Eliade y Jung al respecto del papel del mito en la literatura y en la vida de los seres humanos son en ambos casos que el mito se repite reiteradamente, aun hoy. Sea cual sea la historia, el género, la moda, la época o el “color local”, sigue proyectando de alguna forma al modelo mítico. Jung lo explica del siguiente modo:

Tiene que haber mitos típicos, verdaderos instrumentos que sirvan a los pueblos para elaborar sus complejos psicológicos. Parece que todo griego de la época clásica llevaba en sí un fragmento de Edipo, así como todo alemán un fragmento de Fausto. (1963, 57)

Al respecto de las historias populares, decía Borges (Sorrentino 1982) que usualmente son buenas porque han pasado un largo proceso de refinamiento a cargo de mucha gente, y que por lo tanto se puede decir que un cuento folclórico es más refinado que un poema de Donne, Góngora o Lugones, siendo que en este último caso, la obra ha sido refinada por una sola persona. Se puede concluir que estas historias revisadas anónimamente por generaciones y por lo tanto mejoradas en el proceso, son también más cercanas al mito, a diferencia de las novelas de un sólo autor, que como menciona Eliade, ya han pasado por un proceso que opaca el sentido original del mito.

CAPÍTULO II  
*LOS ANIMALES*

En pocas palabras, el tema central de este proyecto son los animales. Más específicamente, en principio se deriva de la distinción imaginada actualmente en Occidente entre la especie humana y las demás especies. Es así que se conforma la base para el proyecto de producción, misma que, dicho sea de paso, es notoriamente compleja e imposible de explicar en su totalidad en las siguientes páginas.

Las inquietudes en torno a la relación del ser humano con los animales fueron tratadas de la manera más satisfactoria por medio de la antropología, como quedará claro en los primeros segmentos de este capítulo. Teniendo mayores fundamentos sobre este problema, fue pertinente analizar el modo en que algunos artistas se han acercado recientemente al tema de los animales para tratar de comprender de qué manera se refleja en su trabajo el modo de entender la frontera animal-humano en la sociedad a la que pertenecen. De forma paralela, siendo que los productos finales de este proyecto son bestiarios, fue necesario un breve recuento del bestiario medieval a ser contrastado con los bestiarios literarios de Latinoamérica en el siglo XX, correspondientes a una tradición literaria de bestiario más cercana al momento y lugar en que se realiza esta investigación. Más allá de eso, dos de los libros de artista producidos a partir de esta investigación fueron creados usando cuentos latinoamericanos como materia prima, añadiendo una segunda razón para realizar un recuento del tema del bestiario latinoamericano.

## 2.1 La naturaleza y el hombre: el caso de los animales

La compleja relación que tiene el hombre con las demás especies animales tiene muchos matices y está en constante cambio. Como se verá a continuación, lo que puede parecer una división normal y permanente entre el ser humano y el reino animal no es sino una concepción local y temporal: una de muchas formas de comprender el lugar del hombre, de uno mismo, en el mundo.

Claude Lévi-Strauss explica que Rousseau planteó “el problema central de la antropología, que es el del tránsito de la naturaleza a la cultura” (1965, 145) en los siguientes términos: el ser humano llega a la cultura al convertirse en un animal social, cosa que depende mucho del crecimiento demográfico. Más allá de eso, asocia al razonamiento con esta transición, de manera que en ocasiones opone la cultura ya no a la naturaleza sino al razonamiento. Pero este es sólo un ejemplo de las distinciones que el ser humano ha establecido entre sí mismo y los demás animales.

Una original propuesta reciente sobre las distintas formas de entender el lugar en la naturaleza en que el ser humano se coloca a sí mismo es la que hace Philippe Descola (2005) en *Más allá de naturaleza y cultura*. El autor argumenta que la relación que tiene el hombre occidental actualmente con los animales y la naturaleza no es la única y la plantea tan sólo como una de muchas posibilidades. En el caso de occidente, Descola explica que mientras la interioridad del ser humano se considera distinta a la del resto de animales, objetos y naturaleza en general, la fisicalidad es la misma. En otras palabras, por los avances científicos se ha comprobado que el hombre está compuesto por moléculas que comparte con otros objetos y seres del entorno, y que evolutivamente está emparentado incluso con organismos unicelulares. Esto mismo, sin embargo, no se puede demostrar a un nivel psíquico, emocional o intelectual, resultando en una aparente superioridad del hombre sobre el resto de las criaturas. La contraparte de esta ontología *naturalista* de occidente, que es como llama Descola al esquema apenas descrito, es la ontología *animista*, presente, por ejemplo, en ciertas sociedades amazónicas y de Norteamérica. En este caso, la interioridad es la misma mientras que la fisicalidad es distinta. En esencia, todos los seres comparten un mismo espíritu, todos son pensados como “humanos”, pero lo que los separa es su apariencia física, que además dictamina su comportamiento, alimentación y modo de vida.

Descola (2005) propone dos ontologías más que forman, junto a las primeras dos, un cuadro simétrico. En la ontología *totémica*, todo ser comparte tanto

fisicalidad como interioridad<sup>1</sup>, mientras que en la *analógica*, fisicalidad e interioridad difieren entre humanos y el resto de seres. Curiosamente, según Descola, la ontología presente en occidente antes de la imposición del naturalismo en el siglo XVI era la analógica, que se caracteriza por la necesidad de mantener un equilibrio en un mundo constituido por múltiples esencias y partes aisladas. El mundo de las ideas de Platón, la frase de San Agustín “todas las cosas no serían si fuesen iguales” –*non essent omnia si essent aequalia*– o las mónadas de Leibniz son, para Descola, ejemplos del viejo analogismo de occidente.

Philippe Descola (2005) señala que fue unos decenios luego de la muerte de Michel de Montaigne que la naturaleza en occidente dejó de ser entendida como aquello que contiene y unifica todo, sin distinción alguna, para pasar a ser un conjunto de “objetos gobernados por leyes autónomas” (15), implicando, además, que pasaría a un plano separado, una especie de telón de fondo convenientemente distintivo para su observación objetiva y científica. Como se explicó anteriormente, Descola afirma que esta oposición entre naturaleza y cultura no es universal. La dicotomía naturaleza/cultura es entonces uno de no-humano/humano: Descola describe la frase *la naturaleza humana* como un “viejo oxímoron de Occidente” (269). La estrategia más frecuente para entender esta distinción entre naturaleza y cultura es establecer las diferencias entre humanos y animales. Ingold (1994, citado en Descola 2012, 268) señala que los filósofos normalmente se han cuestionado “¿Cuál es la diferencia genérica entre los humanos y los animales?” en vez de “¿Qué hace del hombre un animal de un género particular?”. A pesar de esto, Descola sugiere un gradual replanteamiento actual de este pensamiento dualista que sin embargo, no ha suscitado una separación del esquema naturalista. Por otro lado, algunos estudiosos proponen que la idea que se heredó en torno a los animales a partir del pensamiento de Descartes y Kant es en realidad un paréntesis breve, antecedido por un pre-humanismo y sucedido por un posthumanismo que no considera esa distinción tan tajante animal/humano (Wolfe 2009).

Independientemente de la manera de entender la relación entre el ser humano con las demás especies, lo cierto es que la forma en que los animales dominan el imaginario del hombre de cualquier lugar y época es notable. Desde su presencia –por lo regular antropomorfizada– en libros y películas infantiles, hasta en viejas fábulas en las que servían como analogías de la naturaleza humana o en tantos mitos alrededor del mundo, queda demostrado que con los animales

1 Descola no se refiere al totemismo clásico, en el que una especie, fenómeno natural, etc. puede usarse para identificar a un grupo social, sin que necesariamente esto afecte la relación entre el hombre y el tótem; sino a una forma de totemismo presente principalmente en Australia en la cual hay una continuidad física y espiritual entre hombre y naturaleza.

se forman lazos de identidad más numerosos y a menudo más poderosos que con plantas u otros objetos. En las sociedades totémicas de Australia, los animales “constituyen casi las tres cuartas partes de los nombres de los tótems registrados” (Descola 2005, 240). El tótem supuestamente encarna características de la persona que representa. Descola señala que la preferencia por usar animales como tótems se debe a que es más sencillo hallar y observar diferencias de apariencia y de comportamiento en los animales que en otros seres u objetos. Lévi-Strauss (1965) señala que los animales son *pensables*, se desplazan, emiten sonidos, tienen un rostro y un cuerpo, o sea que es evidente la razón por la que el hombre sienta tanta afinidad hacia ellos.

John Berger (1991) considera que durante el siglo XIX comienza un proceso que culmina con el capitalismo corporativo en el siglo XX en occidente, y que ocasiona un quiebre en el vínculo entre la naturaleza y el ser humano. Más allá de las necesidades que su domesticación o caza pudieran satisfacer —ya fuera para la alimentación, el transporte o la ropa— los animales se encuentran en el centro de la psique del ser humano, en su mitología. Según Berger, es probable que los primeros dibujos en la historia fueran motivos animales.

Para Carl Gustav Jung (1962), los animales son representaciones usuales para diversos arquetipos presentes, por ejemplo, en cuentos folclóricos. El teriomorfismo<sup>2</sup> y el antropomorfismo son dos recursos empleados en toda tradición mítica y folclórica. Al respecto, en un sentido psicológico, Jung señala que “La figura animal denota, precisamente, que el contenido y las funciones de que se trata se encuentran todavía en un campo extrahumano, es decir, fuera de la conciencia humana y por lo tanto forman parte, por un lado, de lo demoníaco sobrehumano, y por el otro de lo animal infrahumano” (33). Por otro lado, Gilbert Durand (citado en Cegarra, 2012) señala que a los animales se les ha cargado de atributos que no son suyos en realidad, como puede observarse en mitos, leyendas y otras narrativas populares. Los animales son un receptáculo perfecto para verter aquello que a nuestra consideración nos define como humanos. Al zorro se le asocia con la astucia y al búho con la sabiduría, a pesar de que este animal no sea notable por su inteligencia.

Por lo demás es notable que los niños jamás hayan visto la mayoría de los animales con los que sueñan ni los modelos de imágenes con las que juegan. De

2 Del griego *therion*, animal salvaje y *anthropos*, hombre. Se refiere a la transformación o metamorfosis parcial o total de un hombre a un animal o viceversa. Algunos ejemplos son las sirenas, los licántropos o los dioses egipcios con cuerpos humanos y cabezas de animales. Por otro lado, el antropomorfismo es la atribución de características humanas (ya sean físicas, psíquicas, emocionales, etc.) a entidades no humanas, incluyendo animales, fenómenos naturales u objetos inanimados.

igual modo, se comprueba que existe toda una mitología fabulosa de las costumbres animales que la observación directa sólo podría contradecir. Y sin embargo, para nuestra imaginación, la salamandra permanece ligada al fuego, el zorro, a la astucia, la serpiente sigue ‘picando’ a pesar del biólogo, el pelícano se abre el corazón, la cigarra nos entenece mientras que el gracioso ratón nos repugna. Lo cual implica hasta qué punto esta orientación teriomorfa de la imaginación forma una capa profunda, que la experiencia jamás podrá contradecir; a tal punto que el imaginario es remiso al desmentido experimental. (Durand, en Cegarra 2012, 73)

Las especies animales siempre fueron y siguen siendo los seres más cercanos al ser humano desde un punto de vista afectivo, así cambie radicalmente el modo de entender de qué manera se relacionan con el hombre. Esto se ve reflejado en el imaginario y en los símbolos de las sociedades de todas las épocas y latitudes. A pesar de ser una presencia constante, las enormes diferencias que se observan en los modos de “pensar con ellos” o bien, “pensarlos” revelan que siguen siendo un misterio.



### 2.1.1 Fronteras entre el animal y el animal humano

La pregunta de qué es lo que nos *hace humanos* bien podría plantearse, en Occidente, de la siguiente manera: ¿qué distingue a los demás animales de nosotros? (Derrida 2004, citado en Bourke 2011). Nunca ha permanecido de manera definitiva ninguna de las distinciones propuestas entre lo humano y lo animal puesto que después de un tiempo, con los cambios paulatinos en los discursos y las ideas, se plantean diferentes respuestas al respecto. Una de las respuestas recientes en Occidente es que los atributos exclusivos al ser humano no lo son tanto, ya sea porque algunos animales poseen las mismas características que supuestamente nos distinguen de ellos, como porque algunos humanos no los tengan de una manera tan definida. Como se explicará más adelante, así como han surgido estudios defendiendo la posible presencia de lenguaje y otras características tradicionalmente pensadas como humanas entre los animales, hay seres humanos con problemas cognitivos que aparentemente les impiden participar cabalmente de comportamientos pensados como exclusivamente humanos.

Como ya se mencionó, el problema de la separación percibida entre hombres y animales es radicalmente diferente en distintas sociedades, lo cual implica que la oposición entre naturaleza y cultura a la que estamos habituados no es universal. En algunos casos, se tiene incluso la creencia de que los animales no son más que seres humanos disfrazados, como para las sociedades animistas en el Amazonas que describe Descola (2012). Esta y otras concepciones dan paso a mitos sobre uniones conyugales hombre-animal, por ejemplo. Los *ojibwa* de Norteamérica decían que sus antepasados se habían casado con animales y en consecuencia, los conocían bien y habían aprendido de sus esposas animales (Lévi-Strauss 1964). También se pueden encontrar tintes eróticos en la relación cazador-presa en América, por ejemplo. En el noroeste de México, los mayos, en tiempos en que todavía cazaban venados con frecuencia, decían que el jefe de los venados enviaba a un pequeño venado, distinto a aquellos habituales de la región, a un hombre que fuera de su agrado. El venado se convertiría en su esposa, y el hombre en cuestión pasaría sus noches en el campo en vez de la aldea, además de adquirir el poder de mandar a los animales. Otros cazadores que quisieran cazar venados con facilidad podían pedir su permiso para lograrlo (Beals 1945). Entre los nahuas de la Sierra Negra de Puebla, el acto de pedir permiso al Señor del Monte para dar caza a un venado equivale a pedir a una de sus hijas. El cazador debe pasar un periodo de abstinencia sexual antes de la cacería, y no debe comer nada preparado por su mujer desde la noche anterior (Méndez y Romero 2015). Los mexicas tenían mitos en los que héroes cazan o tienen relaciones con diosas que se transforman en venadas o jaguares hembras

(Olivier 2015). En el Amazonas y en otros lugares del mundo, también hay mitos de animales que toman forma humana para engañar a una persona y casarse con ella con la constante de que, en su figura humana, mantienen ciertas características que delatan su verdadera naturaleza; o alternativamente, toman partes de su aspecto animal y los transforman en partes o vestimenta humanas. Los ejemplos parecen ser interminables.

### ¿Quién tomó la foto?

Sin embargo, como se mencionará más a fondo en el siguiente apartado, si volteamos a ver a Occidente, un giro inesperado a esta rápida revisión sobre los modos de entender al animal como parte del mundo humano está en el tema reciente de los derechos de los animales. En el año 2011, un macaco en Indonesia se tomó una *selfie* cuando miró al objetivo de una cámara y presionó el botón de obturación (fig. 1). PETA demandó al fotógrafo en nombre del macaco bajo la premisa de que el animal debería ser dueño de los derechos de la imagen puesto que, en última instancia, él tomó la foto. En los Estados Unidos, es la persona que toma la fotografía la que se considera dueña de la misma. El macaco cuenta con representación legal, como si fuera una persona, para la defensa de algo que probablemente no entiende. Bien se puede argumentar que una persona con una seria discapacidad cognitiva podría requerir lo mismo. En 2016, un juez tuvo que especificar que los animales no están considerados en la ley de derechos de autor. Finalmente, el 11 de septiembre de 2017, el fotógrafo –o mejor dicho, el dueño de la cámara– llegó a un acuerdo con PETA según el cual donará el 25% de los ingresos percibidos por la foto a las organizaciones que protegen a estos macacos (Haag 2017).

En Occidente, al revisar el tema de la relación entre humanos y animales es buena idea tomar en cuenta la singular y atípica aportación de Michel de Montaigne a finales del siglo XVI. En su ensayo *Apología para Raimond Sebond*, que como señala Descola (2012), bien podría considerarse una apología para los animales, criticó la seguridad con que el hombre dice saber los pensamientos de las bestias y reivindicó la inteligencia y demás cualidades incomprendidas de los animales. “¿Por medio de qué comparación entre ellos y nosotros puede inferir [el hombre] la estupidez que les adjudica [a los animales]? Cuando juego con mi gato, ¿cómo saber si yo no soy un pasatiempo para él más de lo que él lo es para mí?” (Montaigne 1580, citado en Derrida 2008). Con numerosos, ejemplos, aboga a favor de la existencia de la razón y la inteligencia en los animales, como en el caso del perro de un vidente, que debe saber que su labor es la de conducir a su amo y toma las decisiones necesarias para que éste no tropiece y pueda andar por la vereda menos accidentada. Menciona, así mismo, que Demócrito sostenía que los animales nos enseñaron artes y oficios: la araña a tejer y coser,



fig. 1 Esta imagen de la selfie del macaco fue obtenida por medio de Wikimedia. David J. Slater, el fotógrafo y dueño de la cámara, publicó la controversial foto en un libro y luchó contra grupos que la publicaron sin permiso en línea. Wikimedia, en particular, se defendió argumentando que la foto está en el dominio público.

diversas aves a construir o el ruiseñor la música. Montaigne también señala que Epicteto decía que el hombre no tiene nada propiamente suyo, salvo el uso de sus opiniones.

Montaigne ([1580] 1808) menciona la organizada sociedad de las abejas o las consideraciones que debe hacer un pájaro sobre materiales y el lugar adecuado para hacer su nido y llega a la conclusión de que nada de esto sería posible sin deliberación, pensamiento e inferencia. El autor hace un llamado de humildad a nuestra especie, que en muchos aspectos no puede rivalizar con los animales. Descalifica, además, ciertas observaciones hechas en cuanto a que el hombre está desprotegido, “desnudo”, desprovisto de escamas, pelaje, conchas y otros medios que tienen diversas especies para protegerse, y que al nacer no sabe hacer más que llorar mientras otras especies comienzan a andar inmediatamente. Por un lado, argumenta que en realidad nuestra piel es lo suficientemente resistente ante las inclemencias del tiempo, prueba de lo cual están “varias naciones que no conocen todavía el uso de los vestidos” (393), y que no hay injusticia en el reparto de recursos entre las especies por parte de la naturaleza: todo ser está dotado de lo necesario, incluyendo al ser humano. Con esto alude a la inventiva del hombre, viéndola como algo propio de nuestra naturaleza: “La costumbre de fortificar el cuerpo y de resguardarlo tiénela el hombre por instinto natural” (394). Por otro lado y a modo de contraste, en sociedades de la selva amazónica, se considera que los animales se “visten” con garras que son cuchillos o picos que son lanzas (Descola 2012). Montaigne concluye que el hombre no está ni por encima ni por debajo de los animales, “hay alguna diferencia, hay órdenes y gradaciones mas siempre bajo la apariencia de una misma naturaleza” ([1580] 1808 395).

En su ensayo *Why Look at Animals* (1991), John Berger mantiene que los animales nacen, son sensibles y mueren, y que en esto se parecen a los hombres, pero que en sus costumbres, su tiempo y capacidades físicas, difieren. Es decir, son similares y a la vez no. A lo largo de la historia, se han propuesto muchas cualidades que podrían distinguirnos de los animales: el lenguaje, el intelecto, la capacidad para hacer herramientas, la conciencia de sí mismo, el alma y, en tiempos recientes, la capacidad para el pensamiento simbólico. Para Descartes, la característica clave del humano es el razonamiento y la existencia del alma de manera independiente al cuerpo. Si el cuerpo está regido por las leyes de la mecánica, los animales –que no tienen alma– son sólo automatismos dirigidos por el instinto y nada más (Bourke 2011). Ante este argumento, el padre de la taxonomía, Carlos Linneo, declaró que “evidentemente, Descartes nunca vio a un simio” (1735, citado en Agamben 2006, 53-54). Las similitudes que encontró Linneo entre simios y hombres, homo, lo llevó a incluirlos a todos en la categoría que llamó *anthropomorpha*, que más tarde se convertiría en el orden *primates*. Vale la pena puntualizar el hecho de que Linneo no creó una clasificación exclusiva

para el ser humano y lo colocó en el mismo grupo junto a otras especies que consideró similares. Sin embargo, Linneo separa al ser humano de todas las demás especies con el famoso aforismo *Nosce te ipsum* (conócete a ti mismo), aludiendo al pensamiento reflexivo y el alma del ser humano (Ingold 1994, citado en Descola 2012). De cualquier manera, una clasificación rigurosa basada en las diferencias fisiológicas entre especies tampoco logró aclarar el problema del todo. Mientras que las mitológicas sirenas eran clasificadas junto a las focas y leones de mar en *Ichthyologia* de Peter Artedi, Linneo las colocó junto al hombre y al mono en su *Pan Europaeus* (Agamben 2006).

Según Berger (1991), es la mera existencia del lenguaje lo que nos permite reconocer a otro ser humano, así su lenguaje sea totalmente distinto y la comunicación prácticamente imposible. Propone como distinción entre lo humano y lo animal, la presencia del pensamiento simbólico íntimamente unido al lenguaje del ser humano. La ausencia de lenguaje en los animales supone una barrera infranqueable, de modo que su vida es paralela a la nuestra y de ningún modo podría cruzarse. Quizás sólo puedan coincidir después de la muerte, como sugieren las milenarias creencias de la transmigración de las almas.

Lo que distinguió al hombre de los animales fue la capacidad humana para pensar simbólicamente, capacidad inseparable del desarrollo del lenguaje en el cual las palabras no son meras señas, sino significantes de algo más allá de sí mismas. Sin embargo, los primeros símbolos fueron animales. Lo que distinguió al hombre de los animales nació de su relación con ellos. (Berger 1991, 9. Traducción propia)

Con el lenguaje sucede lo mismo que con otras características supuestamente humanas. Hasta el siglo XVIII se consideraba la posibilidad de que los pájaros hablan, siendo que apenas para el siglo siguiente el lenguaje ya era considerado como uno de los atributos propios del hombre (Agamben 2006). Hoy en día, sin embargo, se ha vuelto a considerar la posibilidad de un lenguaje animal. Ya en la segunda mitad del siglo XX, Lévi-Strauss colocaba al canto de los pájaros en los límites del lenguaje: “Es la línea de demarcación entre la cultura y la naturaleza la que no sigue ya, con la exactitud que se creía no hace mucho, el trazo de ninguna de las que sirven para distinguir la humanidad de la animalidad” (1968 28). Descola (2012) menciona a algunos etólogos cuyos estudios sobre la comunicación de ciertas especies los llevan a la conclusión de que es posible hablar de lenguajes en el reino animal. En occidente, la pregunta de qué es lo que separa al ser humano de las demás especies sigue siendo objeto de debate, ahora llevado a cabo en gran parte en el ámbito científico.

## 2.1.2 Tendencias Occidentales actuales de pensamiento en torno a los animales

Según Berger (1991), en los inicios de la revolución industrial, los animales —y dicho sea de paso, los niños— eran usados como máquinas, en el sentido de que se les empleaba como obreros en fábricas casi como si se trataran de extensiones de las máquinas que ayudaban a operar. Sin embargo, más adelante, en las sociedades post-industriales, los animales anteriormente usados en fábricas o para el arado y transporte fueron sustituidos por la nueva tecnología. En ese contexto, los animales no pueden competir contra sus sustitutos artificiales, y en cambio, aquellos que consumimos se han convertido simplemente en materia prima a ser procesada por el monumento a la eficiencia que es la industria moderna.

Berger (1991) propone entonces una desaparición del animal de la vida del humano moderno. Esta desaparición de los animales de la vida cotidiana del ser humano coincide con —o quizás promueve— una explosión de imágenes de animales y con la creación de los primeros zoológicos, a principios del siglo XIX. Las primeras imágenes y juguetes con los que interactúan los niños en las sociedades industrializadas son animales y un gran porcentaje de libros infantiles muestra personajes animales antropomorfos. Es fácil verificar que las películas animadas infantiles con protagonistas animales siguen gozando de gran popularidad hoy en día. A decir de Berger, la manufactura y popularización de animales de peluche más “realistas” también corresponde a este periodo. Los animales se retiran por completo a un imaginario idealizado. El zoológico se convierte en una especie de museo, con el defecto de que las “piezas” en exhibición se encuentran fuera de su ecosistema, en un ambiente totalmente artificial y simulado, y por lo tanto no es posible observarlas como son verdaderamente. Los niños van a contemplar las criaturas a partir de las cuales están modelados sus juguetes y personajes de libros, y alguno que otro podrá pensar que estos animales sólo viven en el zoológico. En algunos casos, esto es casi cierto: los zoológicos se han convertido en recintos para especies amenazadas, muchas veces como consecuencia directa de actos del hombre.

Los animales han sido siempre un blanco preferido para el antropomorfismo, aunque es importante señalar que el hombre es capaz de adjudicar características antropomorfas incluso a las estrellas. Las creencias previas a la revolución científica de que los planetas son entes conscientes celestes<sup>3</sup> o que los objetos

3 En su Álbum de zoología fantástica, Borges incluye un capítulo sobre los animales esféricos, en el cual describe sucintamente la evolución de esta peculiar idea iniciando con Platón, pasando por Kepler y otros pensadores, hasta pleno siglo XIX, cuando el psicólogo alemán Gustav Theodor Fechner retoma estas teorías en su

pesados caen porque buscan su lugar natural son consideradas como primitivas desde ese entonces (Daston y Mitman 2005). El antropomorfismo –tan común desde tiempos remotos, presente en obras literarias tan antiguas como la Iliada– se da con especial frecuencia con los animales. Sin embargo, Berger argumenta que “el antropomorfismo es un residuo del uso continuo de la metáfora animal” (1991, II. Traducción propia), que pasó a ser mal visto en tiempos modernos, y esto a su vez es seña del distanciamiento entre animales y humanos.

A partir de principios del siglo XIX, historiadores, filósofos y antropólogos han relacionado el ascenso de la ciencia moderna con un declive en la tendencia a antropomorfizar al mundo natural. Desde el punto de vista científico, el antropomorfismo no tiene cabida en el estudio de los animales ni en la ciencia en general. Esta perspectiva no es sostenida únicamente por la comunidad científica. Por poner un ejemplo, el novelista y criador de gansos Paul Theroux (2006) critica al antropomorfismo por considerar que genera una barrera para la comprensión del comportamiento del animal observado al generar un prejuicio dañino que elimina la necesidad de entender o asimilar lo animal simplemente por lo que es. Theroux menciona que en el documental sobre pingüinos emperador *La marcha de los pingüinos*, se presentan a estos animales como si se tratara de hombres ejemplares con valores familiares envidiables y no como los animales salvajes que son. Es decir, no se presentan a los pingüinos como pingüinos, sino como seres humanos con forma y gesto de pingüino. Por otro lado, los depredadores del pingüino aparecen como seres malvados y no como otros animales que también necesitan sobrevivir. A pesar de este bien señalado riesgo, es frecuente encontrar una buena dosis de antropomorfismo en artículos y documentales de divulgación científica cuyo tema sean los animales, quizá porque es la manera más efectiva de generar empatía con una audiencia no especializada. Se crea un vínculo con lo animal, así sea imperfecto e idealizado, cuando se propone un punto de comparación con la experiencia humana, que es la única que conocemos.

Según Lévi-Strauss (1964), en Occidente, las personas más cercanas al modo de conocimiento concreto (referente al pensamiento mítico-mágico, como se explicó en el primer capítulo), son aquellas que se dedican a trabajar en el circo y en los zoológicos. Al respecto, menciona la anécdota de un director del zoológico de Zurich en su primer encuentro con un delfín. A pesar de su fisonomía decididamente distinta a la humana, la mirada del animal suscitó una respuesta profunda y emocional en el zoólogo que, muy a pesar suyo, contradecía y contrastaba con sus conocimientos y vocación de hombre de ciencia. A esta lista, que en este ejemplo incluye trabajadores de circos y zoológicos, se le podría

---

Zend-Avesta, del cual cita Borges “que si realmente el cielo es la casa de los ángeles, éstos sin duda son las estrellas, porque no hay otros habitantes del cielo”.

agregar muchas otras profesiones. En el año 2006, Paul Nicklen, fotógrafo para la National Geographic, fue enviado a una expedición en la Antártica para fotografiar focas leopardo. Nicklen reconoce que un ser humano está a merced del mar y de los animales que lo habitan cuando sólo se tiene un traje de buzo como protección. La experiencia, sin embargo, fue extraordinaria e inesperada. Según su testimonio, verificable gracias a una impresionante serie de fotografías, una foca con una cabeza más grande que la de un oso polar se le acercó, y luego de abrir sus fauces sobre la cámara y cabeza del fotógrafo, procedió a traerle pingüinos (fig. 2). Los primeros, vivos y saludables, escapaban tan pronto la foca los soltaba frente a Nicklen. Después comenzó a traerle pingüinos enfermos y finalmente muertos, como si el fotógrafo fuera algún “depredador inútil en su océano” (Clark Howard 2014), a lo largo de cuatro días. Nicklen no tenía manera de comunicarse con el animal, que a todas luces, sin embargo, lo intentaba alimentar. Estos poderosos y enormes depredadores no sólo no lastimaron al fotógrafo, sino que hicieron cosas que, a nuestros ojos, podrían interpretarse como todo lo contrario. Por lo tanto, la respuesta emocional y afectiva de Nicklen fue profunda, a pesar de su profesionalismo.



fig. 2 Paul Nicklen, Foca leopardo, fotografía para la National Geographic.



La conclusión de Lévi-Strauss (1964) sobre este tipo de fenómeno es que lo afectivo puede estar presente donde hay teoría y que el conocimiento puede ser objetivo y subjetivo a la vez: una cosa no excluye a la otra. Este tipo de respuesta afectiva a los animales entre científicos y especialistas que los estudian suele estar acompañada por una tendencia a adjudicarles características antropomorfas. O sea que aunque por un lado desaprueban la acción de antropomorfizar a sus objetos de estudio, por otro reconocen en ellos distintas personalidades, generan lazos de empatía y les llegan a dar nombres, todo esto inevitablemente desde su punto de vista humano (Daston y Mitman 2005).

Estos ejemplos de lazos emocionales entre profesionales y los animales con los que trabajan se dan de individuo a individuo. Desde finales del siglo XIX hay una tendencia de pensar en un animal individual en lugar de la idea del animal o un espécimen que represente de manera genérica a toda su especie. El problema del antropomorfismo se convierte entonces en imaginar cómo sería ser ese animal en específico, es decir, experimentar sus experiencias. No todas las especies son apropiadas para este experimento, y no hay una explicación clara de a qué se deba esto. Una razón puede estar en la filogenia –el desarrollo evolutivo de las especies– y otra podría ser la domesticación; ambas posibilidades implican que la especie en cuestión debe ser cercana al humano de alguna u otra forma para ser buen candidato, aunque esta regla no es absoluta en todos los casos y hay otros factores a ser tomados en cuenta (Daston y Mitman 2005). Sin embargo, es poco probable que el caso de Pedals, un oso bípido en New Jersey, no hubiese sido llamativo en casi cualquier otra época y lugar (fig. 3). Pedals era un oso que a causa de heridas en sus patas delanteras, se adaptó a andar tan sólo con las traseras. En sus ocasionales apariciones en un poblado en New Jersey, los habitantes lo grabaron y fotografiaron. Muchos de los encabezados de noticias señalan su parecido con el hombre por su forma de caminar, al grado que lo asemejan a un hombre con una botarga de oso. Su probable muerte a manos de cazadores (nunca se confirmó el hallazgo del cuerpo) a mediados del año 2016 causó furor y fue motivo de notas periodísticas incluso en *The New York Times* y CNN, entre otros. Es completamente distinto relacionarse con un individuo en especial a hacerlo con toda su especie, o incluso, emplearlo únicamente como un representante de su especie. Vale la pena comentar que Jaques Derrida (2008), en una conferencia de 1997 sobre los animales en la que comienza por describir la vergüenza que experimenta cuando su gato lo ve desnudo, cree pertinente aclarar que ese gato es real, es su gato y no la idea de un gato, ni una alegoría de un gato que representa a todos los gatos del mundo, los gatos de los mitos, la religión, la literatura o las fábulas.

Berger (1991) argumenta que la teoría de la evolución de Darwin, tan identificada con la Europa del siglo XIX, en realidad es la continuación de una tradición muy antigua: los animales interceden entre el hombre y su origen por



fig. 3 Imágenes de Pedals, el oso bípido, compartidas en redes sociales y noticieros.

medio de sus similitudes. Por otro lado, el darwinismo desmanteló la rígida distancia entre humanos y animales al adoptar una postura más relativista. En *El origen del hombre*, Darwin (1871, citado en Bourke 2011) señala que las diferencias en la mente de hombres y animales no son de tipo sino de grado, puesto que muchas de las emociones y facultades mentales pueden ser observadas incluso de una manera muy desarrollada en otras especies. La teoría de la evolución sigue teniendo repercusiones profundas en la conversación sobre el hombre y los animales, entre otras cosas, porque pone sobre la mesa un problema ético: ¿se puede tratar de una manera deplorable a un ser que posiblemente tenga una capacidad intelectual y emocional lo suficientemente alta como para comprender su sufrimiento de un modo comparable al nuestro? Y a la vez, aun con todo el ingenio de los científicos, sin tener una vía de comunicación que permita la comprensión de la experiencia del animal, es muy difícil averiguar hasta qué punto dicha experiencia se compara con la nuestra. La mera posibilidad de un nivel intelectual y emocional de los animales equivalente al del ser humano ha dado lugar a movimientos a favor de los derechos e intereses de los animales. Es importante, sin embargo, mencionar que la diferencia por grados que implica el darwinismo es una noción que no sólo se ha aplicado entre el ser humano y distintas especies animales. A pesar de que los científicos actuales no organizarían las sociedades humanas por grados, Descola (2012) señala la perturbadora

tendencia que tienen los psicólogos evolutivos a estudiar las facultades mentales de cazadores-recolectores modernos, que vinculan de manera automática aunque errónea a ancestros humanos y, por lo tanto, a los primates más evolutivamente cercanos al ser humano.

Por lo tanto, se puede decir que con Darwin se originan los problemas en la ciencia e incluso en el derecho que modelan muchas de las actitudes e ideas más recientes en torno a los animales. En el ámbito científico, el hecho de que todas las especies, incluyendo al ser humano, hayan evolucionado de un ancestro común por medio de un proceso de selección natural, da lugar a la posibilidad de que exista una continuidad de características fisiológicas y psicológicas entre especies cercanas. Sin embargo, los etólogos, incluso aquellos que estudian primates cercanamente relacionados a los humanos, evitan inferir estados mentales humanos a partir de comportamientos aparentemente humanoides. Ya se mencionó el fenómeno que se da en personas cuyas profesiones giran en torno a los animales de desarrollar respuestas emocionales a ellos. Pero más allá de eso, los estudios científicos más recientes arrojan nueva luz sobre la distancia que existe entre los animales y los animales-humanos, tomando en cuenta, justamente, que en el fondo lo que se intenta es comprender con más exactitud dónde están las diferencias, mas no necesariamente las similitudes.

Una búsqueda superficial en internet sobre comportamiento animal arroja resultados que demuestran las cada vez más difusas barreras entre humanos y animales, señalando una tendencia cada vez mayor a tomar en cuenta la posible presencia de cultura, además de emociones y sentimientos complejos, como posibles motores que impulsan a los animales a actuar de ciertas maneras. Un artículo publicado el 20 de julio del año 2016 en *Marine Mammal Science* (Pitman, Robert L. et al. 2016.) intenta responder por qué las ballenas jorobadas tienden a defender animales de otras especies de ataques de orcas. A pesar de que las crías de ballena suelen ser presas de orcas, las ballenas jorobadas no ganan nada con proteger a otras especies: les puede costar mucho tiempo y energía, además de provocarles algunas heridas superficiales. Las conclusiones tras un estudio sobre este curioso comportamiento no son concluyentes, pero señalan el camino hacia la realización de más investigaciones que tomen en cuenta posibles factores de orden cultural. Otro estudio del mismo año se enfoca en averiguar por qué varias especies de ballenas y delfines exhiben lo que los seres humanos podríamos interpretar como comportamientos de luto hacia sus congéneres muertos (Reggente, Melissa A. L. et al. 2016). De nuevo, esta conducta es costosa para los animales, puesto que interrumpe su vida cotidiana y les impide saciar temporalmente necesidades básicas como la alimentación o el apareamiento.

La continuidad evolutiva necesariamente implica una continuidad de las facultades mentales de los animales, sin excluir a los humanos. Los científicos,

sabiendo esto, “no se apresuran tanto a postular una franca discontinuidad de interioridades entre los humanos y los no-humanos” (Descola 2012, 270), aunque las opiniones de cada etólogo varían en cuanto a los detalles. No obstante, los grandes primates son los animales más cercanos al hombre en la cadena evolutiva, y por lo tanto, los que son comparados a él con más frecuencia. Los estudios sobre el aprendizaje y la transmisión de técnicas entre chimpancés de William McGrew, profesor emérito de primatología evolutiva en la universidad de Cambridge, lo llevó a conclusiones sobre una posible cultura entre estos animales. En un artículo coescrito por Iain Davidson y William McGrew (2005), se señala que hay cada vez más evidencias de que la manera en que se estructura el comportamiento entre ciertas especies es comparable con la manera en que se estructura en sociedades humanas. Según los autores, el caso más claro es el de los chimpancés, aunque mencionan estudios que proponen la presencia de cultura entre orangutanes, monos capuchinos, bonobos, ballenas y delfines. El argumento es que la cultura está presente donde haya aprendizaje y transmisión de información en la sociedad, cosa que se ha podido comprobar en estas y otras especies. El hallazgo de patrones de comportamiento distintos entre grupos de animales de la misma especie que no se deban a factores ecológicos apuntan a la posibilidad de culturas diferentes, y por lo tanto, a la existencia de cultura como tal. Sin embargo, si se considera que en este aprendizaje y transmisión de información deben estar presentes los símbolos y el lenguaje, como señalan algunos especialistas, el fenómeno de cultura quizás se limita exclusivamente a los humanos.

Tal vez el mayor impacto sobre la relación entre humanos y animales en tiempos recientes esté en los crecientes movimientos de bioética y derechos de los animales (Descola 2012). En la antigüedad, Plutarco cuestionaba comer carne por considerarlo moralmente dudoso, e incluso desde el siglo XVIII fueron publicadas disertaciones y otros documentos abogando por los derechos de los animales y manifestándose en contra de la crueldad hacia otras especies (Leyton 2015). Quizá impulsado en parte por la creciente duda en la comunidad científica en cuanto a una división clara entre humanos y animales, el debate cobra nueva vida a partir de la década de los 70, cuando el psicólogo Richard Ryder usó por primera vez el término “especismo”, que se refiere a discriminación hacia otras especies favoreciendo, en cambio, al ser humano. Se puede decir que su análogo para la especie humana es el racismo (Descola 2012). Poco después, Peter Singer publica su obra *Liberación animal* en la cual propone la capacidad de sentir dolor de los animales como motivo suficiente para establecer una igualdad moral con el ser humano. El argumento es que el animal, como ser sensible, también busca velar por sus intereses y evitar su propio sufrimiento. Sin embargo, el mismo Singer redujo este espectro para centrarse en características típicamente humanas compartidas por un número reducido de animales, tales como “la conciencia de sí, la capacidad de pensar y proyectarse en el futuro o la aptitud para comu-

nicar informaciones complejas” (Descola 2012, 290). El problema con esto es que seres humanos que han perdido esas capacidades a causa de lesiones o enfermedades quedarían fuera de este espectro, y por lo tanto, no se les aplicaría la igualdad moral a la que tendrían derecho tanto el ser humano como otras pocas especies.

Por otro lado, las éticas holistas proponen un respeto por la naturaleza y el medio ambiente con el propósito de mantener el equilibrio ecológico. Para John Baird Callicott, esto implica que humanos, animales, plantas y toda clase de seres animados e inanimados forman parte de un sistema que los trasciende (Descola 2012). Curiosamente, de manera similar a lo que sucedió en el caso del macaco que se tomó una *selfie*, este equilibrio requeriría un árbitro —un representante para un ente que no puede hablar por sí mismo— en caso de algún daño en alguno de los engranajes del ecosistema, que no sería otro que especialistas en temas ambientales. Serían entonces seres humanos los que estén a cargo de supervisar el bienestar y buen funcionamiento de un sistema ecológico al que pertenecen y que, dicho sea de paso, no acaban de comprender del todo (Descola 2012). La tecnología en desarrollo enfocada a alterar el ecosistema es cada vez más poderosa y supera, por mucho, el entendimiento del delicado equilibrio que podría llegar a transformar.

Posiblemente uno de los casos más drásticos de herramientas para la alteración de especies es un nuevo método para transformar genes específicos en organismos que se reproducen sexualmente y que asegura su transmisión en el 100% de la descendencia de los individuos alterados<sup>4</sup>. Esta tecnología, que se ha vuelto muy eficiente, emplea genética dirigida —una herramienta que ya ha sido documentada en la naturaleza— en conjunto con CRISPR-Cas9, un sistema que también ocurre de manera natural y consiste en un reconocedor de secuencias de ADN y una enzima que es capaz de cortar secuencias para sustituirlas por otras. Ya se han modificado —o bien podría decirse, editado— los genes de mosquitos transmisores de malaria en dos experimentos independientes, publicados a finales del año 2015, aunque ninguno de los procedimientos ha sido puesto a prueba en la naturaleza. En uno de ellos, el objetivo es esterilizar a la descendencia, aniquilando a la especie. En el otro, sin embargo, se inmuniza al mosquito contra el parásito de la malaria. No se ha comprobado que aniquilar esa especie en particular de mosquito pudiera tener un gran impacto ambiental, pero cabe la posibilidad de que algo falle o de que algún factor desconocido surja. Por otro lado, el parásito de la malaria podría mutar y sobreponerse a la inmunización en el segundo caso. Aunque a todas luces, el uso de estas nuevas tecnologías con genética dirigida y CRISPR-Cas9 son mucho menos dañinas que métodos

4 Mediante la reproducción sexual, cada progenitor contribuye un 50% de sus genes a su descendencia.

tradicionales para mermar la población de mosquitos (el uso de insecticidas o la destrucción de cuerpos de agua que sirvan como lugar de crianza para la especie son buenos ejemplos de ello), esta habilidad de modificar una especie entera de una forma relativamente sencilla lleva a dilemas éticos. La tecnología podría ser empleada para fines destructivos, o las consecuencias de su uso bien intencionado podrían tornarse negativas (Shaw 2016).

Aunque espectaculares, estas hipotéticas y radicales transformaciones del entorno, posibles gracias a nueva tecnología desarrollada en el terreno de la genética, no son un ejemplo novedoso de la toma de control de la naturaleza por parte del ser humano. Muchas de las antiguas especies de plantas de consumo humano cultivadas con técnicas agrícolas son resultado de selección artificial a lo largo de generaciones. El maíz y las zanahorias que hoy en día se consiguen en el supermercado se parecen poco a las especies originarias que fueron modificadas poco a poco. La domesticación de animales es otro ejemplo de esta adaptación de la naturaleza a las necesidades del ser humano. La domesticación genera cambios drásticos en una especie, tanto en comportamiento como su fisionomía y morfología. El tamaño y proporciones del cuerpo o el color del pelaje suelen cambiar. La presencia de orejas caídas es común en animales domésticos, mientras que entre especies salvajes, los elefantes son los únicos que exhiben esta característica (Trut 1999). Un experimento iniciado a mediados del siglo XX en Rusia, cuyo objetivo fue criar zorros mansos, logró su cometido en tan solo 20 años. Su autor, Dmitry K. Belyaev, sostenía que la docilidad es el factor clave en la transición de un animal salvaje a la domesticidad. El experimento continúa hasta la fecha, resultando en una población de zorros domésticos muy distintos a sus todavía recientes ancestros salvajes (Trut 1999). El hecho es que ni siquiera tratándose de técnicas antiguas de domesticación se ha podido evaluar del todo el impacto de la mano del hombre sobre la naturaleza. De cierta forma, sigue habiendo un desconocimiento de las causas y consecuencias de la dominación por parte del ser humano sobre la naturaleza.

Según Berger (1991), actualmente el ser humano vive de nuevo en soledad como especie, con el ganado y demás animales domésticos alejados e inalcanzables, pero a la vez, nunca antes se habían adoptado tantos animales sólo por el hecho de tenerlos como mascotas, en sí, inútiles. Originalmente, estos animales domésticos tenían casi siempre un propósito, ya fuera el gato que caza ratones o el perro guardián. Hoy en día, muchas de las razas de perros desarrolladas durante siglos para adaptarlos a un oficio específico se han visto transformadas una vez más para satisfacer un ideal meramente estético, resultando en animales con muchos problemas de salud e incapaces de realizar la labor para la que fueron diseñados durante siglos. Los animales domésticos difieren mucho de sus antepasados salvajes, al punto de parecer otra especie. Por otro lado, su propagación depende casi enteramente de cuidados humanos. Han perdido la capacidad de

sobrevivir, y en algunos casos de reproducirse por sí solos. Características propias del animal en su estado salvaje, aquello que lo identifica, desaparece con la domesticación. El salmón de granja no salta y no migra, se comporta como otro animal tan distinto que no es exagerado preguntarse si se sigue tratando de un salmón (Berger 2015).

No ha desaparecido la dicotomía naturaleza-cultura en Occidente. Sin embargo, es claro que no siempre ha tenido la forma que ha tomado en los últimos tiempos, y es evidente que continúa cambiando, incluso alejándose un poco de la presunción de la superioridad del hombre en cuanto a su propia importancia e inteligencia. Sin embargo, y a pesar de una paradójica y creciente combinación de cercanía y ambigüedad al respecto de las similitudes con otros animales, la búsqueda sigue enfocada en hallar el punto exacto en el que el ser humano es diferente al resto de las especies y sigue habiendo dificultad en descifrar lo que pasa por la mente de los animales. Por más que resulte tentador antropomorfiar ciertas conductas que exhiben otras especies, es incorrecto hacerlo en el marco de la ciencia. Por otro lado, tampoco se han resuelto los misterios detrás de las maquinaciones emocionales de la mente humana. A pesar de todo, lo que se ha descubierto y analizado en torno a los animales ha sido suficiente para desencadenar una serie de consideraciones que alteran el modo de entenderlos, representarlos, defenderlos, tratarlos y en general, pensarlos.

## 2.2 Ejemplos del papel de los animales en el arte de los siglos XX y XXI

Los animales siempre han sido un componente importante en las manifestaciones artísticas de la humanidad, cosa que no debe causar ninguna sorpresa al haber repasado su importancia simbólica. Como es de esperarse, las representaciones de animales en narraciones, artes escénicas o plásticas y otras disciplinas artísticas, reflejan el modo en que una sociedad se identifica con las demás especies y puede decir mucho al respecto. El arte de Occidente en tiempos recientes no es ninguna excepción. La desaparición del animal que describe Berger —y su reaparición en los zoológicos y juguetes cada vez más realistas y detallados— traería consigo una reacción en el mundo del arte: con las vanguardias artísticas del siglo XX llega también el uso y la presencia física de animales en obras de arte. Ya no es suficiente la representación del animal, como en épocas anteriores, sino que hace falta su participación. Quizás el primer caso fue en 1938, cuando Salvador Dalí usó caracoles vivos en su obra *Cadillac lluvioso*, una instalación en la que dos maniqués se descomponen en el interior de un auto, convirtiéndose en un pequeño ecosistema con caracoles (Boxer 2000).

Los movimientos de bioética, derechos de los animales y éticas holistas también se ven reflejados en la escena artística moderna y contemporánea en cuanto el animal o la naturaleza se hacen presentes en una obra. Sin embargo, eso no significa que se deje de lado el aspecto simbólico de los animales. Todo esto resulta, en algunos casos, en obras que redimen al animal de acuerdo a las nuevas ideas sobre bioética y ecologismo y por medio de su carga simbólica.

Lo mítico-simbólico, el ritual y la religión en un entorno que, según algunos, aparenta estar cada vez más alejado de esos aspectos, se manifiesta de diversas maneras en el arte. En el caso concreto de los animales, es frecuente que lo mágico se emplee como un elemento para generar empatía y defensa ante su maltrato por la industria moderna, misma que implica la pérdida de importancia de los animales ante la sociedad, apuntando al ideal de un resurgimiento de los animales. Una acción del artista vienés Hermann Nitsch usualmente involucra destazar un animal de granja o usar su sangre y entrañas (fig. 4). A Nitsch le resulta muy extraño que esto ocasione tanta controversia entre los defensores de los animales puesto que él está en contra del uso de los animales por la industria así como de ocasionarles una muerte dolorosa (Kupper 2015). En realidad, el empleo de animales domésticos en su obra tiene aspectos rituales y pretende de alguna manera devolverles la importancia que tenían en tiempos pasados idealizados cuando, a su consideración, el mundo del hombre giraba en torno a los animales al grado que se les adjudicaban poderes mágicos y místicos; algo que va más allá de lo útiles que le eran al ser humano para alimento o vestido





fig. 4 Foto documentando la acción número 100 de Nitsch, una actuación de 6 días de duración de su Teatro de Orgías y Misterios en el castillo de Prinzenhof, Austria.

(Berger 1991). Nitsch tiene una fascinación por la religión, a pesar de no pertenecer a ninguna, así como por los mitos y además por el trabajo de Jung y Freud.

La secularización de la sociedad occidental moderna (Eliade 1967) aunada al alejamiento del animal del núcleo de la vida cotidiana en contraste con las extensas tradiciones simbólicas y mitológicas en torno a los animales podrían ser un punto de partida de interés en el arte por el aspecto ritual y mítico de los animales. La obra de Joseph Beuys demuestra una preocupación por la medicina chamánica, y se caracteriza por el uso frecuente de animales. En su acción *I Like America & America Likes Me*, realizada en Nueva York, Beuys se encerró en un cuarto por tres días con un coyote vivo, escogiendo este animal por su carga simbólica para pueblos nativos de Norteamérica (fig. 5). En muchas tradiciones del oeste norteamericano, el coyote es un agente de cambio para bien y para mal. Es un animal con una capacidad de supervivencia y adaptación a prueba de uno de los intentos más agresivos por aniquilar a una especie (Levi Strauss 1999). Beuys pretendía entablar un diálogo con el animal por medio de un lenguaje simbólico para llegar al punto neurálgico de lo que consideraba como el trauma estadounidense, es decir, el cisma entre la sabiduría nativa y el materialismo y positivismo europeos. Durante esos tres días con el coyote, Beuys realizó actos rituales con varios objetos que llevó consigo para llevar a cabo la curación simbólica pretendida por la obra.



fig. 5 Joseph Beuys, *I Like America & America Likes Me*, 1974.

Vale la pena añadir que a lo largo de su trayectoria, Beuys desarrolló una iconografía a partir de diversas tradiciones y su propia experiencia, pero no en un intento por retroceder a un estado “primitivo” sino para rescatar algo importante para el futuro (Levi Strauss 1999). El animal por sí mismo, más allá de su contexto, también es importante para Beuys. Al respecto de su obra *The Chief*, –en la que se enrolló en una manta con dos liebres muertas tapando los orificios de cada lado– se le preguntó si se consideraba el jefe de los animales, a lo que contestó que sí, que habla por las liebres que no pueden hablar por sí mismas y que quisiera elevar el estatus de los animales al de los humanos (Beuys, citado en Boxer 2000). No es extraño entonces que Beuys sea reconocido como ecologista en el ámbito artístico o que sea una gran influencia para artistas contemporáneos que trabajan el tema del animal. *Deer for Beuys* (fig. 6), una pintura de la pareja de artistas Olly y Suzi, es un tributo para el que consideran como el mayor ecologista del mundo del arte (Baker 2000).

No es necesario colocar al animal, vivo o muerto, en el espacio expositivo para que esté presente en la obra de arte. Olly y Suzi realizan piezas colaborativas en las que intentan sobreponerse al bagaje del pensamiento occidental. En su declaración de artista explican que sus obras son una “respuesta a la naturaleza en su estado más primitivo y salvaje” (Williams y Winstanley). El procedimiento es simple en teoría: hacen dibujos de animales, generalmente con materiales naturales, y después los colocan en el hábitat del animal representado para que



fig. 6 Olly & Suzi, Deer for Beuys



fig. 7 Guepardos interactuando con un dibujo de sí mismos hecho por Olly y Suzi, y documentados como parte de la obra.

éste de alguna manera colabore en realización de la pieza, idealmente dejando algún tipo de marca en ella (fig. 7). Esta interacción hace que una simple representación del animal deje de ser sólo eso. La forma de garantizar el impacto de la colaboración del animal en la pieza está en el acto de documentarlo, convirtiéndolo además en una especie de performance. El resultado es que no importe tanto la apariencia del dibujo en sí, sino la interacción que tiene la pieza con el animal al que representa (Baker 2000). Para los artistas, con este método se elimina en cierta forma intermediarios como el imaginario, los prejuicios o las ideas en torno a los animales y se pasa a una representación y presencia del animal directa y cruda. Sin embargo, el hecho de que uno de los aspectos claves de la pieza sea un dibujo ejecutado por artistas de un lugar y época determinados, con un estilo y modo de dibujar propios y además con un conjunto de experiencias de vida e ideas personales asegura la presencia de prejuicios en torno a los animales representados. Tal vez es por esto que los artistas son precavidos en el uso de la palabra “verdad” para describir su trabajo, prefiriendo puntualizar en que sus obras expresan su propia verdad y su manera de ver el mundo. Después de todo, en su declaración también explican que las obras se tratan de representación y simbolismo, este último siendo una característica que hasta ahora parece ser exclusivamente humana (Williams y Winstanley).

Kiki Smith comenzó a desarrollar una preocupación con la naturaleza en su obra a inicios de la década de los 90. Al igual que Olly y Suzi, no llevó al animal a la galería, aunque en sus procesos es frecuente el uso de ejemplares muertos, evocando a los métodos de los naturalistas de antaño que debían crear ilustraciones científicas detalladas por medio de dibujos del natural. Realiza obras a menudo figurativas, muchas veces iniciando con bocetos hechos en museos de historia natural. En su obra, Smith revela la precariedad de la naturaleza y la relación del ser humano con su entorno (MoMA 2003). En el caso de los animales, la artista es consciente del papel que juega el antropomorfismo en nuestra relación con ellos: “La antropomorfización de los animales me resulta interesante: los atributos humanos que les conferimos a los animales y los atributos animales que asumimos como humanos para construir nuestra identidad. Estoy tratando de pensar sobre esta relación entre la naturaleza y la naturaleza humana, sus diferentes objetos.” (Kiki Smith, citado en MoMA 2003) En efecto, Smith hace uso de estos atributos para construir sus imágenes. Las mariposas toman un carácter femenino, y en el caso de su obra *Tattoo Print* (fig. 8), las relaciona con vulvas, basándose en sus características formales. No sólo animales, sino flores o incluso los ciclos lunares, son explorados en un sentido simbólico en las piezas de Kiki Smith. Muchos de los animales empleados como modelos por Smith son ejemplares preservados con taxidermia. Cuando su gato *Ginzer* murió, Smith lo llevó al taller *Harlan & Weaver*, lo colocó directamente en la placa de metal y lo calcó, para a partir de ahí hacer un aguafuerte (fig. 9).



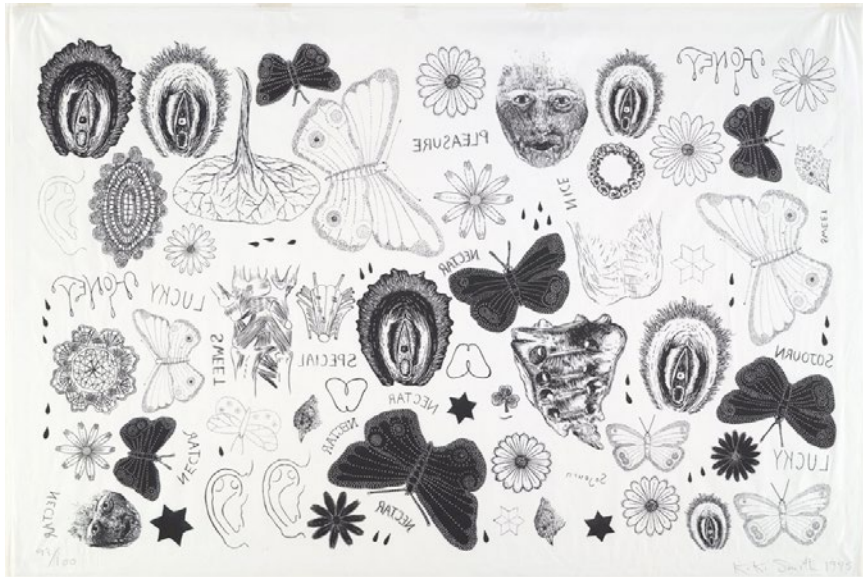


fig. 8 Kiki Smith, Tattoo Print, serigrafía, 1995



fig. 9 Kiki Smith, Ginzer, Aguafuerte, aguainta y punta seca, 2000

Amanda Parer es una artista australiana preocupada con el lugar del hombre en la naturaleza, cosa que menciona explícitamente en su declaración de artista. De manera más específica, a Parer le preocupa el impacto negativo del hombre en su entorno. Su instalación *Fantastic Planet* (fig. 10) consta de gigantes figuras humanoides iluminadas por dentro, colocadas en la calle de manera que parezca que están explorando su entorno. Está inspirada por la película animada de René Laloux *La Planète Sauvage*, en la que unos seres antropomorfos enormes dominan un planeta en el cual los humanos son una especie de pequeños seres a menudo empleados como las mascotas iletradas de los primeros. Parer comparte la opinión del naturalista y presentador televisivo David Attenborough de que el ser humano se amenaza a sí mismo y a las demás especies al explotar los limitados recursos de la tierra. Attenborough (citado en Parer) declaró en la BBC que “somos la plaga de la tierra, no sólo se trata del cambio climático; es tan sólo el espacio, los lugares necesarios para producir comida para esta horda enorme. O limitamos nuestro crecimiento o el mundo natural lo hará por nosotros.”

*Intrude* (fig. 11) es otra pieza de Parer en la cual las enormes figuras iluminadas son conejos. Este animal tiene un significado particular en su natal Australia: se trata de una especie traída por los europeos en 1788 que, al no encontrarse con depredadores naturales a su llegada, se ha convertido en una plaga. Son notoriamente difíciles de erradicar y han causado graves daños ecológicos y a la agricultura. El conejo, en apariencia inocente y adorable, es catastrófico.



fig. 10 Fantastic Planet, Amanda Parer, 2016



fig. 11 Intrude, Amanda Parer, 2016

De manera contrastante con la percepción delicada de Kiki Smith sobre la precariedad de la naturaleza o la de Amanda Parer sobre el lugar y la influencia del ser humano en ella, una notable tendencia humana es el desafío y dominio de la naturaleza. Pinturas al fresco y figurillas halladas en la antigua ciudad micénica de *Tiryns*, en Creta y en otras ciudades de la antigüedad, demuestran este afán con la representación del deporte de saltar sobre un toro, tradición que tiene su equivalente moderno en los recortes de toros en España. La domesticación de plantas y animales de algún modo es un triunfo milenarísimo del hombre respecto al sometimiento de la naturaleza.

Dolly, la oveja clonada, es un símbolo del control de la naturaleza por medio de la ciencia y el ingenio humano, esfuerzo que ha avanzado a pasos agigantados y que por ahora culmina con experimentos tales como el anteriormente mencionado CRISPR-Cas9 para transformar de manera definitiva a una especie. El libro de artista *Dolly: Edition Unlimited* de Karen Bleitz (fig. 12) tiene que ver con la polémica de la clonación exacerbada por el caso de Dolly, el primer animal clonado. El libro tiene en las pastas una selección del artículo de 1997 de la revista *Nature*, en el que se narra el suceso, así como de la opinión pública al respecto de la clonación. Al volumen en sí se le ha cortado una oveja en medio con una sierra caladora, de manera que se puede extraer un segundo volumen en forma de oveja que se abre para revelar 45 ovejas, todas ellas sin rasgo alguno, anónimas. Este anonimato de la clonación bien podría describir a los animales de granja que existen en un entorno industrial.



fig. 12 Karen Bleitz. Dolly. edition unlimited. Libro de artista. Se muestra el volumen externo con el segundo volumen en forma de oveja abierto.

El aparente triunfo humano sobre la naturaleza se pone en duda cuando los efectos de las intervenciones se salen de control, ya sea que se aniquile una especie de su hábitat, como los lobos del parque Yellowstone que fueron reintroducidos tiempo después para controlar la propagación incontrolable de venados, o que se introduzca una especie a un ecosistema al que no pertenece, como los conejos que se convirtieron en una plaga en Australia, resultando en la construcción de una valla poco efectiva que cruzó el país entero. En el caso de la manipulación de la naturaleza por medio de la ciencia, la sociedad todavía hoy tiende a mostrarse escéptica y temerosa de los resultados, como quedó demostrado por la opinión pública sobre el caso de Dolly y como sucede ahora con los transgénicos, por ejemplo. Los dilemas van más allá de la preocupación de una alteración negativa en el entorno para tomar un carácter ético. Los científicos que actualmente trabajan con CRISPR Cas-9 en un esfuerzo por modificar mosquitos para eliminar a la malaria o el virus del Zika han establecido una serie de estrictos protocolos para evitar accidentes y pretenden entablar un diálogo con la población para decidir cómo y cuándo tomar la decisión de llevar a cabo un plan que modificaría a una especie completa de un modo tan dramático (Shaw 2016), decisión que, en todo caso, podría salvar miles de vidas y ahorrar muchísimo dinero en el tema de salud y prevención. Existe cierto orgullo y a la vez desconfianza cuando del dominio sobre la naturaleza se trata, a pesar de las maneras en que el ser humano ha ejercido dicho dominio desde tiempos inmemoriales.



Uno de los conflictos éticos actuales está en que, a pesar de las reconsideraciones sobre la cognición y posibles sentimientos de los animales, entre otros aspectos que los han acercado más al ser humano en términos que van más allá de lo físico o fisiológico, éstos sigan siendo tratados de una manera que no sería ética para un ser humano: son criados y consumidos como materia prima inerte. En la obra *Helena & el pescador* de Marco Evaristti, el artista puso en una mesa diez licuadoras conectadas a la corriente, cada una con un pez dorado vivo en su interior (fig. 13). En el contexto de la obra, Evaristti propone tres tipos de persona: el sádico, el voyeur y el moralista. El primero será el que se atreva a activar la licuadora, el segundo se limitaría a observar con emoción, esperando a que alguien más la active, y el tercero se enfadaría por el simple hecho de que sea posible activar la licuadora y matar al pez. Durante el primer día de la exhibición, en el museo Trapholt de Dinamarca, dos peces fueron licuados. Cuando le llegó el turno al tercero, la galería se vio forzada a desconectar las licuadoras por órdenes de la policía, a pesar de que un elemento clave de la obra es la mera posibilidad de que personas comunes y corrientes se atrevan a realizar el acto sádico de activar la licuadora.

Evaristti (2015) narra en su sitio web la resolución legal de la polémica. Luego de la demanda al museo, otro artista y el director de otro museo tuvieron que testificar que la obra formaba parte de una importante tradición y contexto, un ingeniero de Moulinex aseguró que la velocidad de las licuadoras garantizaba una muerte instantánea a los peces y un doctor del instituto zoológico declaró que los peces no tienen consciencia sino sólo sentidos. Como resultado, el juez determinó que la muerte de los peces no violó la ley de bienestar animal, eliminando cualquier problema ético o moral.

El caso de Evaristti no es único. En el año 2012, la obra de Damien Hirst *In and Out of Love* (fig. 14) fue sancionada por la RSPCA (Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals) porque la instalación requería mantener un gran número de mariposas encerradas en el espacio de exhibición. A pesar de que había flores y frutos para alimentar a los insectos, más de 9,000 murieron en las 23 semanas que duró la exhibición en el Tate Modern. Cada semana se liberaban 400 mariposas para sustituir a aquellas que hubieran muerto. La RSPCA argumentó que era cruel mantener a las mariposas durante toda su vida en ese ambiente artificial, y que “hubiera habido una protesta nacional si se tratara de cualquier otro animal, por ejemplo, un perro. El hecho de que sean solo mariposas no quiere decir que no merezcan ser tratadas con bondad” (Vocero de la RSPCA citado en Nikkhah 2012. Traducción propia). Hirst no hace comentario alguno al respecto de la controversia en la nota sobre la instalación en su sitio web.

Entonces, la controversia actual de hacer daño a animales en una exhibición artística se presenta por dos factores propios de estos tiempos: el primero es la



fig. 13 *Helena & el pescador*, instalación con peces dorados vivos en licuadoras conectadas a la corriente. Marco Evaristti, 2000.



fig. 14 *In and Out of Love*, Damien Hirst, 1991

llegada reciente del animal vivo a la galería, colocándolo en un ambiente ajeno y potencialmente peligroso, y el segundo tiene que ver con las organizaciones y sociedades protectoras de animales, que como se explicó anteriormente, tienen un discurso relativamente reciente: algo como PETA no hubiera sido posible a principios de siglo XX, por ejemplo. Es decir que el mismo cambio de perspectiva en occidente en torno a los animales que influyó parcialmente en la decisión de usar animales –muertos o vivos– en los museos, también ocasionó la aparición de sociedades protectoras de animales que censuran a los artistas que dañen a los animales que empleen en sus obras.

Otra pieza de Hirst que involucra animales vivos es *A Thousand Years*, una instalación que consiste en una gran vitrina dividida en dos. En una mitad, un enorme cubo alberga larvas de mosca que, una vez transformadas en moscas adultas, pueden pasar por medio de orificios a la otra mitad de la vitrina, que contiene una trampa para insectos y la cabeza de una vaca (fig. 15). Además de permitir una exploración del tema de la vida y la muerte, la presencia de las moscas pudo proveer un elemento de movimiento a la pieza. Como señala el mismo Hirst en su sitio web, es notable lo incómoda que es la presencia de la trampa en el espacio de la galería, a pesar de ser común en lugares mundanos, así se trate de un restaurante vegetariano. Esto alude a la doble moral que se percibe hoy más que nunca en la explotación y masacre de animales en un contexto industrial para consumo y disfrute de las mismas personas que se horrorizan ante el maltrato de un perro. Cabe destacar que la muerte de miles de moscas, a merced de una trampa y encerradas en un entorno muy limitado, no generó controversia alguna entre los animalistas.

Hirst es famoso, entre otras cosas, por realizar numerosas piezas que involucran cadáveres de animales conservados en tanques con formaldehído. En *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, una de las obras más icónicas del artista, el animal en cuestión es un gran tiburón con la boca abierta (fig. 16). Hirst (1998, 2001, citado en el sitio web [damienhirst.com](http://damienhirst.com) sobre la obra ya mencionada) comenta que no estaría conforme con una simple imagen de un tiburón. Necesitaba colocar al animal mismo en la sala de exhibiciones para infundir miedo: “un tiburón lo suficientemente real como para asustarte”. El formaldehído crea una ilusión de vida, el tiburón parece estar congelado en el tanque en vida.

Otra pieza, *Mother and Child (Divided)*, consiste en cuatro tanques: dos con media vaca cada uno y los otros dos, más pequeños, con medio becerro (fig. 17). Los animales supuestamente están doblemente removidos de la naturaleza, en primer lugar por colocarlos en la galería y en segundo lugar por estar muertos. Hirst, en su sitio web, también argumenta que las vacas son animales trágicos por ser de los que más mueren a manos del hombre. Finalmente, la división del animal es una referencia a la violencia presente en cualquier tipo de relación y



fig. 15 *A Thousand Years*, Damien Hirst, 1990

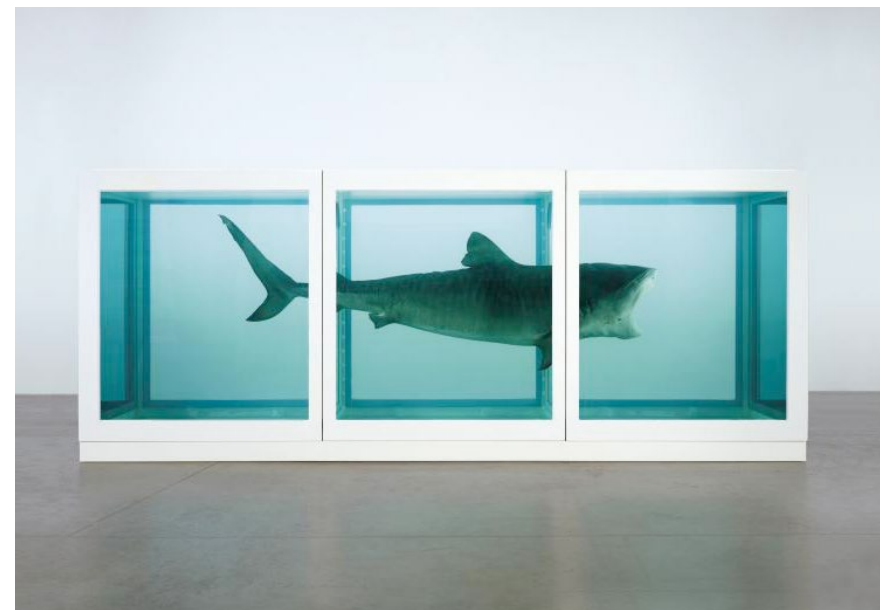


fig. 16 *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, Damien Hirst, 1991



fig. 17 *Mother and Child (Divided)*, Damien Hirst, 1993

alude a los esfuerzos de mantener una relación personal así se esté cayendo a pedazos. Pareciera que Hirst únicamente aprovecha a los animales como el medio rico en simbolismo y significado que son para así explorar conceptos variados, sin realizar discursos que aboguen por la naturaleza o que intenten presentar al animal en sí. La tragedia de la condición de vaca y el terror que infunde el tiburón son ya, de cierta forma, inherentes a la idea que tenemos de estos animales, por la manera en que los pensamos y nos relacionamos con ellos.

Los discursos e interpretaciones de las obras de arte anteriormente descritas son tan variadas como sucedería para cualquier otro tema abordado por el arte. A pesar de la diversidad de temas y percepciones e incluso la contradicción entre los enfoques de varios de los artistas expuestos que se han dedicado a hacer obras relacionadas con los animales, es posible darse cuenta de que en todos los casos, sus piezas se han visto influenciadas por los cambios recientes de paradigma en torno a los animales en Occidente: por lo tanto, es una combinación de lo anterior y del modo de pensar y hacer obras de arte en los siglos XX y XXI. Por un lado, varios de los artistas que trabajan con lo animal tienden a tomar una postura ecológica o ética. Como sucede en la obra de Amanda Parer, el problema del daño que le hace el ser humano a su entorno es explorado a menudo por medio de animales, a pesar de tratarse de un tema mucho más amplio. El problema de la doble moral en cuanto a qué animales se tratan con crueldad y cuáles son tratados como parte de la familia está patente en obras de Hirst, así sea de manera incidental, al analizar las críticas a cada obra por parte de las sociedades protectoras de animales. En el caso de obras como *Dolly* o *Helena y el pescador*, el enfoque está en el poder que tiene el hombre sobre las demás especies. Por otro lado, la preocupación por lo simbólico resulta en un interés por la importancia religiosa primitiva de los animales y lo ritual como elemento en la obra artística en las obras de Beuys o Nitsch. También se puede encontrar, en la obra de Kiki Smith, la postura según la cual el ser humano es en realidad solo una parte de su precariamente equilibrado entorno.

### 2.3 Consideraciones sobre el bestiario y los animales en la literatura

En mitología, folclor y arte abunda la presencia de los animales, pero como ya se ha visto, el modo de abordar a los personajes animales será distinto dependiendo de la relación que se tenga con ellos. En sociedades amerindias animistas, los mitos suelen contar historias de tiempos en que los animales no se distinguían de los humanos. A menudo llevaban vidas idénticas, realizando oficios como los de cualquier humano, observando etiquetas sociales y hablando lenguas humanas, hasta que algún evento les diera su forma animal y de esta manera, los distinguiera –aunque fuera sólo de un modo superficial– de los humanos. En ciertas regiones del África, en cambio, los animales no actúan como alter ego del hombre porque no tienen un alma individual, de manera que toman el papel de metáforas; actores que sustituyen al humano de un modo similar al de las fábulas europeas (Descola 2012).

La literatura, como otras actividades creativas, responde al pensamiento de la sociedad en la que se desenvuelve el escritor. La forma en que se entiende el lugar del hombre en el reino animal es parte de este pensamiento. A modo de reacción ante la noción de lenguaje como cualidad exclusivamente humana, en el cuento de Franz Kafka (2011) *Informe para una academia*, un simio llamado Peter el Rojo cuenta cómo, después de ser capturado, se “transformó” en hombre por medio de la imitación y el aprendizaje de la cultura de los humanos y explica que exclamar la palabra “¡Hola!” fue el incidente que marcó su transición. Peter se comporta como un perfecto humano una vez que aprende a hablar y logra adquirir la “cultura de un europeo promedio”, según sus propias palabras. ¿Son entonces los respetables miembros de la academia simios que hablan?

También hay una abundancia de ejemplos de analogías entre animales y humanos. En el cuento de Alfonso Reyes (2014) titulado *El “petit lever” del biólogo*, el autor hace humorísticas comparaciones entre comportamientos de ambos. Las hormigas tienen esclavas porque no se han “humanizado” y la esclavitud es un hecho natural. Ciertas especies cosen como lo haría una costurera al fabricar prendas de vestir. Otras tienen mascotas, como perros tiene el hombre. Algunos animales se “visten”, otros hacen algo equivalente a cortarse el pelo y peinárselo. Como símbolos, los animales son privilegiados porque pueden actuar, no son estáticos como las plantas o los objetos. Son símbolos con vida propia que pueden representar los papeles de nuestros pensamientos y sentimientos; son los receptáculos perfectos de nuestras fantasías, miedos y emociones (Daston y Mitman 2005). Hay tantas especies y son tan variadas que tenemos a nuestra disposición muchos tipos de actores para representarnos a nosotros mismos. Por supuesto que estas representaciones revelan poco de lo que piensen

o sientan los actores, que no hablan y de quienes en realidad sabemos muy poco en este sentido. Al momento de otorgar características antropomorfas a un animal, importan más las características humanas o las analogías con algún personaje humano que el mismo animal. El animal antropomorfo habla porque el acto de volverlo antropomorfo simplemente ignora lo animal en el animal, el zoomorfismo en cambio intensifica las diferencias entre lo humano y lo animal. El zoomorfismo adjudica características animales a una persona, por lo que sale a relucir lo animal o lo bestial más que lo humano (Doniger 2005).

En las fábulas, los animales son humanizados por medio de la caricatura: son simplificados al punto de convertirse en prototipos, que por lo demás son fácilmente identificados con el animal al que se aplican. Estas características que se les atribuyen son producto de la observación del animal en su entorno natural. De sustituir a los personajes animales por seres humanos, la narración sería poco atractiva. Es verdad que a un personaje humano pueden aplicársele estereotipos y generar una caricatura, pero si lo que se requiere es representar a la sabiduría como tal en Occidente, prácticamente convirtiendo a un concepto abstracto en un personaje, lo más simple y directo es recurrir al búho. Por poner otro ejemplo, una abeja puede ser equiparada con el trabajo arduo y una especie de organización social utópica; lo que sigue es que estas características estereotípicas pueden usarse en un relato sin correr el riesgo de que el lector no haga una asociación automática entre la abeja y estas características que se le adjudican.

El animal como alegoría es lo que más a menudo se encontrará en el Bestiario medieval, un tipo de libro muy popular en los siglos XII y XIII en Inglaterra y Francia. Generalmente se trataba de un compendio de descripciones –a veces ilustradas, dependiendo de la calidad y precio de la publicación– de animales tanto reales como mitológicos, incluyendo criaturas de la antigüedad con orígenes ajenos a la fe cristiana. Incluso se incluían minerales, plantas y fenómenos como el viento, y por supuesto, el mismo hombre. El fénix, la abeja, los árboles, el león, el viento o el basilisco son tratados todos con la misma importancia: todas las bestias que aparecía en los bestiarios medievales eran consideradas reales y a todas se las tomaba con seriedad (Farga 2011). Los textos eran alegóricos, y consistían frecuentemente en analogías entre comportamientos –ya fuera reales o totalmente fantásticos– de las bestias y anécdotas de la vida de Cristo. Las ilustraciones se limitaban a ser decorativas, puesto que generalmente eran descriptivas y no aportaban información más allá de lo dicho en el texto al que acompañaban (Holcomb 2009). A pesar de que no estaba exento de referencias a obras naturalistas que pretendían estar más apegadas a observaciones del mundo natural<sup>5</sup>, el Bestiario no puede considerarse un precursor a los libros

5 Una de estas fuentes era la Historia Natural de Plinio, que legó al bestiario información fantasiosa como que el león es el único animal que perdona a aquellos que



naturalistas de carácter científico, ni sus imágenes son antecesoras de la ilustración científica. Eran libros alegóricos con enseñanzas religiosas, para aquellos que pudieran adquirirlos. Si fueran comparados con parámetros científicos modernos, el Bestiario no resulta en un diccionario científicamente acertado. Frecuentemente se han criticado a los bestiarios medievales por diseminar falsedades respecto al reino animal, a pesar de que el Bestiario no puede ser considerado como un tratado naturalista como tal. Condenarlo por sus errores en las descripciones a menudo fantasiosas de animales reales es inútil, como también lo es desdeñar la presencia de animales fantásticos, como el unicornio o el grifo, cuya existencia nadie pudo verificar. El hecho de que las costumbres de los animales descritas en el Bestiario sean o no apegadas a la realidad es irrelevante, lo que importa son las alegorías cristianas derivadas de dichas descripciones, las historias que los animales ayuden a narrar, las moralejas que con ellos se puedan demostrar<sup>6</sup>.

En un texto introductorio acerca del Bestiario medieval publicado en una revista de historia inglesa en 1932, el autor, Montague Rhodes James<sup>7</sup>, comienza por hablar sobre la disciplina científica de la historia natural: zoología y botánica. Luego de elogiar los avanzados estudios de Aristóteles sobre la naturaleza, se lamenta la ausencia de otras mentes brillantes equivalentes al célebre filósofo griego de esa época en adelante, así como el hecho de que el hombre medieval –en este caso, probablemente un monje– no tuviera acceso fácil a estos textos antiguos. A lo que quizá sí tenía acceso era a la vasta obra de Plinio –quien después de todo usó la obra de Aristóteles como una de sus fuentes– o más probablemente, a obras menores derivadas de ella. El autor concluye que, siendo monjes los creadores de estos bestiarios, lo relevante para ellos sería encontrar la relación entre su religión y la historia natural. Esto lo describe como *naïve*, puesto que implica que el monje tomará una descripción –cualquier descripción– de un animal sin verificar si es correcta en la naturaleza, sólo porque puede encontrarle un sentido religioso y moral. Sin embargo, James admite que el pensamiento medieval no es infantil, después de todo, no eran niños<sup>8</sup>. El Bestiario demuestra lo fácil que resulta *pensar con animales* para reflejar senti-

---

se postran ante él.

6 Hay Bestiarios que no tienen aspectos “moralizantes”, como el “de Cambrai” o el bestiario amoroso de Richard de Fournival (Farga, 2011).

7 Un académico destacado en Kings College y Cambridge, especializado en temas bíblicos y literatura medieval pero mejor conocido hoy en día por sus cuentos de fantasmas.

8 Al respecto, Jung reconoce la importancia y validez del pensamiento onírico, mítico. Aunque por un lado, lo caracteriza como arcaico y algo que comparten los niños con los primitivos, realmente no es tan ingenuo como podría parecer.

mientos y características del hombre, como sucede, por ejemplo, con el uso de tótems. Las preocupaciones teológicas y el simbolismo animal de la época dieron como resultado al Bestiario latino como tal. No se puede hablar de ciencia en el medioevo como la entendemos hoy en día. Se tenía como base la obra de Plinio, en la que observaciones de primera mano y relatos de viajeros llevaban a conclusiones delimitadas por los conocimientos, creencias, esquemas y necesidades de la época. Los animales proveían una oportunidad para explorar la naturaleza humana, comprender el lugar del hombre en el mundo y crear alegorías religiosas con todo el material recabado. No fue ingenuidad lo que propulsó la inclusión de relatos “fantásticos” en el Bestiario, ni fue un descuido el no verificar las fuentes de información: los animales resultaron ser para el monje medieval, como lo habían sido para Esopo, una excelente herramienta para generar alegorías y moralejas.

Los orígenes del Bestiario se pueden trazar a un libro escrito en griego llamado *Fisiólogo*, aproximadamente en el siglo III d.C., probablemente en Egipto y que no se conserva hasta nuestros días. El Bestiario latino se originó en Inglaterra a inicios del siglo XII. No tenía un autor, sino que sus contenidos surgieron de varias fuentes, incluyendo trabajos previos como el *Fisiólogo* o la *Historia natural* de Plinio el viejo, obras contemporáneas, observaciones hechas por los mismos monjes que los producían y alegorías religiosas. Cada copia que se realizaba era modificada, corregida o enriquecida con alguna nueva especie. El Bestiario (fig. 18) fue uno de los libros ilustrados medievales más populares en buena parte de Europa, donde perduró su uso durante unos dos siglos. En el siglo XIII, la aparición del *Bestiaire d'amour* de Richard Fournival marcó la caída del Bestiario latino. El trabajo de Fournival sustituye las alegorías y moralejas religiosas con historias de amor cortés (Schrader 1986).

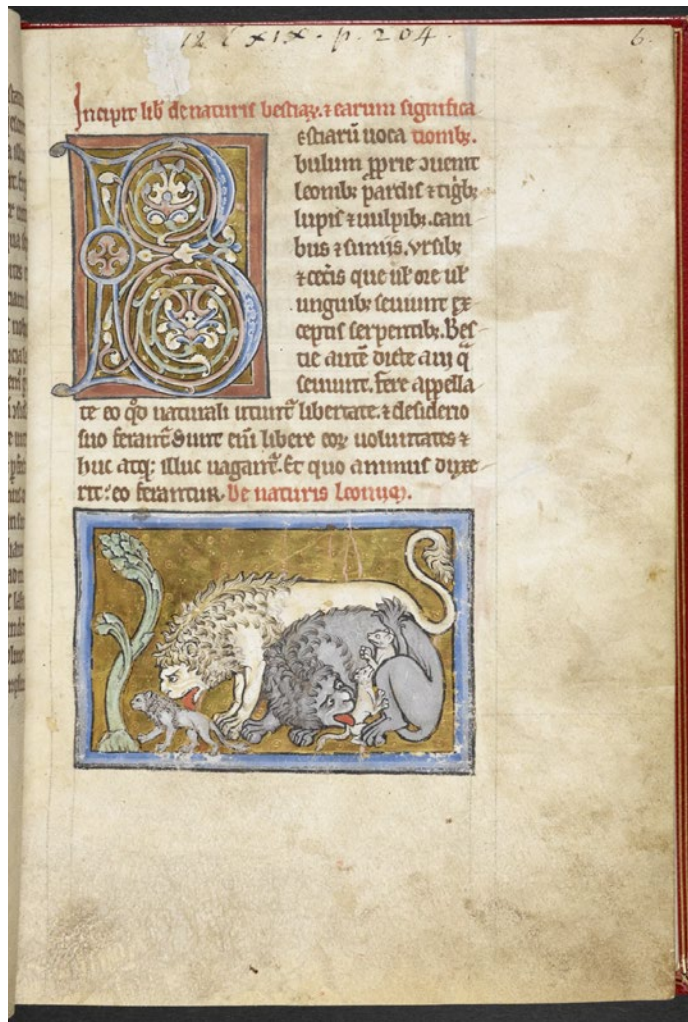


fig. 18 Dice el bestiario que la tercera característica del león es que sus cachorros nacen muertos, y así los cuida la leona durante tres días hasta que su padre regresa y con su aliento les da vida. Y que así fue la resurrección de Jesucristo, cuando Dios lo regresó de los muertos en el tercer día. En esta iluminación de un bestiario del centro o norte de Inglaterra, 1200-10, los padres lamen a los cachorros, lo que coincide más con el recuento de Plinio según el cual los leones nacen deformes por lo que sus padres los lamen hasta darles forma.

### 2.3.1 El bestiario y el papel del animal en la literatura latinoamericana a partir del siglo XX

El legado del bestiario en América Latina persiste en materia de literatura. Al igual que el bestiario medieval, estos bestiarios literarios realizan descripciones de animales por medio de analogías con la naturaleza humana, muchas veces alejándose por completo de una perspectiva naturalista. Pero si el bestiario cristiano contenía una serie de alegorías religiosas plasmadas en las supuestas características de los animales, las obras de Arreola o Monterroso más bien satirizan al género humano por medio de los animales. Es efectivo porque, como se mencionó anteriormente, los animales son receptáculos ideales para canalizar los defectos, virtudes y costumbres propias del ser humano. El avestruz de Arreola caracteriza de manera muy breve un tipo de mujer decadente, pasada de años, desvergonzada e indecente mejor de lo que ella misma podría hacerlo, porque alude a la apariencia del ave para exagerar ciertos rasgos y manipularlos en la mente del lector de manera que sea fácil ver al objeto representado sin presentarlo realmente. Todo lector tendrá en su mente la idea de avestruz, y podrá imaginarla, siguiendo la guía de Arreola, de la forma más propicia para propósitos de la narración, cosa que además resulta fácil de hacer.

Las historias de animales siguen siendo igual de populares que siempre, a pesar de que hoy en día suelen ser vistas como algo infantil. Esto no ha impedido, sin embargo, que la forma del bestiario se manifestara en el ámbito literario moderno, con resultados muy diversos. Se toman en cuenta algunos ejemplos Latinoamericanos. Tanto Cortázar como Arreola publicaron un libro titulado *Bestiario*, pero hay muchas otras obras, así como fragmentos o compilaciones de otras obras, que podrían considerarse dentro del género en el continente. Por ejemplo, el *Nuevo álbum de zoología* de José Emilio Pacheco (2013b) consta de poemas y textos en torno al tema de los animales recopilados por Jorge Esquinca a partir de fragmentos seleccionados de toda la obra del autor. El mismo Borges escribió, junto con Margarita Guerrero, un *Manual de zoología fantástica* (1957) en el que recopilan información sobre un gran número de bestias reales y fantásticas, con la particularidad de que sus fuentes, incluso en el caso de los animales verdaderos, no son tratados científicos, sino textos antiguos, mitología, fábulas folclóricas, obras literarias. La investigación al respecto fue tal que se hacen distinciones entre el dragón y el dragón chino. El *Manual* también incluye bestias inventadas por autores como Kafka, Poe y C.S. Lewis, pero deja por fuera las “leyendas sobre transformaciones del ser humano: el lobisón, el werewolf, etc” (Borges y Guerrero 1957).

Es importante destacar que el artista oaxaqueño Francisco Toledo realizó una serie de piezas en acuarela y diversas técnicas de gráfica sobre el *Manual de*

zoología fantástica de Borges y Guerrero, expuesta por primera vez en 1985 y resultando más adelante en un libro con selecciones del texto original del *Manual* y las piezas de Toledo, publicado bajo el título *Zoología Fantástica* (2013) (fig. 19). En el prólogo a este libro, a cargo de José Emilio Pacheco, éste menciona que la primera impresión de las obras de Toledo y lo que califica como un “encuentro imposible y real entre Oaxaca y Buenos Aires” es la de la sexualización de la “prosa asexual de Borges” (2013a, 11), a pesar de que más adelante descalifica esta impresión. Carlos Monsiváis (2013) menciona en la introducción del mismo tomo la influencia de los mitos y folclor oaxaqueños en las piezas de Toledo. Borges habla de las casi infinitas posibilidades combinatorias de partes de animales y humanas que resultan en muchas de las bestias fantásticas que describe en el *Manual*; Monsiváis señala al respecto que de cualquier forma Toledo ya trabajaba de manera usual acoplamientos y combinaciones en su obra. Menciona también la sexualización de las bestias dibujadas por Toledo. Efectivamente, en algunos casos las bestias de Toledo tienen grandes falos o forma de vulva; en otros más, los animales poco tienen que ver, en apariencia, con aquellos descritos por Borges y Guerrero. En otras instancias, como el del *mono de la tinta*, Toledo hace una imagen cercana a lo descrito en el *Manual*. Francisco Toledo también realizó piezas sobre el *Nuevo álbum de zoología* de José Emilio Pacheco antes mencionado.

Tratándose de autores célebres, con una voz distintiva e individual, los bestiarios literarios de Latinoamérica difieren mucho entre sí mismos y de los medievales frecuentemente anónimos que generalmente dependían de textos anteriores para su creación y no solamente de la inventiva de un hombre en particular. Tratándose de literatura propiamente dicha, los bestiarios de Latinoamérica ya no tienen en ellos una función didáctica o moralizante. Los autores eligieron escribir sobre animales y bestias variadas simplemente porque siguen siendo un tema con posibilidades infinitas que no deja de fascinar al ser humano y que tiene una larguísima tradición que se debe a la facilidad para pensar con animales que ya se ha mencionado.

El *Bestiario* de Cortázar (2006) no relata historias naturales ni describe a ningún animal. Se trata de ocho relatos fantásticos en los que lo sobrenatural de repente invade lo cotidiano de manera imperceptible. Se crea la ilusión en el lector de que lo fantástico del cuento es, a todas luces, normal. En el cuento *Bestiario*, el eje de la historia es la presencia inexplicable –pero en el mundo del cuento, natural– de un tigre en una casa de campo en Argentina. En *Carta a una señorita en París*, es el hecho y las consecuencias de que el protagonista vomita pequeños conejitos de manera cotidiana. En *Casa tomada*, la casa y algo invisible e inexplicable que la “invade”, es el punto central del relato.

Es imprescindible mencionar otra obra de Cortázar que también es una especie de *Bestiario*: *Historias de cronopios y de famas* (2014). A pesar del nombre



fig. 19 Pieza para el mono de la tinta, de *Zoología Fantástica*, Francisco Toledo

del libro, es tan sólo la última sección la que trata el tema de los cronopios y está titulada igual que el libro. Los cronopios, famas y esperanzas que inventó y describió Cortázar en este tomo son ya parte del inacabable catálogo de bestias fantásticas. Probablemente Borges lo habría incluido en su *Manual de zoología fantástica* si estas historias de cronopios, publicadas cinco años después del manual, lo hubieran antecedido lo suficiente<sup>9</sup>. Las *Historias de cronopios y de famas* comienzan con un pequeño segmento curiosamente titulado *Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica*, que en ningún momento menciona una cosmogonía ni un relato mitológico de ningún tipo concerniente a la aparición de alguna bestia en tiempos remotos. Se limita a presentar a los tres tipos de seres, que parecen vivir de manera paralela o sustituyendo –nunca queda claro cuál de las dos– a la gente común de la ciudad o del mundo, por medio de una serie de relatos. Cortázar no describe muy a fondo las características físicas de cronopios, famas o esperanzas, aunque en un

9 El antepenúltimo párrafo del prólogo del *Manual de zoología fantástica* dice así: “Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso el primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito.”

principio menciona que los primeros son verdes, erizados y húmedos, por ejemplo; o que las últimas son especies de microbios. A lo largo de los relatos, el lector se familiariza con las características de la personalidad de cada ser. Los cronopios son desordenados, ingenuos, ocurrentes; los famas son organizados, cautelosos, rígidos, aunque de buen corazón y las esperanzas son bobas, inocuas, simples. En uno de los relatos, un cronopio crea una serie de categorías, un *termómetro de vidas*, que describe de manera sucinta la esencia de estos seres (y también, por qué no, la de un profesor de lenguas). A partir de ello, establece que “el fama es infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad” (Cortázar, 2014). De acuerdo al estilo habitual del autor, estos relatos fantásticos sitúan a los personajes y situaciones imposibles en un entorno cotidiano.

A pesar de tratarse de un libro de fábulas y no de un bestiario propiamente dicho, vale la pena mencionar a *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso (1969). Como es de esperarse, este libro contiene una serie de relatos que recuerda en su forma a las fábulas de antaño, aunque con un sentido y moralejas –si así se les puede llamar– satíricas. En ellos, hace uso tanto de los estereotipos, las características que clásicamente se adjudican a los animales; como de datos modernos científicos<sup>10</sup>. Usa a los animales como caricatura, como marionetas antropomorfas típicas, no muy distinto a lo que hiciera Esopo en sus fábulas. Las narraciones son fruto de su tiempo y su autor. Sus *moralejas* son a menudo absurdas y no cumplen ninguna función moralizante, sino que más bien son conclusiones mordaces. Como ejemplo, está la fábula que da título al libro:

#### La Oveja negra

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.  
Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura. (Monterroso 1969, 23)

Para la sociedad occidental actual, es imposible ignorar el panorama científico y las facilidades de acceso a esa información, y aprovechar los datos obteni-

10 En el relato El sabio que tomó el poder, un mono, dándose cuenta de su cercanía evolutiva al hombre, considerado como el animal más inteligente, decide que debe sustituir al león como rey de la selva, con resultados desastrosos para el mono.

dos de manera sencilla. Si Monterroso combinó información científicamente comprobada con estereotipos clásicos, el Bestiario de Juan José Arreola (2008) está conformado por una combinación curiosa de descripciones científicamente acertadas que contrastan ingeniosamente con adiciones antropomorfas propias. Del oso, por ejemplo, dice que “quienes han encontrado un oso en el bosque saben que al vernos se pone inmediatamente de pie, con ademán de reconocimiento y saludo” (31). Arreola interpreta el gesto según parámetros humanos, como si se tratara de una persona que se pone de pie para saludar. Sobre la serpiente, describe de forma correcta y detallada el proceso de digestión de su presa, mencionando –inventándose– sin embargo, lo que pasa por la mente de cazadora y víctima en cada etapa de dicho proceso. Ocasionalmente menciona al animal en su papel mítico o histórico, como al león y Androcles o los cristianos martirizados en Roma. Las descripciones del volumen se leen como las impresiones del autor de varios animales reales, en algunos casos como si surgiesen luego de hacerles una visita en el zoológico. De hecho, en varios casos equipara especímenes silvestres con sus contrapartes amaestradas o en cautiverio.

Por último, hay que mencionar el *Nuevo álbum de zoología* que como se comentó anteriormente, está compuesto por fragmentos – la mayoría de ellos poemas– concernientes a los animales hallados en diversas obras de José Emilio Pacheco. En este caso, los usos de recursos antropomorfos son en general en detrimento del ser humano, reconociendo su maldad y destrozos. Se refleja en el pensamiento del autor las fronteras recién amenazadas entre el animal y el animal-humano a partir de nuevas ideas de la ciencia y el derecho. Como ejemplo está la siguiente estrofa, fragmento de *Periquitos en Australia*:

Cierta noche hubo un pleito  
conyugal en la jaula de los loritos.  
Por la mañana hallé el cadáver sangrante,  
despedazado hasta lo inverosímil  
con un sadismo humano (valga el pleonasma).  
Los animales –dicen– jamás son crueles.  
Sólo matan por hambre y de un solo golpe.  
Después de lo que vi no estoy seguro.  
(Pacheco 2013b, 62)

En el relato *Horas contadas*, José Emilio Pacheco hace un recuento de la insignificante vida de una mosca, engrandeciendo cada aspecto de sus etapas y equiparándolas –sin anunciarlo– con las de la vida de una persona, desde que nace de un huevecillo hasta que muere, preguntándose “De verdad ¿eso fue todo?” (2013b, 60). Se reconoce un tratamiento antropomorfo de la mosca, pero también es posible interpretarlo desde un punto de vista zoomorfo. Una vida humana es



puesta al nivel de la de una mosca, como una manera de declarar lo insignificante que es.

Se puede apreciar que, a pesar del desprestigio del antropomorfismo suscitado por el pensamiento cientificista, muchos autores siguen empleando ese recurso. Por otro lado, se nota ya la preocupación, muy difundida desde el siglo pasado, por el tema del descuido del entorno por parte del ser humano en relatos de José Emilio Pacheco. También es notorio el misterio que siguen representando los animales como seres con los que la comunicación es muy limitada. Los más elusivos o extraños, como el tigre y el ajolote, respectivamente, son tratados con un aura de misterio en los cuentos *Tigres azules* de Borges o *Axolotl* de Cortázar, mismos que servirán como base en dos libros de artista que se discutirán en el tercer capítulo de esta tesis. Los animales no han dejado de ser reflejo de nuestra condición. Aunque la forma de relacionarnos con ellos cambie según el lugar y momento histórico, siguen *hablándonos* de nosotros mismos sin tener que decir una palabra. El tema de los animales, la manera de abordarlos para contar historias, sólo se transforma según se transforme la sociedad, pero no se pierde. El atractivo de usarlos como personajes así como de describirlos y tratar de comprenderlos parece ser una condición del ser humano, como animal que es, después de todo.

CAPÍTULO III  
*DESARROLLO DE PROYECTO PERSONAL*

Habiendo explicado brevemente el tema de los símbolos y el modo en que el ser humano actual en Occidente se relaciona con los animales y cómo esto se refleja en el arte, es posible proceder a explorar el proceso de creación de tres bestiarios que aborden algunos aspectos del modo de *pensar* a las demás especies animales. Los bestiarios en cuestión tomaron la forma de libros de artista, no solo porque así aluden al bestiario medieval o a los bestiarios literarios, sino porque la naturaleza del libro permite la unión de elementos aparentemente dispares que cobran sentido por medio de la secuencia que siguen en sus páginas. Esta ventaja será evidente sobre todo en el último libro de artista, titulado *Vida y muerte del oso*. Las obras producidas como resultado de esta investigación son ante todo bestiarios; en segundo lugar, son libros de artista. Es decir, se eligió llevarlos a cabo como libros de artista por las necesidades planteadas por el bestiario en este caso en particular, aunque dichas necesidades variaran entre cada uno de los libros de artista realizados, como se explicará en este capítulo. El tema del bestiario, que sería la médula de este proyecto, ya fue explorado anteriormente. Valdrá la pena hacer un breve recuento sobre el libro de artista, explicando sus orígenes, su importancia y el lugar que ocupa en las artes visuales y otras disciplinas, para así entender y aprovechar sus matices y posibilidades expresivas en la obra propia. En este capítulo también se ven reflejados nuevos temas y enfoques en un último intento por abordar el tema principal del proyecto, que como su título indica, es generar un bestiario a partir de una interpretación personal del pensamiento contemporáneo en torno a los animales. Para lograrlo, se indagó sobre el tema de la bitácora de viaje, clave en el tercer libro de artista creado durante la maestría. Las razones de este nuevo planteamiento a la mitad del proyecto serán también debidamente expuestas. Entender las implicaciones de todos los temas abordados durante la producción artística la enriquece considerablemente.

### 3.1 El libro de artista

En *El arte nuevo de hacer libros*, Ulises Carrión señala que “Un escritor, a diferencia de la creencia popular, no escribe libros. [...] Un escritor escribe textos” (2012, 37). Esto a pesar de que el libro fue inventado por la necesidad de almacenar y distribuir grandes volúmenes de texto y que a lo largo de su historia se ha adaptado para ser más eficiente y más fácil de producir y de usarse. La idea del libro como medio artístico difiere entonces de su uso convencional –la razón misma de su existencia– es decir, la transmisión de conocimiento: el libro normalmente funciona como receptáculo aparentemente pasivo de información. Pero visto como un medio artístico, el libro deja de ser tan sólo su contenido. Su particular forma, su naturaleza secuencial e íntima, genera múltiples oportunidades para la expresión artística.

El libro de artista se consolidó, según Johanna Drucker (2004), como la forma artística por excelencia del siglo XX, estando presente en cada movimiento artístico y literario importante. A partir de 1945, surgen los primeros críticos, especialistas e innovadores de esta forma artística. La creciente popularidad del libro de artista quizá se debe a la flexibilidad y variación de la forma del libro más que a cualquier otro factor. La definición del término “libro de artista”, sin embargo, sigue siendo muy controversial. Para entender qué es y qué no es un libro de artista se podría partir de un ejemplo que propone Holland Cotter (2004) sobre Hamlet en la introducción de *The Century of Artists' Books*: No importa la calidad o forma de la edición, no deja de ser Hamlet de Shakespeare, y lo que vende es Shakespeare, no la manera en que esté empacado. Si a una persona no le gusta su edición de Hamlet, la puede tirar y comprarse otra más linda. Esta noción deja de ser válida cuando se habla de los libros de artista, que por definición son una obra de arte en sí mismos. Según Johanna Drucker (2004), el libro de artista es aquel hecho por un artista perfectamente consciente del libro como forma, de manera que no se trate solamente de un libro altamente artístico. Por otro lado, para Drucker los libros hechos por artistas antes de la maduración del concepto de libro de artista difícilmente podrían ser libros de artista. Sin embargo, es claro que esta limitación deja fuera una gran cantidad de libros pasados y contemporáneos que bien podrían ser incluidos en algún punto del amplio espectro del libro de artista. Fuera del ámbito del libro de artista como forma artística consolidada, ha habido muchos libros creados con plena consciencia de su propia forma y de su propósito como libros. Por lo menos sería conveniente considerarlos como antecedentes directos del libro de artista. Como primer ejemplo, Giovanni Battista Piranesi publicó, entre los años 1745 y 1750, *Invenzioni Capric di Carceri*, una serie de catorce estampas de cár-

celes inventadas, fantásticas (fig. 1). Con el paso del tiempo, añadió algunas estampas y modificó las ya existentes en ediciones subsiguientes. *Las Carceri d'invenzione*, especialmente en su segunda publicación, pueden considerarse como un antecedente del libro de artista porque Piranesi concibió la obra como un todo, las estampas tienen un orden determinado y por lo tanto existe la intención de una secuencia y las estampas están cosidas y no sueltas, a pesar de que algunas de ellas están dobladas a la mitad a causa de su gran tamaño (Crespo y Figueras 2012).

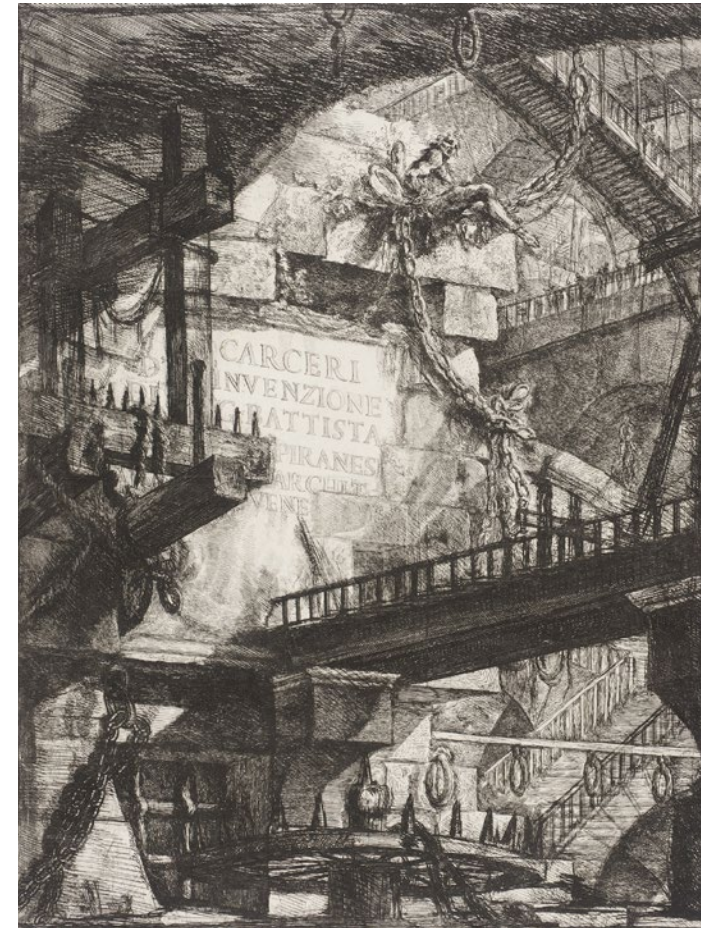


fig. 1 Página introductoria de las *Carceri d'invenzione*, de Giovanni Battista Piranesi, 1750.





fig. 2 Página del título de *Songs of Innocence and Of Experience*, de William Blake, 1794.

Otro ejemplo, quizá más claro, es la obra de William Blake, grabador y poeta nacido en el siglo XVIII, famoso por los libros con contenidos profundos, metafísicos, que produjo él mismo con ayuda de su esposa, con métodos de impresión novedosos que le permitieron editar de forma casera y con el equipo y conocimientos que ya poseía por su profesión (fig. 2). Creó un método innovador para publicar con medios económicos escasos, denominado “illuminated printing”. El proceso consistía en usar las placas de metal para grabado en relieve, y no huecograbado. Añadía el texto escribiéndolo en un papel con barniz para aguafuerte para luego transferirlo a la placa, de manera que no tuviera que contratar los servicios de impresores en tipos móviles. Posteriormente, coloreaba las imágenes ya impresas con pinturas a base de agua, por lo cual cada ejemplar era único. Prescindía entonces de impresores, editores y otros intermediarios de la industria editorial, confiriéndole la libertad de crear y publicar él mismo sus poemas iluminados, así fuera con bajo presupuesto (Crespo y Figueras, 2012).

Durante el siglo XIX, especialmente con la obra de William Morris, comenzó un interés por regresar al libro de excelente factura y diseño y a la fabricación con materiales de alta calidad. En su conferencia *The ideal book*, Morris hablaba de la *arquitectura* del libro, que puede ser entendido hoy en día como el diseño editorial, excluyendo las decoraciones. El ideal de Morris se basaba en estilos medievales. Consideraba que la caja tipográfica debía ser lo más oscura posible, usando tipografía de estilo gótico, lo cual contrastaba con las grisáceas páginas victorianas de la época (fig. 3). En 1891 funda la *Kelmscott Press*, dando inicio a una tradición de libros de lujo con ilustraciones de artistas reconocidos que más adelante culminaría con las ediciones de bibliófilo de Ambroise Vollard, un *marchand* de arte que publicó carpetas de grabado y libros lujosos –*livres de peintre*– en los que apareció el trabajo de muchos de los artistas más importantes de la época. El primer libro que publicó –y uno de los más importantes– *Parallèlement*, fue una colaboración de Pierre Bonnard y el poeta Paul Verlaine (fig. 4). El texto se imprimió empleando tipos móviles mientras que las ilustraciones fueron hechas en litografía. Esta elección de técnica permitió la yuxtaposición de texto e ilustración y el uso de los márgenes de las páginas por parte de Bonnard, resultando en una libertad que difícilmente habría podido obtener con la xilografía, técnica favorecida para este tipo de ilustración por aquel entonces. A pesar de la importancia posterior de este libro, los críticos de la época lo atacaron duramente. Esto no desalentó a Vollard para la creación de muchos otros libros más adelante (Crespo y Figueras, 2012).

Desde la literatura, y más concretamente, la poesía, uno de los antecedentes que más influenciaron los libros de artista del siglo XX fue la obra del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. En este libro inacabado, publicado póstumamente, Mallarmé considera el espacio de la página como parte del poema. En consecuencia, la manera de acomodar las

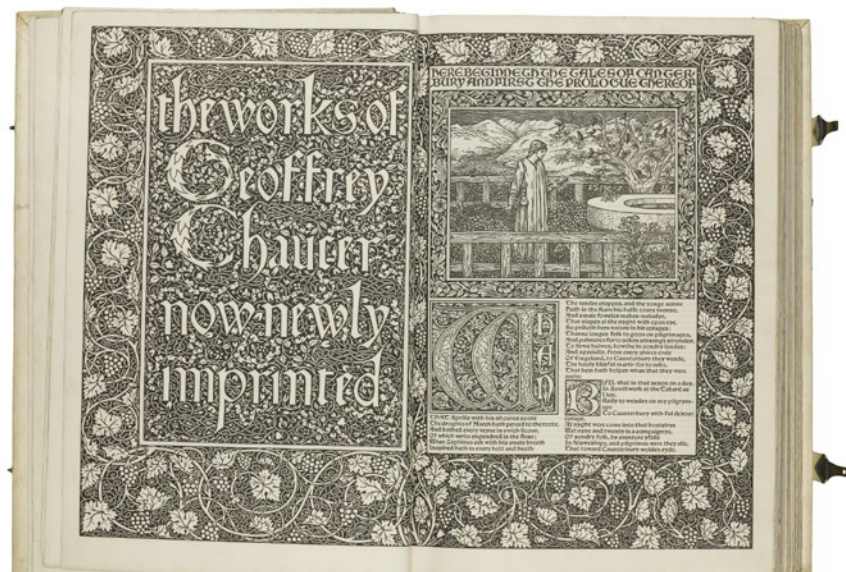


fig. 3 Doble página de Chaucer, ilustrada por Edward Burne-Jones. Kelmescott Press, 1896.

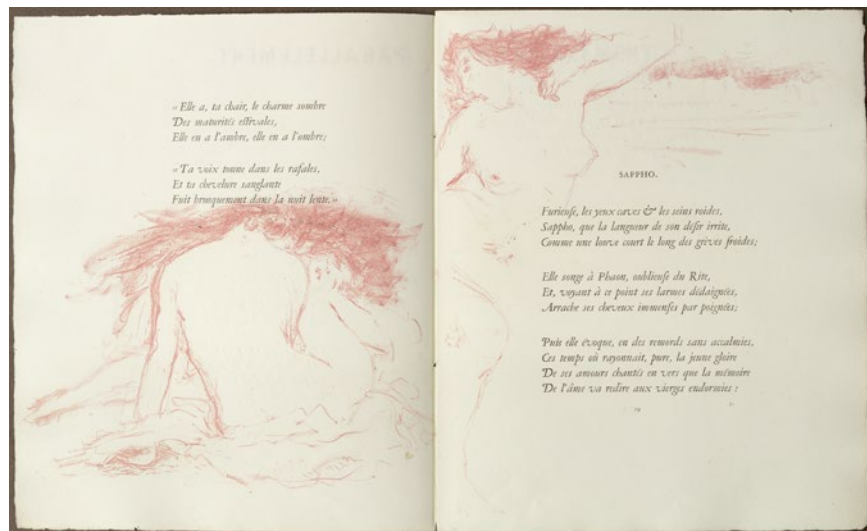


fig. 4 Doble página de Parallèlement, con litografías de Pierre Bonnard y texto de Paul Verlaine. Editado por Ambroise Vollard, 1900.

palabras y el tratamiento tipográfico podría alterar lectura de una manera más profunda. Los versos del poema son acomodados en las páginas de manera escalonada, aparentemente desordenada. El tamaño de la tipografía también varía a lo largo del libro. En 1969, Marcel Broodthaers rendiría tributo a *Un coup de dés* al realizar un libro con la misma estructura que el de Mallarmé, pero sustituyendo el texto con rectángulos negros de las mismas dimensiones que la línea de texto en cuestión. Broodthaers también emplea papel translúcido en vez de opaco, permitiendo una visión más completa de la estructura del libro (fig. 5). Lo que queda, entonces, es únicamente la faceta visual del poema de Mallarmé (Drucker 2004).

El futurismo ruso fue un movimiento que impulsó el arte del libro a principios del siglo XX. Muchos de los trabajos de este periodo consistieron en volúmenes pequeños y engrapados a caballo. Eran trabajos colaborativos de poetas y artistas plásticos futuristas, integrando palabra e imagen de una manera que no se había hecho antes. Estos libros normalmente eran autopublicaciones realizadas con técnicas de gráfica y grabado como la litografía o el linóleo. En algunas ediciones pequeñas, los autores escribían a mano en los ejemplares. Las obras en materia de libros de este periodo demostraron que no era necesario seguir ninguna de las reglas de diseño de libros establecidas desde la invención de la imprenta en el siglo XV (Drucker 2004).



fig. 5 Marcel Broodthaers, *Un coup de Dés* Jamais N'Abolira Le Hasard. 1969.



La industrialización de la imprenta en el siglo XX y, en consecuencia, el abaratamiento de la producción masiva de libros, combinado con la escena artística del momento, dio paso a una nueva manifestación del libro de artista a partir del término de la segunda guerra mundial. El trabajo de Dieter Roth y Edward Ruscha (fig. 6) son considerados como fundamentales para el desarrollo del libro de artista, además de que ambos aprovecharon esta nueva democratización del libro y la posibilidad de publicar una gran cantidad de ejemplares baratos (Drucker 2004). Esto, sin embargo, no quiere decir que hoy en día no se realicen también libros de artista únicos, ni que la bibliofilia propia de obras como los *livres d'artiste* sea cosa del pasado. Por otra parte, un libro de artista tampoco tiene que tener el tradicional formato del *codex*<sup>1</sup>, ni este ha sido siempre el formato de libro. En consecuencia, un libro puede ser una serie de hojas sueltas, un acordeón, una o varias hojas con complejos dobleces, o incluso un libro dentro de otro, entre muchas otras posibilidades.

Continuando con el tema de las vastas posibilidades formales del libro, vale la pena mencionar el trabajo de Bruno Munari, diseñador conocido por sus trabajos lúdicos e “imposibles”. Desde una perspectiva de la comunicación visual –con todo lo que ello implica– desarrolló una serie de libros, tratándolos como objeto, de manera que exploró a fondo todas sus partes materiales buscando el potencial comunicativo de cada una. Resultaría una serie de *libros ilegibles* carentes de texto y de las características clásicas de un libro, pero con una abundancia de estímulos táctiles y visuales (fig. 7). Los libros de Munari comunican únicamente por medio de los sentidos y no de la lectura (Serrano 2013).

### El papel de la literatura en el campo del libro de artista

Si la obra de arte se produce con la intención de ser una obra de arte, así también se argumentaría que el libro de artista debe hacerse con la consciencia de que lo que se produce es un libro que a la vez es obra de arte. Siguiendo esta lógica, los primeros antecedentes de libro de artista que se propusieron no son libros de artista. Sin embargo, esto no quiere decir que la literatura, disciplina que sigue necesitando al libro tradicional que sólo funciona como portador de texto, no pueda hacer sus aportaciones al campo de libro de artista. Considerando tanto lo anterior como el espacio dentro del libro y su cualidad secuencial, se le puede dar otra lectura a la siguiente noción sobre el libro de Italo Calvino:

Un libro (creo yo) es algo con un principio y un fin (aunque no sea una novela en sentido estricto), es un espacio donde el lector ha de entrar, dar vueltas, qui-

1 Formato tradicional de libro en el cual se cosen varios juegos de hojas por el dorso para conformar un volumen que será empastado.

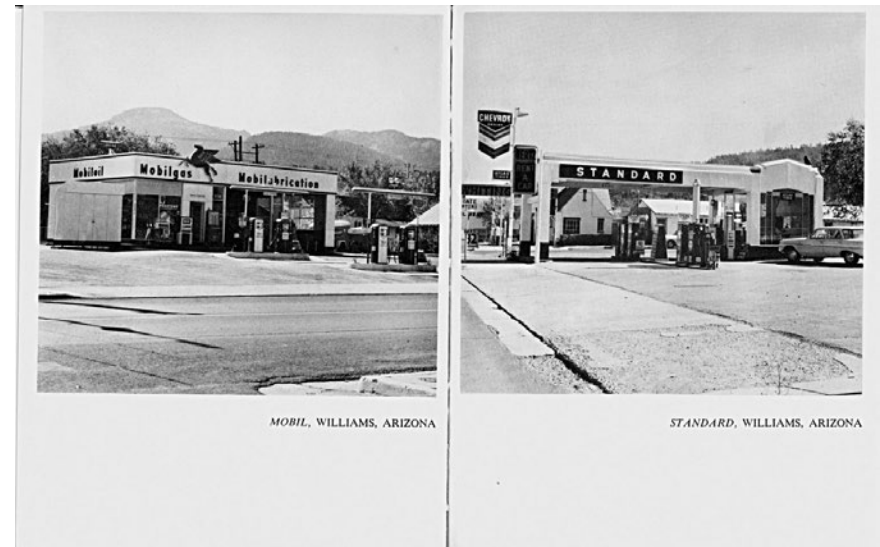


fig. 6 Edward Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1963.



fig. 7 Bruno Munari *Libro Illeggibile MN1*, 1984

zás perderse, pero encontrando en cierto momento una salida, o tal vez varias salidas, la posibilidad de dar con un camino para salir.

[...]

Pues bien, quiero decir justamente que también un libro así, para ser un libro, debe tener una construcción, es decir, es preciso que se pueda descubrir en él una trama, un itinerario, un desenlace. (1995,12)

Es claro que Calvino se refiere a los contenidos del libro, dejando al libro mismo simplemente como el espacio que los alberga. Sin embargo, es perfectamente posible extrapolar esto al campo del libro como objeto en sí. No es infinito, es un espacio limitado. Se puede “entrar” en él y es posible hallar varios caminos diversos. Siendo materia, tiene una construcción. Y tendiendo a conformarse por una secuencia de espacios en vez de una sola superficie que se manifiesta completa en un instante, lleva en sí una trama. Se nota, entonces, que del contenido del libro en materia de literatura a la consciencia del libro como objeto, hay que dar solamente un paso lógico.

Hay muchos ejemplos de juegos en la literatura con el espacio y posibilidades del libro como objeto. Por ejemplo, destaca el trabajo de Julio Cortázar, quien a menudo iba más allá de la secuencia normal y establecida del texto para poder ofrecer una lectura inesperada por medio de juegos espaciales. La novela *Rayuela* plantea dos posibilidades de lectura: la primera es “la de siempre”, y va desde el inicio hasta cierta página previamente indicada. La segunda, sin embargo, consiste en saltar de un capítulo a otro siguiendo las indicaciones al final del capítulo anterior. Por decir, al final del capítulo tres aparece el número 27, indicando que hay que buscar dicho capítulo para continuar esta lectura alternativa. En un mismo libro, entonces, hay dos novelas que se entrelazan y traslapan. Por otro lado, los libros *Último Round* y *La vuelta al día en ochenta mundos* son un collage de textos, retazos, fotos y notas que claramente requieren una lectura espacial de la página, yendo, de nuevo, más allá del texto, que por sí solo bien podría escucharse en forma de audiolibro si no fuera porque resultaría absurdo extraerlo y prescindir de la composición de la página, el formato y contenido gráfico del libro. Es necesario ver el libro y pasar sus páginas para leerlo correctamente.

Si se amplía de esta manera el espectro de libro de artista, la literatura se vería profundamente implicada. Aun si no se toma en cuenta, el panorama y posibilidades de libro de artista ya son enormes, complejas y contradictorias. Pero las influencias que todavía pueden ser ejercidas desde otros aspectos y prácticas del libro no deben ignorarse.

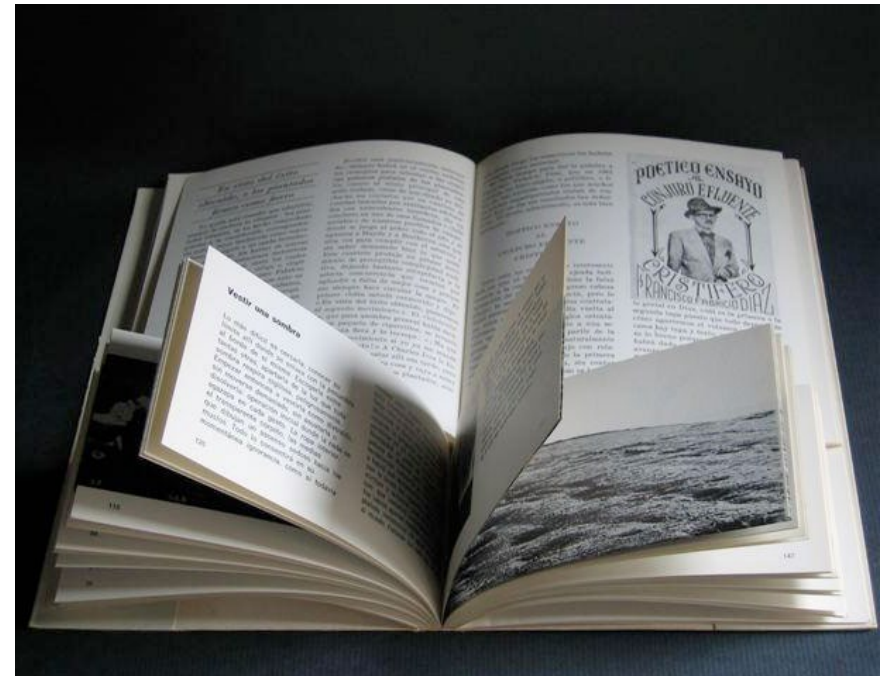


fig. 8 Julio Cortázar, *Último Round*.

### 3.1.1 La elección del libro de artista como medio para plantear proyectos artísticos secuenciales o narrativos

El escritor y el lector se relacionan mediante el texto, que es un conjunto de signos. Para poder entender el texto, se requiere un código, una competencia lingüística o cultural. De esta forma, el lector puede decodificar el texto que el autor encodificó. Beuchot apunta que “ya el texto mismo es un canal, tiene una corporeidad, en nuestro caso, gráfica, que se da sobre algún material que soporta y vehicula la escritura (desde la piedra, pasando por el pergamino, el papiro y el papel, hasta llegar inclusive al disco de la computadora)” (2004, 35). Resulta interesante que se haga mención de la corporeidad del texto en una disciplina como la hermenéutica, pues confiere importancia al soporte, dándole un papel en la comunicación del texto que contiene.

Por lo tanto, la forma del libro, su diseño y la manera en que se distribuyen los elementos en la página, son todos factores que alteran la lectura del mismo más allá del texto. Es este el principio de usar el formato de libro como medio artístico. Como un antecedente importante, los trabajos de Blake son profundamente personales. En ellos se expresa de manera simbólica, dejando en evidencia su sistema de creencias. Blake confería a la imaginación un valor superior a todo lo demás, y sostenía que cada persona tiene una visión propia y original, por lo que el espíritu se ve oprimido con la imposición de leyes uniformes y universales. En su trabajo, desarrollaba personajes como corporeidades simbólicas. *Urizen* es el espíritu que intenta sobrevivir en las aguas del materialismo, y en el *Matrimonio del Cielo y el Infierno* se intercambian los roles convencionales, pues el infierno es una figura positiva y cargada de energía, mientras que el cielo tiene un carácter pasivo más negativo. Estas visiones simbólicas requerían un formato no estático, con una disposición que permitiera el diálogo. Para el autor, quizá sólo fueron realizables en el contexto de una narrativa secuencial lograda a través del libro. La madurez alcanzada por los libros posteriores puede deberse en parte a la familiaridad cada vez mayor de Blake con la forma de libro, y denota un entendimiento del poder comunicativo del libro. Toma el espacio total de la página como un lienzo en blanco, considerando también los espacios y la secuencia entre páginas como un todo, generando una unidad sin que ello trajera monotonía. Cada uno de los elementos de la página conforman un cosmos del pensamiento del autor, contenido en la forma del libro (Drucker 2004, 25). Es probable que William Blake hiciera libros porque no había ningún otro medio capaz de transmitir su particular visión poética y metafísica del mundo.

El libro de Mallarmé mencionado anteriormente, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, es un excelente ejemplo del uso de la forma del libro para una

forma de expresión simbólica. Después de todo, se trataba de un poeta de la corriente simbolista:

*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está hecho de adivinar poco a poco: *sugerirlo*, he aquí el sueño. Es el perfecto uso de este misterio lo que constituye el símbolo: *evocar* poco a poco un objeto para mostrar un estado anímico por una serie de desciframientos. (Mallarmé, citado en Mínguez 2012, 37)

La *sugerencia* que menciona Mallarmé es la que permite al símbolo existir como tal. Hay que recordar del capítulo I de este trabajo que, según algunos autores, la explicación o revelación total del símbolo equivale a su desaparición.

El trabajo de Bruno Munari, por otro lado, explora las cualidades comunicativas del libro como estructura. Intenta responder por medio de muchas propuestas cuáles son las posibilidades del libro en cuanto forma.

La cualidad secuencial del libro es la razón por la cual funciona para albergar y comunicar grandes cantidades de información en forma de texto, que es lineal. El formato habitual, el códex, es más práctico que un largo rollo en términos de producción y uso. La separación de espacios —la página y la doble página— del formato códex también puede ser aprovechado para separar el contenido, cosa que además de facilitar la separación de capítulos o temas permite al lector ubicar partes del texto y facilita la lectura, pero que fuera de esto tiene poca importancia en un libro tradicional de texto en términos conceptuales. Tratándose de imágenes, sin embargo, esta disposición de las páginas implica interrupciones, lo cual circunscribe cada imagen a la página o doble-página. En lugar de ser una desventaja, esta característica permite la creación de secuencias y narrativas. Este tipo de recursos también pueden emplearse en plegables, acordeones e incluso el rollo antes mencionado, porque en cualquiera de estos se genera una división natural. En el caso del rollo, la división está en que, de todas maneras, el libro se va desplegando parcialmente. En un libro de artista no es posible apreciar la totalidad de la obra de un golpe de vista, porque esta se presenta gradualmente. Una serie de segmentos que se observan con cierto orden da una sensación narrativa a la obra de este medio.



### 3.2 Obra personal. Primer planteamiento: Animales en cuentos latinoamericanos

En un inicio, el objetivo de este proyecto de investigación involucraba la creación de una obra que se desprendiera de los aspectos simbólicos de animales protagónicos de ciertos cuentos modernos de autores latinoamericanos previamente seleccionados. Los criterios de selección fueron, por un lado, que el cuento en cuestión tuviera como protagonista a un animal, y en segundo lugar, que llamara mi atención: algunos de los cuentos y autores empleados ya me eran conocidos y tenían desde hace tiempo una gran importancia personal. En este sentido, como antecedente al presente proyecto, ya me había basado en algunos cuentos de Borges para realizar litografías, como se puede apreciar en las figuras 9 y 10.

Decidí que el producto final sería un libro de artista con una narrativa nueva, ajena a los cuentos empleados, pero que retomara características simbólicas de los animales tal y como se hallaran en el contexto del cuento. Para establecer el sentido simbólico de los animales en los cuentos, sería necesaria una suerte de



fig. 9 Kena Kitchengs, La otra ciudad (Basado en la ciudad descrita en el cuento El inmortal de Jorge Luis Borges), 2014, litografía



fig. 10 Kena Kitchengs, El Zahir de Guzerat (Basado en una escena del cuento El Zahir de Jorge Luis Borges), litografía, 2014

interpretación que a fin de cuentas resultaría caprichosa, personal y subjetiva. Lo mismo sucedería con la selección de los cuentos, cosa que además dependería del enfoque que se daría al libro a producir. Con esta idea en mente, se iniciaron dos proyectos distintos de libro de artista durante la primera mitad de la maestría. De todos los enfoques imaginados para llevar a cabo el propósito planteado, se utilizaron únicamente dos para completar un par de libros de artista. El primero consistió en la generación de una especie de cosmogonía inventada, inspirada libremente en las explicaciones de Mircea Eliade en *Lo Sagrado y lo Profano* en torno al tema de la cosmogonía, y poblada exclusivamente por animales con la carga simbólica –como yo la fuera entendiendo– que presentarían de los cuentos de los cuales fueron extraídos. El segundo fue la creación de un libro-álbum de paisajes y escenas, cada una reminiscente de un animal protagonista de un cuento en particular, con la particularidad de que el animal mismo no habría de aparecer en la estampa.

Se formularon también muchas ideas que nunca fueron llevadas a sus últimas consecuencias, siendo tan solo bocetadas o simplemente pensadas. En primer lugar, se planteó un libro a partir del cuento *El “petit lever” del biólogo*, de Alfonso Reyes, en el cual el autor describe en términos antropomorfos los comportamientos de varios animales. También se consideró un trabajo basado en *Historias de Cronopios y de Famas*, de Julio Cortázar. Este último hubiera resultado en una suerte de *Bestiario Latinoamericano* con el emblemático personaje del *Cronopio*, bestia entrañable de la literatura de Latinoamérica, como punto central. A modo de prueba, se realizaron dos estampas en la técnica de electrólisis y litografía (figuras 11, 12 y 13). Otra idea más consistía en crear un bestiario basado en el modelo del bestiario medieval, sólo que esta vez con los personajes animales de los cuentos. El resultado hubiera sido una especie de diccionario iconográfico de los animales de la literatura de Latinoamérica. De un modo más cercano al bestiario literario latinoamericano, por lo regular satírico, una última idea era generar una serie de imágenes y textos siguiendo esta tradición. Es importante mencionar que, además de los proyectos que sí se llevaron a cabo, se realizaron múltiples estampas para experimentar con algunos de los posibles enfoques antes mencionados.

Entonces, el objetivo no necesariamente fue usar los bestiarios latinoamericanos como modelo de bestiario, aunque al fin y al cabo, esto fue tomado en cuenta y siempre fue una posibilidad. El uso de cuentos latinoamericanos del siglo XX automáticamente supuso aprovechar el modo de abordar el tema de los animales de estos autores. Lo que siguió fue buscar de qué manera transformar y emplear los animales hallados en los cuentos para la creación de los libros de artista, y en qué modo se verían afectadas o se relacionarían las decisiones al respecto con los paradigmas actuales en torno a los animales. La investigación sobre el modo de entender la naturaleza y los animales actualmente se realizó

de forma paralela a la creación de obra, lo cual quiere decir que en un principio, durante las etapas tempranas de producción artística, había cierto desconocimiento sobre el tema. Es posible, entonces, analizar la obra de manera posterior y ver de qué manera encaja o se ve influenciada por estos paradigmas. En el caso de obra realizada en el último periodo de la maestría, convendría ver si un mayor conocimiento de teorías sobre la forma de relacionarnos con los animales influyó en el resultado y de qué modo. Luego de esto, será necesario tomar en cuenta factores personales y anecdóticos que llevaron a tomar ciertas decisiones en la producción.



fig. 11 Kena Kitchengs, La tortuga y el cronopio (litografía realizada a partir de uno de los relatos de *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar) 2015





fig. 12



fig. 13

Kena Kitchengs — Dos estampas realizadas con electrólisis con temas inspirados por la obra de Cortázar, 2015



### 3.2.1 Primera solución: Cosmogonía Argentina Moderna

Como se explicó anteriormente, el primer libro de artista fue creado a partir del acoplamiento de animales protagonistas de ciertos cuentos en una cosmogonía inspirada en el trabajo de M. Eliade, pues en ese momento estaba leyendo *Lo Sagrado y lo Profano*. Eliade (1972) afirma que los temas aun de la literatura más moderna son un reflejo y una repetición de los mitos, aunque con capas que les restan la transparencia de los modelos míticos originales. No se partió del supuesto de que los cuentos empleados fueran mitos disfrazados, pero se buscaron correspondencias entre las cualidades simbólicas de los animales en los cuentos hasta ahora examinados y la simbología tradicional que tienen o han tenido en ciertos lugares y que ha sido documentada. En primer lugar, destaca el uso fantástico y simbólico –antes que científicamente correcto– de los animales en los cuentos, coincidiendo, por ejemplo, con el Fisiólogo y el bestiario medieval por no tratarse de compendios de descripciones científicas o demostrables, sino de objetos de interpretación simbólica, alegórica o metafórica. Los animales sirven para explicar problemas, nociones, asuntos que son específicamente humanos. Para el primer libro de artista realizado a lo largo del proyecto, se examinaron a fondo cinco cuentos, cada uno de los cuales presenta a un animal específico en un papel protagónico, y a partir de ahí se inventó un ciclo cósmico mítico, mostrando una serie de animales representando el origen en el caos y el trayecto de la creación desde ese origen hasta la aparición (velada) de la humanidad y su retorno al punto de origen. El resultado fue titulado *Cosmogonía Argentina Moderna*, puesto que se trata de una especie de cosmogonía hecha a partir de trozos de cuentos de autores argentinos modernos. El libro en sí es un acordeón impreso por ambos lados con la técnica de litografía en seco, colocado dentro de una caja impresa con un linogrado.

Los animales empleados fueron el tigre (*Tigres azules*, de Jorge Luis Borges), el jaguar (*La escritura del dios*, de Jorge Luis Borges), el caballo (*Los caballos de Abdera*, de Leopoldo Lugones), el conejo (*Carta a una señorita en París*, de Julio Cortázar) y el ajolote (*Axolotl*, de Julio Cortázar). A continuación, se hace un recuento breve del análisis de cada animal en el contexto del cuento en que aparece, vinculándolo además con aspectos simbólicos del animal externos al cuento que bien podría parecer una búsqueda algo forzada de coincidencias. Acto seguido, intento explicar la decisión tomada en cuanto al lugar que ocupa cada animal en el libro de artista. Para leer la siguiente sección, es recomendable desplegar la fotografía del plegable completo (fig.14) que se encuentra en la página 109.

### *Tigres Azules*, Jorge Luis Borges (el tigre)

El cuento *tigres azules* comienza de la siguiente manera: “Una famosa página de Blake hace del tigre un fuego que resplandece<sup>2</sup> y un arquetipo eterno del mal; prefiero aquella sentencia de Chesterton, que lo define como un símbolo de terrible elegancia” (Borges, 2012, p.521). Las rayas del tigre y su sigilo lo hacen invisible en la selva y los pastizales. “El tigre, que está aquí y no está, es como el espíritu o el viento” (ARAS, 2011, p.270). Es un gran nadador y caza en el agua con gran destreza, habilidades que lo vinculan con el agua. Según el diccionario de símbolos de Chevalier, para el budismo, el tigre simboliza “la fuerza de la fe, del esfuerzo espiritual que atraviesa la jungla de los pecados” (1986, p.996). Sin embargo, ver un tigre en sueños es motivo de angustia, porque “significa estar expuesto a la bestialidad de sus impulsos instintivos” (ibíd.). El protagonista del cuento de Borges sueña con los tigres azules de una manera casi premonitória de su destino funesto, que comenzaría con la búsqueda de un esquivo tigre azul en la India. De una manera coherente con la naturaleza fantasmagórica –tanto observada en la naturaleza como simbólica– del tigre, éste nunca aparece. En su lugar, el protagonista encuentra a los *tigres azules*, unos disquitos azules perfectos de piedra que aumentan o disminuyen en número –aunque el peso se mantiene siempre constante– de manera espontánea, sin lógica o razón aparente y sin que sea posible observar el fenómeno a pesar de suceder a plena vista, incluso entre las manos. “Las matemáticas, me dije, tienen su origen y ahora su fin en las piedras” (Borges, op cit., p.530). Los tigres pasan a un segundo plano, y las piedras, más que poder compararse apropiadamente con tigres, se convierten en “Behemoth o Leviathan, los animales que significan en la Escritura que el Señor es irracional” (ibíd, p.528). Los tigres azules, al igual que las razones o la lógica detrás del fenómeno de los discos, nunca se dejan ver. Lo único claro es el caos que reina en el universo, y la fragilidad del orden aparente.

En *Cosmogonía Argentina Moderna*, el tigre ocupa el primer lugar de la narración, correspondiente al caos. Este estado primigenio es frecuente en narraciones mitológicas y no es algo que se deje atrás definitivamente a partir la creación del mundo, convirtiéndose más bien en una constante amenaza. Los discos, o “tigres azules”, del cuento funcionan como recordatorio al protagonista del caos subyacente en el aparente orden de las cosas, del mundo real. Por eso, esta primera etapa crítica de la *Cosmogonía* es representada por un tigre azul. El modo en que está dibujado alude al invisible tigre azul del cuento, que a su vez es comparable con el tigre que se pasea entre los altos pastizales de la India, difícil de detectar.

<sup>2</sup> La página a la que Borges se refiere se titula *The Tyger* y es parte del libro *Songs of Experience*. Se mencionó al inicio del capítulo que la obra de Blake es precursora importante del libro de artista.

En *Cosmogonía Argentina Moderna*, el tigre casi no tiene siluetas, sólo las necesarias para no perder de vista su cabeza y sus patas. El resto de su forma se puede adivinar por los lugares en que están cortadas sus rayas, que sin embargo se extienden más allá del cuerpo invisible del tigre. El tigre es azul, pero, de nuevo, el color no se limita a la forma de por sí ambigua del animal sino que se extiende por el papel como una gran mancha difusa. En el transcurso de la narración de la *Cosmogonía* se apreciará una definición cada vez mayor de las formas, indicando un acercamiento a la realidad entendida como lo opuesto a la nada, al caos.

### *Carta a una señorita en París*, Julio Cortázar (el conejo)

Angelo de Gubernatis habla de una leyenda budista en la cual “Indra metamorfosea a la liebre, con la que hace la luna, porque este animal le dio voluntariamente su carne para comer un día en que pedía limosna disfrazado de peregrino. La liebre, al no tener nada que ofrecerle, se arrojó al fuego a fin de procurar al dios algo con lo que pudiera calmar el hambre” ([1872] 2002, 373). Según una leyenda japonesa, “un conejo que vive en la luna no para de hacer *mochi*” (ARAS 2011, 288). Además, “una pieza de cerámica maya muestra un rollizo conejo azul sobre el disco de la luna” (ibíd.). Pareciera que en casi todo rincón habitado por el hombre donde vivan también conejos y liebres hay una imagen de estos animales estampada en la luna.

El conejo es ágil, lo que le ayuda a escapar de sus numerosos depredadores. Sin embargo, su principal éxito tiene que ver con su capacidad sorprendente de reproducirse frenéticamente. Su asociación con la luna conlleva un vínculo con lo cíclico, y el conejo, donde quiera que se encuentre en el mundo, tiende a asociarse con lo femenino, nocturno, lunar, y fecundador por partida doble: no solo debido a su relación con los ciclos sino también a sus propias proezas reproductoras. “Los conejos, que pisan la tierra con dulzura para mordisquear frescos brotes verdes y hierbas, salen de la madriguera bajo la suave luz del amanecer y anochecer, que son umbrales de la transición” (ibíd.).

Los conejos del cuento de Cortázar dependen por completo de la rutina, son seres cíclicos como muchos conejos míticos. La particularidad de estos conejos es que surgen del protagonista mismo, quien los vomita involuntariamente cada cuatro o seis semanas. La rutina está bien establecida: cuando el conejo crece lo suficiente ya es tiempo de regalarlo y de que nazca otro. En el instante en que las condiciones cambian, cosa que sucede cuando el protagonista debe mudarse temporalmente de su casa de campo a un departamento de la ciudad de una amiga suya, comienza el caos, se rompe el orden y desde ahí, todo va en declive. En un mes “nacen” once conejos, que duermen durante el día en un armario, lejos del cielo nocturno y la luna a la que están simbólicamente asociados. Su

“día” transcurre en la sala, con tres soles que no son más que las tres lámparas del techo. Y así las describe el mismo Cortázar: como soles. Hay que mencionar que también en el departamento se destruye el orden. Esto angustia al protagonista y refleja de algún modo la pérdida de su propio orden y el caos de los conejos. El protagonista se convierte en un dios creador, aunque uno involuntario. Sus creaciones, en el momento más crítico, se vuelven destructoras e incontrolables. Se paran en círculo alrededor de él, y de manera terrorífica para el protagonista humano, lo adoran como a una deidad. Pareciera que tienen religión estos conejos del caos en *Carta a una señorita en París*. Finalmente, el dios de los conejitos decide llevarse a sí mismo y a sus creaciones a su fin, lanzándose de la ventana del apartamento.

Los conejos aparecen justo después del gran tigre azul en *Cosmogonía Argentina Moderna*. Nacen de sus últimas rayas como figuras amorfas que se van definiendo para finalmente disminuir en tamaño y disolverse en el ajolote, siguiente animal en la narrativa de la *Cosmogonía*. El conejo en el cuento de Cortázar es un agente del caos en cuanto se rompe una rutina, un orden establecido, pero también puede ser el prototipo de un comportamiento religioso incipiente en un animal si se toma en cuenta la aparente adoración a su creador: es el inicio de un culto. Por otro lado, esta dependencia a la rutina esboza paralelos con lo cíclico. La común relación del conejo con la luna tiene también ese efecto. Por ello, el conejo rodea al ajolote, siguiente animal de la *Cosmogonía*, de manera que alude al rutinario movimiento de traslación de un cuerpo celeste. Por otro lado, aunque el conejo es, en última instancia, destructor e indeseable en el cuento, también apunta hacia la aparición de la religión y es un agente de transición. Nacido del tigre, es decir, del caos, el conejo sigue siendo azul. Aunque con siluetas mejor definidas que en el caso del tigre, el color azul no está circunscrito por su silueta y se extiende como una mancha difusa y suave.

### *Axolotl*, Julio Cortázar (el ajolote)

En nahuatl, axolotl significa “monstruo acuático”. El ajolote es una especie de salamandra que nunca completa su metamorfosis y se estanca en un estado de larva hasta la muerte. Se creía que la salamandra podía vivir en el fuego y apagarlo gracias a su extrema frialdad. Sin embargo, el ajolote, al no transformarse, niega cambiarse a un estado distinto al inicial. “La metamorfosis es un símbolo de identificación para una personalidad en vías de individualización y que aún no ha asumido verdaderamente la totalidad de su yo, ni actualizado todos sus poderes” (Chevalier, op cit., p.709). Es posible que el ajolote no necesite entonces tal actualización.

En el cuento de Cortázar, el ajolote es descrito como una piedra rosa y una estatuilla corroída por el tiempo. En palabras del protagonista: “pensé en las

estatuillas chinas de cristal lechoso” (Cortázar 2008, p.162). Sobre la piedra, señala el diccionario de símbolos de Chevalier (op. cit.) que si es tallada por el hombre, es profanada. Pero los axolotl de Cortázar son como piedras talladas naturalmente, y como tales, –aun sin metamorfosearse como las demás salamandras– representan el conocimiento, el paso del “alma oscura al alma iluminada por el conocimiento divino” (ibíd., p.829). Sobre los ojos de los axolotl, dice el protagonista del cuento de Cortázar que “me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (164); los describe como “enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida” (163). El oro de los alquimistas es la inmortalidad. En el cuento, el protagonista atraviesa una especie de transmutación que lo transfiere a uno de los axolotl sin que, al mismo tiempo, sufra cambio alguno como hombre, curándolo en cambio de la obsesión enfermiza en la que se habían convertido los ajolotes del acuario del zoológico parisino. En cambio, el ajolote transmutado en hombre, el hombre dentro del ajolote, terminó por darse cuenta de que siempre había sido y seguía siendo, ajolote. El narrador del relato pasa de ser el hombre a ser el ajolote antes de que el lector se percate de ello, y termina diciendo: “Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre” (Cortázar op. cit., 167).

El ajolote, o en este caso, *axolotl*, ocupa un lugar central en *Cosmogonía Argentina Moderna*. Esto se debe a sus cualidades de piedra y la ausencia de metamorfosis, entendida como inmortalidad y traducida como permanencia de algo que siempre ha estado y que ha de seguir inerte por siempre. Como tal, es una especie de figura terrenal, ancestral, que mantiene anclado a todo el sistema que se desarrolla a lo largo de la *Cosmogonía*. El ajolote absorbe en sí mismo al conejo, que rodea su cuerpo aludiendo a sus cualidades cíclicas, y por otro lado, “crea” al caballo a partir de una de sus patas. De cierta forma, el ajolote es la pieza clave que, a través de su inmovilidad, permite el movimiento y dinamismo de la creación.

### **Los caballos de Abdera, Leopoldo Lugones (el caballo)**

En varios idiomas de la Europa medieval (Pyhrr, 2005), el caballero era definido como jinete (incluyendo al castellano, y también *chevalier* en francés o *Ritter* en alemán). “Del mismo modo que el jinete es el tipo más distinguido de héroe, el caballo que lo lleva es el animal más noble de la mitología” (Gubernatis, op. cit., p.209). La importancia de los caballos era tal, que usaban armaduras tan ricamente decoradas como las de sus jinetes. Inclusive había dúos de armaduras de un jinete y su caballo que hacían juego, formaban un ensamble. En general, las armaduras de los caballos eran de los mismos materiales y funcionalidad que las de sus jinetes. Las armaduras para caballos evolucionaron durante el segun-

do milenio A.C. en Oriente Medio y Egipto a partir de las protecciones creadas para los caballos que tiraban de los carros de guerra, y fueron de uso común en los ejércitos que dependieran de caballería pesada (Pyhrr, 2005). El caballo ha jugado un papel crucial en el desarrollo de la historia de la humanidad, en especial por su papel en la guerra, y por ende, la historia política de las civilizaciones. Sin embargo, como el perro trabajador, también ha tomado parte importante o ha protagonizado distintos deportes y actividades recreativas, además de servir, por supuesto, como una bestia de carga y transporte. “El caballo es la trascendencia para el ser humano. Poseidón, dios del mar y de la tierra temblorosa, regaló el caballo al género humano, pero Atenea, la del sabio consejo, nos dio la brida” (ARAS, op. cit., p.314). En muchos cuentos folclóricos europeos, el héroe es rescatado por seguir el consejo de un caballo o por huir en su lomo de algún destino funesto.

El caballo de Troya pone fin a una guerra de diez años por medio del engaño y la astucia del ingenioso Odiseo. Los cuatro jinetes del Apocalipsis traen consigo el fin del mundo. Los caballos del carro de Helios se sale de control cuando su hijo Faetón intenta maniobrarlo sin permiso de su padre, causando su muerte. “Hay caballos de pesadilla con un poder frenético y loco, caballos descontrolados, que huyen con nosotros, se sueltan, en estampida, destructores” (ibíd.).

Los caballos de Abdera que habitan el cuento de Leopoldo Lugones son tan importantes para sus habitantes que son tratados casi como iguales. El templo dedicado a Arión, el caballo de Neptuno ya mencionado, es el más imponente de la ciudad. El cuento narra cómo las bestias llegan a los extremos de comer en la mesa junto a sus amos, de ser enterrados en cementerios con ritos pomposos, o incluso, de enamorarse de los humanos. Pero los habitantes de Abdera, encantados como estaban con sus magníficos caballos, sencillamente recurrieron a las mulas cuando los caballos se negaron a seguir trabajando. Es aquí cuando el destino de la ciudad se deja entrever, pues los caballos cuyos dueños no tuvieron una mano firme para su correcto control se volvieron contra sus amos, como le pasó a Faetón. La rebelión de los caballos humanizados, pero caballos al fin, casi acabó con Abdera de no ser por la intervención divina y oportuna de Hércules.

En *Cosmogonía Argentina Moderna*, los caballos ocupan el penúltimo lugar, en representación de la civilización y el hombre. Los animales carecen casi de color, a excepción de algunas manchas rojas. Son los únicos animales domesticados en la narrativa de la *Cosmogonía* y los únicos que usan algún tipo de vestimenta. El primer caballo trae puesta la silla de montar y otros atributos típicos de un caballo doméstico, mientras que el segundo, al igual que en el cuento de Lugones, usa ropa y otros artefactos del hombre. Es con este segundo caballo que se anuncia un descontrol, una pérdida de todo lo logrado a lo largo del desarrollo cultural del hombre por medio de los animales serviles a los que habían tratado con condescendencia hasta que los igualaron en todo sentido, al punto

de alzarse en armas. En vez de un desastre natural, un diluvio o terremoto que diera cauce al caos primordial de nueva cuenta, es la misma creación del hombre, por así decirlo, en la forma de la domesticación de otros animales, la que se vuelve contra él. Es un exceso de *civilización*. Aquí se puede observar una similitud con modos de pensamiento en torno a los animales propios de los siglos XX y XXI. El ser humano como agente de destrucción a causa del desequilibrio que ha provocado al tratar de controlar su entorno es un tema frecuente entre defensores de los animales y del medio ambiente contemporáneos, y se ha visto reflejado en obras de arte recientes, como se discutió en el capítulo anterior. Sin embargo, la *Cosmogonía* no acaba ahí. La solución a este conflicto se narra a continuación, con la aparición del jaguar.

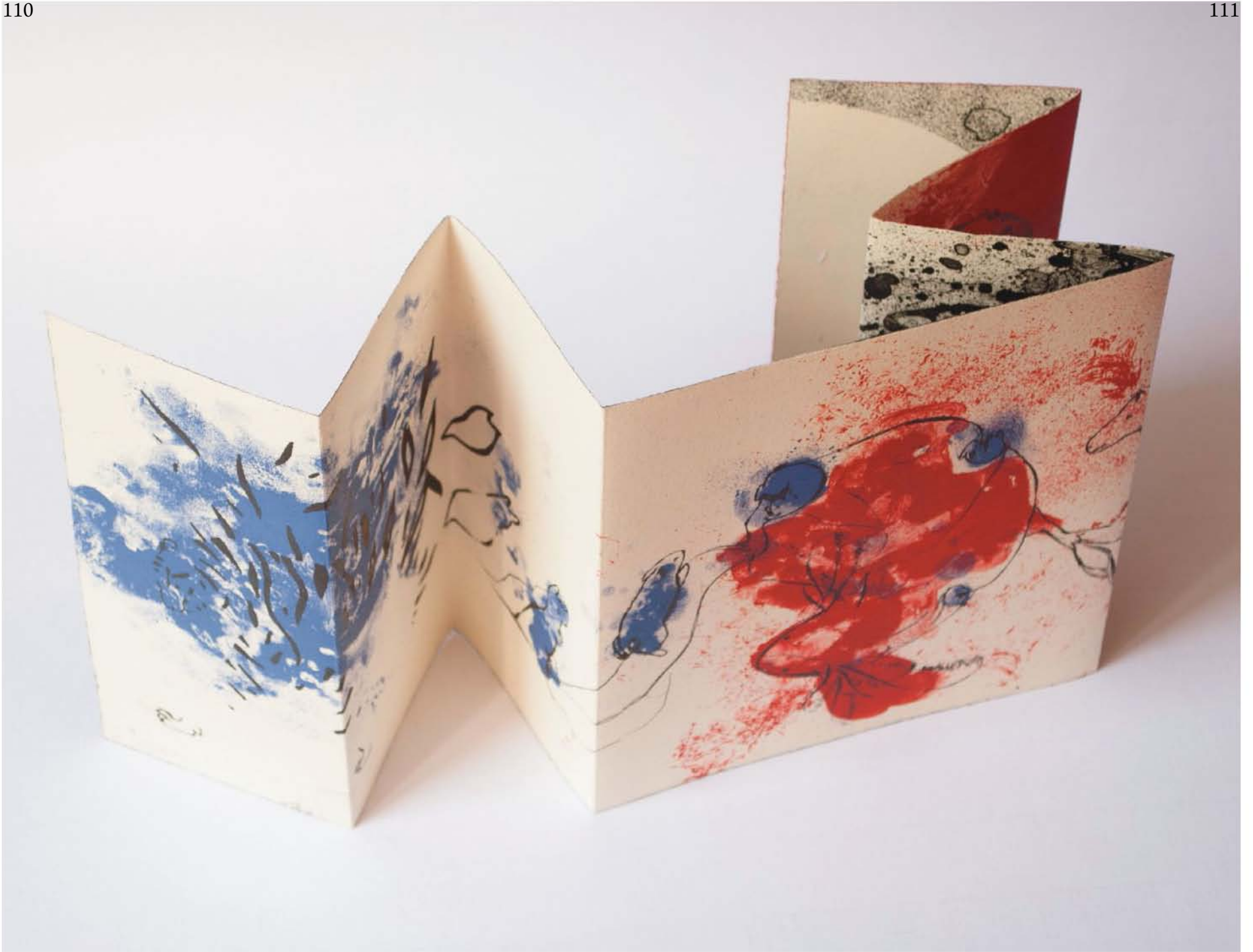
### **La escritura del dios, Jorge Luis Borges (el jaguar)**

El jaguar es el gran felino de mayor tamaño en el continente Americano, y es una pieza clave en la mitología de muchos pueblos. En culturas prehispánicas, de manera ambivalente y sin embargo complementaria, ha representado tanto a la luna como al sol, y al sol en su forma nocturna. Se conocen muchos ejemplos de la conjunción del jaguar con el águila, siendo esta última asociada con lo celeste (Chevalier, op. cit.). Para los mayas, el jaguar fue una deidad principalmente ctónica. “Al jaguar, que según se cree tiene su guarida en las cuevas, también se lo vincula con el inframundo y sus misterios y transformaciones” (ARAS, op. cit., p.270). Es el señor del mundo subterráneo. Las fauces del jaguar pueden representar al cielo como lo hicieron en monumentos de la época clásica mesoamericana, y también, en el caso de los mayas, pueden ser más bien devoradoras del sol en el crepúsculo. “Se convierte en una divinidad solar que corresponde al curso nocturno del astro: el sol representado en forma de jaguar es el sol negro” (Chevalier, op. cit., p.601).

Es apropiado entonces que el jaguar del cuento de Borges viva en una prisión de piedra totalmente oscura, salvo una trampa en la cima que se abre para introducir comida. La curiosa “celda” tiene forma de medio hemisferio y está dividida en dos por medio de un muro con barrotes al ras del suelo. Del otro lado del muro vive el protagonista, un mago maya. El cuento narra cómo el mago, pasados unos años en la prisión, recuerda un mito según el cual hay una serie de palabras divinas con poderes inmensos y desconocidos, e intuye que el texto divino se encuentra en las rosetas del jaguar, que es uno de los atributos del Dios y que le parecieron más invulnerables que las mismas montañas, que se allanan con los años, y las estrellas que mudan, además de que montaña y estrella son individuos y “los individuos caducan” (Borges, 2012, p.305). El jaguar prisionero es, pues, todos los jaguares que han vivido y que vivirán. Un reemplazar que engloba a todos los individuos de su especie. El mago, al fin, llega a la iluminación

y puede entender no sólo la escritura del jaguar sino todo el universo. Se trasciende a sí mismo, su cuerpo y el hombre que fue ya carecen de importancia, así como deja de importarle aprovechar el poder contenido en la escritura divina.

Este papel que juega el jaguar como transmisor de un conocimiento cósmico lo convierte en una especie de portal entre oscuridad y luz. La presencia del jaguar en este mundo oscuro y casi vacío (la prisión) se justifica cuando resulta ser, desde un inicio, la pieza clave para alcanzar una suerte de iluminación divina. Es por eso que ocupa el último lugar en *Cosmogonía Argentina Moderna*, como un paso culminante hacia la inmortalidad y la divinidad, trascendiendo a la humanidad y sus limitaciones. Al cerrar el plegable, se aprecia que el jaguar queda enfrentado cara a cara con el tigre (fig. 18), compartiendo al fin y al cabo algo de la naturaleza de este último por su relación con lo oscuro y húmedo de la caverna. Sólo de esta manera se cierra el ciclo: presentando la posibilidad de volver a comenzar desde el caos.



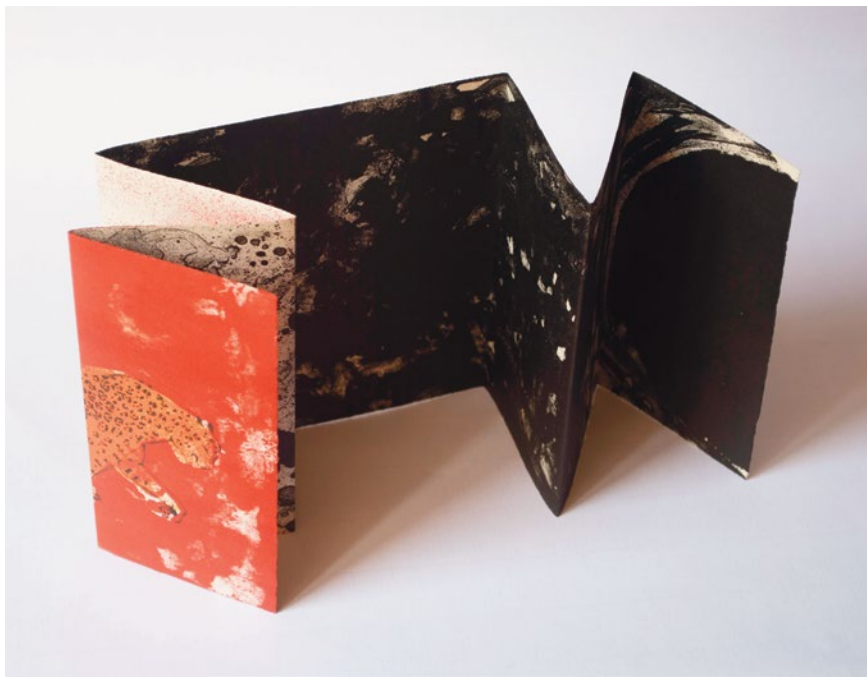


fig. 16 y fig. 17 (página anterior) Demostración de los pliegues del libro de artista

La parte interna (fig. 15, al reverso de la fig. 14 desplegable en la página 109) del plegable de la *Cosmogonía Argentina Moderna* es un reflejo de lo que sucede en frente. El semicírculo negro en uno de los extremos se halla detrás del tigre. Las manchas progresan y se aclaran cada vez más hasta llegar al semicírculo blanco, correspondiente al jaguar. De cierta forma, esta imagen sirve a modo de guía sobre el sentido de la narrativa de la *Cosmogonía* que se halla al lado inverso del papel.

Tal vez la dificultad de esta pieza está en que, a pesar de que los animales presentan rasgos simbólicos quizás identificables luego de haber buscado coincidencias entre los cuentos y aspectos simbólicos presentes en varias sociedades, dependen mucho del sentido que tienen en las narraciones de las que fueron extraídos. Una lectura de los cuentos por parte del público tal vez aclararía la manera en que están acomodados los animales en la narrativa de la *Cosmogonía*, pero aun así los textos mismos no son parte de la pieza. Sin embargo, se aprecia la naturaleza cíclica de la obra por la forma en que está plegada, culminando con el encuentro cara a cara de los dos felinos implicados, además de que la parte interna se presenta como una manifestación de algo oculto, la revelación de la

estructura de la obra. Se mencionó que la sección correspondiente al caballo es la que más se acerca a ciertos aspectos del paradigma actual en torno a animales y naturaleza, sugiriendo el desequilibrio que ocasiona el hombre en su entorno. En este sentido, de cierta forma se realizó una actualización de un modelo cosmogónico mítico, así fuera personal y caprichoso. Por lo demás, el uso de los animales tiene que ver con sus aspectos simbólicos tanto en los cuentos como en ciertos contextos culturales, reinterpretados de manera subjetiva y manipulados para poder introducir a cada animal en una etapa de la cosmogonía. No se trató entonces de encontrar correspondencias objetivas e indiscutibles entre la representación de un animal en un cuento escrito por un individuo específico, por un lado, y el simbolismo de dicho animal en el folklore y tradiciones actuales o históricas, por el otro; sino más bien de hallar coincidencias entre ambos –si son casuales o no es tema de otra investigación en otro campo– y a partir de ahí tejer una narrativa, colocando a cada animal como representante de una etapa de una especie de cosmogonía inventada a partir de sus características tanto en el cuento como en otros contextos, aprovechando el modo en que se relacionen entre sí para conformar este tipo de hilo narrativo.

El libro no se limita solamente al plegable, pues está resguardado en una caja que a la vez funciona como marco para dos secciones circulares del plegable que se asoman por medio de ventanas (fig. 18 y 19). Los márgenes de estos círculos tienen figuras y decoraciones alusivas a los personajes de los márgenes de manuscritos medievales, además de tratarse del único espacio del libro con texto, que se limita al título de la obra y nombre del autor. A través de uno de los orificios circulares se asoma el encuentro entre el jaguar y el tigre, escena que sólo se puede apreciar cuando el plegable está cerrado y que se ve acentuada al estar enmarcada por la caja. Por el otro orificio, se puede ver la parte central de la obra y la más estable según la narrativa del libro, correspondiente al ajolote. Ambas caras son conceptualmente opuestas –una de ellas representando el cierre del ciclo por medio del encuentro del caos y la otra siendo la representación del orden y la estabilidad– pero de cierta forma se *encuentran* por medio de los recortes circulares del contenedor. Este tipo de juego no sería posible si la obra hubiera sido desarrollada simplemente como una carpeta de estampas; se trata pues de un recurso propio del libro de artista que permite controlar y modificar la narrativa de la pieza, y en el caso particular de este libro, también le da mucho control al lector. La lectura comienza al momento de tomar la caja, observar el margen impreso en tinta verde y reconocer las figuras del plegable enmarcadas por la caja. El lector descubre paulatinamente esta obra al extraerla, desdoblarla y voltearla dos, tres veces; doblarla al revés si así lo desea.





fig. 18



fig. 19

### 3.2.2 Segunda solución: Álbum (Paisajes animales)

El segundo enfoque empleado para realizar un libro de artista a partir de cuentos con animales protagónicos consistió en la representación de dichos animales por medio de una escena con elementos que aludiera a ellos, sin que se manifestaran directamente en la imagen. Con ello en mente, se llevó a cabo un álbum con una estructura tipo concertina que contiene siete litografías, cada una correspondiente a un animal tal y como fuera percibido, subjetivamente, en el contexto del cuento del que fuera extraído. Esto quiere decir que el simbolismo del animal en el cuento sería entendido y empleado de manera libre y suelta, para luego ser combinado, sin demasiado análisis consciente, con aspectos simbólicos de diversos orígenes y con prejuicios personales sobre dicho animal. A pesar de ciertas similitudes de este método con el que se llevó a cabo para generar el libro *Cosmogonía Argentina Moderna*, en el caso del *Álbum*, no fue necesario buscar o escoger atributos específicos de los animales para que encajaran en una línea narrativa. Sin embargo, muchos de los razonamientos y análisis aplicados a algunos de los animales de este libro ya habían aparecido durante la creación de la *Cosmogonía*, puesto que los cinco cuentos que sirvieron como base para la *Cosmogonía* son parte de *Paisajes animales*.

En este álbum, los protagonistas están presentes sin estarlo. Una clave gráfica (un sello del animal en cuestión) acompaña a cada litografía indicando a qué animal alude la imagen y un texto adicional señala que no se trata de un ejemplar cualquiera de la especie sino de un individuo o especie de algún cuento en particular. En una sola imagen es difícil condensar al conejo, al caballo o al jaguar como tal. Quizás se puede hablar más fácilmente de algún aspecto del jaguar como personaje del cuento *La escritura del dios* de Jorge Luis Borges, por ejemplo. Al dejar al animal fuera de la escena, es posible, irónicamente, ser más explícito sobre él. Ya se sabe cómo es un ajolote o un canario. Hay otras maneras de explorar la esencia de la vaca que no sean por medio de la imagen de una vaca. Por eso, cada escena del álbum intenta evocar al animal que le corresponde sin incluir una representación gráfica de dicho animal, pues esto último ya se hizo mediante el sello que acompaña a cada litografía. El sentido simbólico del animal en cada cuento sólo puede ser tomado subjetivamente para su interpretación. No hay certezas al respecto, por eso se busca intencionalmente cierta ambigüedad al abordarlos en cada litografía.

Ilustrando lo anterior, y de modo informativo, al final del álbum se incluye el siguiente texto:

Siete cuentos de cinco autores latinoamericanos en los que los animales juegan un papel protagónico resultan en siete estampas en las cuales, paradójicamente, dichos animales están ausentes. Solo son visibles indirectamente por medio de paisajes y atmósferas.

No se trata de animales de carne y hueso porque están hechos de texto y no necesariamente son equivalentes a sus parientes vivos. Son imaginarios y tienen tantas formas como lectores.

A continuación se hará una breve descripción y análisis de los siete animales empleados a partir de su contexto en el cuento que protagonizan, así como de la estampa resultante. Los primeros cinco cuentos ya habían sido usados para la realización de *Cosmogonía Argentina Moderna*, por lo cual es aconsejable consultar el subcapítulo anterior en caso de ser necesario para complementar la información al respecto de cada uno. Además, para facilitar la lectura del siguiente segmento, incluyo un facsímil del *Álbum* que puede ser extraído de un bolsillo en la contraportada de este libro para así ser revisado de manera simultánea al siguiente análisis.

#### *La escritura del dios*, Jorge Luis Borges (el jaguar)

En este cuento, como se dijo anteriormente, el jaguar es prisionero en una especie de bóveda muy oscura, con un orificio en el cenit que se abría cada tanto tiempo para pasar comida. Tomando esto en cuenta, se optó por crear una escena de una caverna con una apertura circular luminosa en el fondo, correspondiente a esa única apertura de la prisión, pero que en la estampa también podría ser el sol (o una luna, o un sol en fase oscura). La caverna cuenta con estalactitas y estalagmitas como metáforas de los colmillos del animal. La decisión de reinterpretar la prisión como una caverna se tomó por la relación entre el jaguar y la caverna que ya se mencionó. Esta es tal vez la estampa en la que el paisaje alude de manera más evidente al animal en cuestión. En la página opuesta, el jaguar aparece en una esquina inferior del papel, coloreado de amarillo. No es cualquier jaguar, puesto que se trata del espécimen de *La escritura del dios*, cuento en el que, paradójicamente para efectos de este proyecto (y como ya ha sido mencionado), es representante de todos los jaguares que han vivido y que vivirán.



### *Tigres azules*, Jorge Luis Borges (el tigre)

El tan mencionado y buscado tigre azul nunca aparece en el cuento, como ya se mencionó anteriormente. Y no sólo eso, sino que los denominados “tigres azules”, las piedras que encuentra el protagonista, son el caos personificado. Para realizar la litografía sobre el tigre de este cuento, se optó por hacer alusión a sus rayas en la forma de las largas hojas de un pastizal, a orillas de un lago y claramente visibles solamente como un reflejo en el agua. El lugar que deberían ocupar en el banco del cuerpo de agua no aparecen sino manchas difusas. De esta misma forma, el animal en sí nunca es visto por el protagonista del cuento, a excepción de su aparición en sueños. El sello de tigre en la página opuesta refuerza tanto las características del animal según este cuento en particular como la litografía resultante. Es azul, está colocado al revés en la parte superior de la página y su color se desvanece fuera de él por medio de manchas alargadas. De cierta forma es inalcanzable e ilógico. No es cualquier tigre ya, sino un tigre azul de un cuento de Borges reinterpretado y colocado en un libro de artista.

### *Los caballos de Abdera*, Leopoldo Lugones (el caballo)

En este caso, se toma en cuenta el desenlace del cuento para la creación de la estampa. Los caballos, ya prácticamente humanos en su comportamiento, hábitos y roles en la sociedad de Abdera, se sublevan. Ya no serían sometidos de ninguna manera. Lugones narra que los habitantes humanos de la ciudad estaban a punto de perder contra los caballos rebeldes cuando una colosal cabeza de león se asomó entre los árboles y lanzó a los equinos al mar, agitándolo en el proceso. En realidad, se trataba de Hércules, ataviado con las pieles del León de Nemea. La litografía es entonces un remolino, tanto por el caos que ocasionaron los caballos al percibido orden natural de las cosas como por su final, tragados por un mar agitado. En concordancia con la ubicación del centro del remolino, justo en medio de la estampa, el sello del caballo en la página opuesta se ubica en medio y está rodeado del texto que indica el título del cuento y el autor.

### *Axolotl*, Julio Cortázar (el ajolote)

Para la litografía del ajolote, según aparece en el cuento de Cortázar, lo que se utilizó como referencia fue la descripción del animal como una piedra rosa tallada de manera natural. Esto y el hecho de que el ajolote sea una criatura acuática resultan en la imagen de una roca en medio de un lago apacible. El característico color rosa del ajolote de Cortázar se manifiesta en la página opuesta a la litografía en el color del sello del ajolote y el texto del título del cuento y el autor.

### *Carta a una señorita en París*, Julio Cortázar (el conejo)

Para la litografía del conejo de este cuento, se realizó una imagen un tanto abstracta. Podría ser un cielo nocturno con cuerpos celestes sobre una especie de hondonada. Como ya fue mencionado, los conejos del cuento no conocen la luna ni el sol. Sus noches transcurren en una oscuridad absoluta dentro de un armario y sus días tienen tres soles fijos: las tres lámparas de la sala del apartamento. La oscuridad de la estampa, entonces, no es mera coincidencia. Estos conejitos son seres que se han adecuado a un ambiente totalmente antinatural, por así decirlo, lo cual tiene sus consecuencias. Sin embargo, cuando son recién vomitados por el protagonista, son entrañables pelusas. Quizás a eso responden las pequeñas esferas celestes blancas de la imagen. En este cuento, los conejos tienen esa ambivalencia entre seres tiernos e indefensos y simultáneamente destructores, como sucede en la naturaleza cuando este animal se convierte en una plaga, hecho señalado por Amanda Parer en su obra *Intrude* (ver página 59). La imagen, sin embargo, no da muestras de destrucción alguna. Así como los conejos pasan tanto tiempo bajo tierra, sin ser vistos, nadie es testigo del desastre causado por los animales en el departamento en el cual se desarrolla el cuento, salvo el protagonista, que intenta repararlo y, en todo caso, al final se suicida.

### *Es que somos muy pobres*, Juan Rulfo (la vaca)

La Serpentina es el nombre de la vaca que protagoniza este cuento de Juan Rulfo, junto a Tacha, su desesperada dueña. El cuento está incluido en *El llano en llamas* (1975). Durante una inundación, una fuerte corriente se lleva a la vaca, único patrimonio de Tacha, quien ahora, de manera casi inevitable, como predetermined, se vería forzada a imitar a sus hermanas y convertirse en prostituta. La Serpentina parecía ser la única manera de salvarla de este destino, como si no hubiera absolutamente ninguna otra salida. La vaca, con su leche, es fuente de abundancia. En el caso de Tacha, hace toda la diferencia entre una vida digna y un futuro incierto, en un trabajo muy mal visto por su entorno social. Nuestra galaxia, la Vía Láctea, es conocida por ese nombre porque en el cielo nocturno, sus partes visibles se presentan como una banda luminosa blanquecina. La litografía realizada a partir del cuento, por lo tanto, parte de esta idea de la abundancia y la banda formada por la galaxia, que combinada por el mismo nombre de la vaca, “Serpentina”, termina por tomar la forma de un camino sinuoso lleno de flores y vegetación, camino que, sin embargo, se le ha vedado a Tacha. El sello de vaca que aparece en la página opuesta está ladeado. No está de pie, firmemente sostenida por el suelo. Se ve como si más bien pudiera estar flotando en medio de una banda de la abundancia, completamente inalcanzable para Tacha, e igual de inestable que el futuro de la chica.

### *La expiación, Silvina Ocampo (el canario)*

La última litografía de este álbum se hizo a partir del cuento *La expiación*, de la autora argentina Silvina Ocampo (En Antología de la literatura fantástica, 2001). En él, unos canarios amaestrados matan a su dueño siguiendo sus órdenes, ante el horror de su esposa y su amigo, presentes durante la escena. Las aves, al poder volar, son frecuentemente consideradas como mensajeros entre este mundo y el divino. Su ligereza también implica que se los equipare con el alma (ARAS, 2011). Pero en el caso del cuento, los canarios, cautivos y asesinos, poco tienen que ver con estos atributos que suelen tener. Después de todo, no son aves libres. Por otro lado, una bandada de pájaros puede tomar connotaciones negativas (ibíd.). Todo esto resulta en la imagen de una montaña –elevación que, al igual que los pájaros, también se acerca al cielo– invertida por la situación y las acciones de los canarios del cuento. El sello del canario, en la página opuesta, no vuela. Se encuentra de pie, estático, como los canarios amaestrados que viven en jaulas y a los que no se permite alzar vuelo e ir a otra parte.

### **En conclusión**

El *Álbum: Paisajes animales* puede ser entendido como un experimento de insinuaciones. Al igual que la *Cosmogonía argentina moderna*, su debilidad posiblemente está en la dependencia que tiene en los cuentos que originaron a cada imagen. En este caso, sin embargo, es claro en la misma pieza el lugar al que el lector debe dirigirse para ahondar en el sentido de la obra y comprender el modo en que se llegó a cada imagen. Una persona con cierto conocimiento por lo menos de los autores y alguno que otro de los cuentos referidos tendrá una lectura distinta a la de alguien ajeno a ellos, para quien los textos que aparecen en el *Álbum* –correspondientes al título de cada cuento y su autor– y su relación con las litografías que se encuentran en las páginas opuestas, podrían resultar, hasta cierto punto, crípticos. El libro de artista resultante todavía no se suelta del todo de su punto de origen, que provee un campo de experimentación metafórico. Sin embargo, cada litografía puede ser entendida por sí sola como un paisaje extraído de la naturaleza, con particularidades que pueden evocar en el lector cosas muy distintas a los temas que las originaron en primer lugar. La relación entre la caverna y el jaguar quizá pueda tener más sentido, sin la necesidad de leer ningún cuento, que el hecho de que en la página siguiente haya un tigre azul de cabeza, que presentaría un misterio. Aunque el lector no sepa de qué manera se relacionen exactamente el nombre de un autor ni el texto con cada litografía, las imágenes en sí se sostienen de otras maneras: comunicarían distintas cosas partiendo de la experiencia propia del lector, quien les daría un sentido propio.

Como sucedió con la *Cosmogonía Argentina Moderna*, el *Álbum* resulta de una combinación entre las características de los animales tal y como son percibidos por mí en cada cuento y las coincidencias convenientes entre dichas características y aspectos simbólicos de orígenes variados de las mismas especies. Al haber aprovechado los cinco análisis que ya se habían llevado a cabo para los cuentos empleados en la *Cosmogonía*, es evidente que buena parte del *Álbum* resultó de un reciclaje del material que dio origen al libro de artista que lo antecedió. Por lo tanto, los mismos textos y sus análisis correspondiente dieron lugar a dos obras completamente diferentes. A su vez, la *Cosmogonía* fue hecha a partir de un reciclaje de cuentos cuya autoría no es mía, pero reinterpretados por mí. Quizás la dificultad de realizar un intento más de libro de artista utilizando como base estos u otros cuentos de autores latinoamericanos se debió en parte a un deseo por usar otra fuente, o tal vez a la dificultad de encontrar otras formas de leer, entender y aplicar el texto entre líneas en lo que respecta a los animales protagonistas.

*Paisajes animales* se encuentra en un punto medio entre libro y álbum (fig. 20). No existe una secuencia narrativa propiamente dicha fuera de la elección del orden de las litografías, entre las cuales, además, no hay una relación aparente: no se intentó vincular a los personajes animales entre sí como fue el caso de *Cosmogonía argentina moderna*. La carpeta contenedora tiene características que señalan su cualidad de álbum de una manera nada sutil, tanto en su forma como en el estampado de la tela o la etiqueta del título. Sin embargo, el resultado es más bien un libro de artista con formato de álbum. A diferencia de la *Cosmogonía*, es posible separar y enmarcar cada segmento del *Álbum*. Sin embargo, retirarlo de su carpeta de aspecto anticuado y colocarlo todo en la pared, de manera lineal, cambia el sentido de la lectura. Desde un punto de vista formal, se pierde el vínculo con el libro de cuentos, de donde se extrae la base de la pieza; y se pierde el factor “álbum”, reminiscente de un espacio íntimo y personal –tan personal como las interpretaciones de cada animal presente en el libro– con “fotografías” viejas en blanco y negro y sus etiquetas correspondientes, a menudo misteriosas para el extraño que ojea el álbum pero claras y evidentes para el dueño y creador del álbum.



### 3.3 Obra personal. Segundo planteamiento:

#### La bitácora de viaje

La segunda etapa de este proyecto se caracteriza por dejar atrás el uso de los cuentos como fuente de material para dar paso a la adopción de la bitácora de artista; en particular, de la bitácora de viaje. En vez de buscar animales en literatura, serían hallados en diversos lugares del mundo en la forma de emblemas, mitos o historias. El origen de este nuevo enfoque fue un semestre de *movilidad*, es decir, una estancia realizada en la Universidad Politécnica de Valencia que transcurrió durante el tercer semestre de la maestría<sup>3</sup> y que propició la creación de una bitácora de viaje que, a su vez, dio lugar a la creación de *Vida y muerte del oso: bestiario de viaje*, último libro de artista de este proyecto. Destaca el hecho de que la forma misma de este libro de artista se basaría en la idea de la bitácora de viaje, por lo cual surgió la necesidad de investigar más a fondo el fenómeno de la bitácora de viaje.

Como ya se mencionó, a pesar de sólo haber realizado dos libros de artista basados en cuentos, hubo un periodo de experimentación que resultó en muchas ideas que ya no se realizaron. Es posible que parte del problema al llevarlas a cabo estuviera en la dificultad de crear una obra en apariencia disociada de los cuentos que la inspirara. No se logró encontrar una forma de crear una pieza autónoma, que pudiera ser leída del todo sin aludir a los cuentos que la originaran, aunque ciertamente es posible que, de todas maneras, los libros realizados puedan ser apreciados por sí solos. Al realizar la movilidad y tomar nota de la presencia de animales en diversos lugares, surge la oportunidad de tomar inspiración de otra fuente. Al fin y al cabo, el propósito es generar un bestiario con interpretaciones personales sobre la forma en que observo que se perciben a los animales y los prejuicios que se tienen al respecto en la sociedad a la que pertenezco. Esto último es algo de lo que no es posible escapar, pero sí estudiar y tratar de entender, como se explicó de manera más extensa en el segundo capítulo de esta tesis. Es cierto que los cuentos usados para los primeros dos libros de artista fueron elegidos en parte por su enorme importancia personal, pero un viaje largo es una experiencia íntima y profunda que no se debía desaprovechar de ningún modo, y que ofreció la oportunidad de observar de primera mano el modo en que se *usan* y se *piensan* los animales en un sentido simbólico en dis-

<sup>3</sup> Llevé a cabo un proyecto de libro de artista en este periodo que no fue satisfactorio y quedó irremediabilmente inconcluso. Por lo tanto, el factor que más influyó en el trabajo realizado dentro del marco de la maestría durante esta estancia semestral fueron los viajes que logré realizar mientras estaba en Europa, o, con más exactitud, la bitácora de viajes que hice a partir de ellos.

tintos lugares. Después de todo, el origen de este proyecto está en un interés propio por entender la fascinación con respecto a los animales, hecho tan común que es fácil darlo por sentado.

En resumen, al dejar de lado a los cuentos, se agregan dos elementos a cambio: la bitácora de viaje como punto de partida y modelo y las observaciones hechas durante el viaje, que a su vez se depositan en la bitácora y pueden ser comparadas y relacionadas con otras experiencias anteriores y posteriores al viaje, como se explicará más adelante. Antes de proseguir al análisis de la última obra de este proyecto, hace falta un breve recuento de última hora sobre la bitácora de viaje para tener plena consciencia de lo que sería la base del libro de artista cuya creación al fin y al cabo partiría, en buena parte, de una bitácora de viaje real.



### 3.3.1 Algunas consideraciones sobre la importancia de la bitácora de viaje

Una bitácora o cuaderno de trabajo es una herramienta útil no sólo para categorizar o almacenar todo aquello que sirva para la producción de obra, en el caso del artista. La bitácora es un *lugar* para desarrollar ideas, experimentar y descubrir a través de un diálogo interno que se materializa en las páginas. Como tal, ha sido usada por un gran rango de profesionales, desde artistas a científicos.

El estudio de una bitácora ajena abre una ventana a ciertos aspectos de la personalidad del dueño, presentando a un individuo más allá de su producción profesional, aunque desde luego también es una oportunidad para entender sus procesos creativos e intelectuales. Es posible ver el modo en que cada individuo ensaya propuestas e ideas que más tarde aparecerán en su obra, y observar la manera en que las ideas evolucionan a través de la bitácora. Por lo tanto, queda en evidencia la importancia de la bitácora como piedra angular de la profesión y el desarrollo personal, aspectos del individuo que en muchos casos van de la mano.

Estas funciones de las bitácoras adquieren otras dimensiones cuando sirven como acompañantes para el viajero. Como podría suponerse, la bitácora o diario de viaje es mucho más que la documentación de las experiencias del viaje. Un viaje implica alejarse de lo cotidiano y enfrentarse al *otro*; la finalidad del viaje es este enfrentamiento y lo interesante está en la forma de abordar esta experiencia.

La literatura de viajes, derivada de los relatos de viajeros y en general escrita a partir de material de diarios de viaje, goza de una larga tradición, un ejemplo legendario siendo Marco Polo. Su atractivo es lo exótico, la posibilidad que confiere al lector de explorar lugares a los que difícilmente iría. La popularidad que llegaban a alcanzar los libros de viajes fue tal que algunos autores especializados en el tema emprendían expediciones con el propósito de escribir sus *best-sellers*, consolidando a la literatura de viajes como género. Este tipo de escritos y las ilustraciones que a menudo los complementa, sin embargo, podían ser útiles más allá del mero entretenimiento. Por un lado, algunos trabajos literarios de viajeros son considerados como *protoetnografías* (Thompson 1995), y las ilustraciones de viaje pueden ser vistos como estudios de la arquitectura o paisaje de sitios lejanos. El trabajo sobre las ruinas mayas, publicado en dos volúmenes, a cargo John Lloyd Stephens y con ilustraciones de Frederick Catherwood, más allá de ser un éxito del género de literatura de viajes y expediciones durante el siglo XIX en Estados Unidos, supuso un acercamiento sin precedentes del público general a los vestigios de la civilización maya. Bronisław Malinowski, antropólogo considerado como el padre de la etnografía, produjo obras sin fines literarios que sin embargo captaron la atención del público gracias a sus inclina-

ciones literarias y estilo narrativo, cosa que, dicho sea de paso, hasta la fecha no es tan común en los escritos etnográficos. Lo experimentado en tierras exóticas afectó tanto a Stephens y Catherwood como a Malinowski, sin mencionar a tantos otros notables viajeros, entre los que se puede mencionar a Conrad o Byron. Este hecho, reflejado en las obras de gran calidad y amplia distribución que resultaron de muchos de estos viajes, resultó en una influencia sobre la sociedad del lugar de origen de cada viajero, donde los lectores pudieron seguirlos por sus trayectos y a través de sus perspectivas y el modo de abordar lo extraño y lo nuevo, todo esto afectado por las profesiones y ocupaciones de los viajeros en cuestión.

El encuentro con lo exótico y lo extraordinario ocasiona en el viajero una agudización de la observación de su entorno. Un viaje, por lo tanto, es una experiencia sumamente sensorial y estimulante. Son comunes las descripciones coloridas de los paisajes nuevos para los viajeros. John James Audubon describe detalladamente la lluvia en Labrador, Canadá, así como su enorme sorpresa al descubrir que una roca aparentemente cubierta de nieve estaba en realidad repleta de alcatraces (Merriam 1898). Malinowski fue a menudo criticado por las descripciones paisajísticas casi pictóricas que incluía en sus etnografías, pues según sus detractores, son distracciones que nada tienen que ver con el ámbito antropológico (Wheeler 1986).

Esta carga sensorial del viaje es lógicamente distinta según las inclinaciones de cada viajero. Cuando el poeta Lord Byron partió en su primer viaje con destino a Grecia y Albania con su amigo John Cam Hobhouse en 1809, ambos llevaron bitácoras que, tras el viaje, resultarían en obras diametralmente distintas. Byron escribió su aclamado *Childe Harold* —un largo poema narrativo— a partir de sus experiencias; Hobhouse, quien se convertiría en político más adelante, publicó su decididamente más sobrio y prosaico *A Journey Through Albania* (Eliot 1968).

La atención a los estímulos sensoriales durante el viaje puede ser ilustrada con ayuda de las bitácoras de Delacroix. Se sabe de la existencia de más de sesenta libretas del pintor. Dentro de las bitácoras de viaje, se pueden encontrar aquellas llevadas a sitios lejanos y exóticos y otras más a lugares cercanos y familiares. Aunque ambos casos son de sumo interés, se destacarán quizá las más extravagantes, que son las que realizó en oriente, durante un viaje iniciado en 1832 (Soriano 2007) (fig. 21, 22 y 23). Antes de partir, Delacroix ya había realizado pinturas orientalistas que seguían los cánones del imaginario europeo del oriente exótico, una zona que abarcaba desde el sur de España hasta oriente próximo, pasando por todo el norte de África. Por lo tanto, la oportunidad de observar de primera mano estos parajes resultó en un cambio en el modo de abordar los temas orientalistas en la obra posterior al viaje. A partir de los diarios, es posible concluir que Delacroix arribó a su destino dispuesto a absorber todo

lo que viera, tratando de dejar de lado lo que supuestamente sabía del tema. Las obras producidas poco después del viaje reflejan las impresiones inmediatas de éste. Se ven en ellas argelinos o marroquíes más *reales*, menos sacados de un cuento o leyenda. La información recabada sobre fisonomía, comportamiento, vestuario y entorno de los habitantes de "oriente" confiere un realismo a las obras que no se hallaba presente en aquellas realizadas antes del viaje. Sin embargo, con el paso de los años se lleva a cabo una interiorización de las experiencias del viaje, un alejamiento conforme pasan las primeras etapas de emoción y euforia tras la travesía que resulta en un asimilación de todo lo vivido. En el caso de Delacroix, las obras orientalistas realizadas durante los años posteriores al viaje, ya no inmediatamente después, combinan elementos de lo que presenció en el viaje y registró en la bitácora con los aspectos del oriente exótico del imaginario europeo que ya estaban presentes en sus obras orientalistas antes del viaje (Soriano 2007).

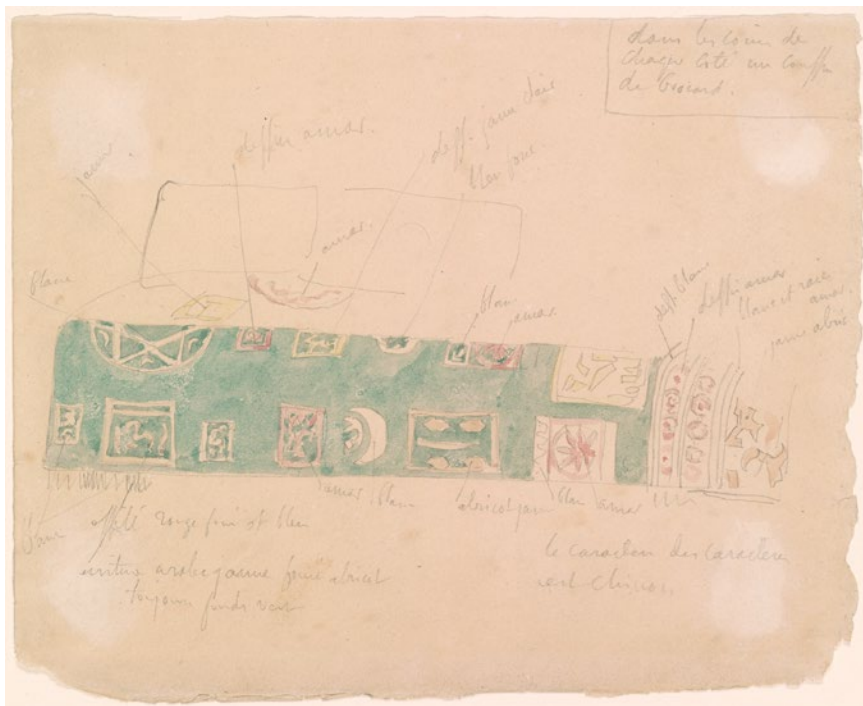


fig. 21 Eugène Delacroix, sección de diseño ornamental de la bitácora de Marruecos



fig. 22 Eugène Delacroix, construcción marroquí de la bitácora de Marruecos



fig. 23 Eugène Delacroix, personajes de la bitácora de Marruecos



Una bitácora es sitio de ensayos, errores e ideas, y en este sentido vale la pena mencionar la que Van Dyck realizó durante una estadía en Italia, entre 1621 y 1627 (Jaffé 2001). En ella hizo, sobre todo, estudios de obras de arte italiano. También habría de hacer numerosas copias de pinturas de este país. Sin embargo, la bitácora no es nada más un compendio de bocetos de obras maestras italianas. Prueba de ello fue que su residencia en Italia marca una ruptura con el estilo de Rubens y también un enorme desarrollo en su tratamiento de las composiciones. Tomando en cuenta esto, un análisis de sus contenidos revela los intereses de Van Dyck al estudiar y copiar todas estas obras. Algunas de ellas ni siquiera se encontraban en Italia en esos años, lo cual quiere decir que Van Dyck estudiaba copias de otras obras, algunas de ellas siendo grabados en los que incluso se invertía la composición de la obra original. Todo parece indicar entonces que las intenciones de Van Dyck eran estudiar la composición de las obras italianas para perfeccionar sus propios métodos que tal vez consideraba deficientes. Más curioso aun, la bitácora funcionaba como una suerte de libro de patrones, pero para composiciones. Por ejemplo, su retrato de Caesar Alexander Scaglia tiene la misma composición de un retrato extraviado de Tiziano de un anciano con barba roja (Jaffé 2001). Tomaba prestadas composiciones enteras o segmentos que insertaría en composiciones más grandes. Por otra parte, sus estudios de grabados muestran una preocupación por la minuciosa copia del trazo, la trama y otros aspectos de la línea; no es coincidencia entonces que realizaría su mayor serie de grabado, su *Iconografía*, después de su viaje a Italia. Por otro lado, los grabados eran quizás más fáciles de copiar que las pinturas de las cuales eran copias, facilitando a Van Dyck la tarea de estudiar la composición.

Los ensayos de un artista en su bitácora no necesariamente se reducen a cuestiones de técnica artística. Una característica interesante de las bitácoras de Delacroix es su inclusión de escritos, confiriéndole un carácter literario poco común entre las bitácoras de artistas (Soriano 2007). En la bitácora de su segundo viaje a Normandía, Delacroix realizó varias notas con consideraciones sobre crítica de arte, por ejemplo (Kurlander 2009). Fuera de esto, las numerosas notas en sus bitácoras son complemento importante a los bocetos y dibujos. Interesante es también considerar que las notas del diario de Malinowski sirvieron, entre otras cosas, como ensayo para el estilo narrativo y literario que emplearía al escribir publicaciones posteriores, como *Los argonautas del Pacífico Occidental*.

Antes de que tecnologías como la fotografía o grabación de sonido fueran tan accesibles y de uso común, la bitácora era una herramienta imprescindible –todavía más que hoy en día– para el trabajo de campo. John James Audubon, naturalista estadounidense famoso por su obra *Birds of America*, fue autodidacta en cuestiones tanto artísticas como científicas. Para las últimas, dependía de la ayuda de científicos de su época, a pesar de que las observaciones que él mis-

mo hacía como ornitólogo lo convirtieron en un experto en el tema (Wohlauer 1994). En cuanto al aspecto artístico, desarrolló una técnica de dibujo propia con el fin de crear los detallados y exactos dibujos de aves (fig. 24) que más adelante serían publicados como aguafuertes (fig. 25) y litografías (fig. 26). Por otro lado, fue el primer dibujante de animales que hacía un esfuerzo por darles vida y naturalidad por medio de poses dinámicas y la inclusión de plantas, paisajes y otros elementos de su medio ambiente (Wohlauer 1994). Sus bitácoras llegan a cobrar una vivacidad e intensidad comparables a las de sus acuarelas. Narran el día a día de las expediciones en busca de especímenes de aves para dibujar y contiene las descripciones que más adelante servirían para escribir *Ornithological Biographies*, además de vívidas impresiones de paisajes y fauna. El volumen y contenido de las bitácoras es sorprendente si se considera lo fatigante que es el trabajo de campo. Si Audubon, en algún punto, escribe en una bitácora que pudo haber escrito todo un libro sobre los acontecimientos de ese día, es de esperarse entonces que a los días más atareados dedicara las notas más breves (Merriam 1898).

Así como Audubon realizó uno de los trabajos más finos de ornitología, descubriendo nuevas especies de aves, aportando a los conocimientos científicos de su tiempo y revolucionando la ilustración naturalista; otros viajeros han registrado en sus dibujos vestigios de antiguas civilizaciones, aportando a su posterior estudio de maneras que, en algunos casos, ni ellos mismos imaginaron durante sus viajes. El francés Jacques Carrey realizó en 1674 una serie de dibujos detallados del Partenón, doce años antes de su bombardeo por parte de los venecianos (Eliot 1968). A pesar del mal estado en que se encontraban las ruinas, Carrey aportó el único registro que se tiene actualmente de muchas de las metopas, frisos y demás esculturas (fig. 27). Otros artistas registrarían también el estado de las ruinas en el contexto de la vida cotidiana de las ciudades modernas que les rodeaban. Un ejemplo es un dibujo de principios de siglo XIX de Edward Dodwell en el que se aprecia el bazar de una Atenas bajo el yugo otomano, como dejan en evidencia los minaretes al fondo (fig. 28) (Eliot 1968).

Si las intenciones de los viajeros dibujantes en Grecia eran plasmar las ruinas integradas en un mundo moderno, con diversos grados de éxito, Frederick Catherwood tenía otras cosas en mente cuando realizó sus expediciones a Yucatán y Centroamérica junto al escritor John Lloyd Stephens. La relativamente árida Grecia, con sus parajes mediterráneos propicios para el crecimiento de los olivos, poco tienen que ver con las selvas tropicales de Honduras o Chiapas. Por otra parte, Atenas había sido una ciudad continuamente habitada durante milenios, en contraste con las ciudades mayas abandonadas. Stephens y Catherwood comenzaron su primera expedición en Belize, lo cual significa que iniciaron su viaje entre la vegetación más frondosa del mundo maya. Stephens narra que, en un inicio, le fue imposible a Catherwood dibujar lo que encontraban porque la



fig. 24 John James Audubon, Tricolored Heron. Acuarela, grafito, pastel, gouache, blanco de plomo y tinta china con scratch y barnizado selectivo. 1832.



fig. 25 John James Audubon, Louisiana Heron. Aguafuerte coloreado a mano hecha a partir de acuarela.



fig. 26 John James Audubon, Louisiana Heron. Litografía coloreada a mano hecha a partir de acuarela.

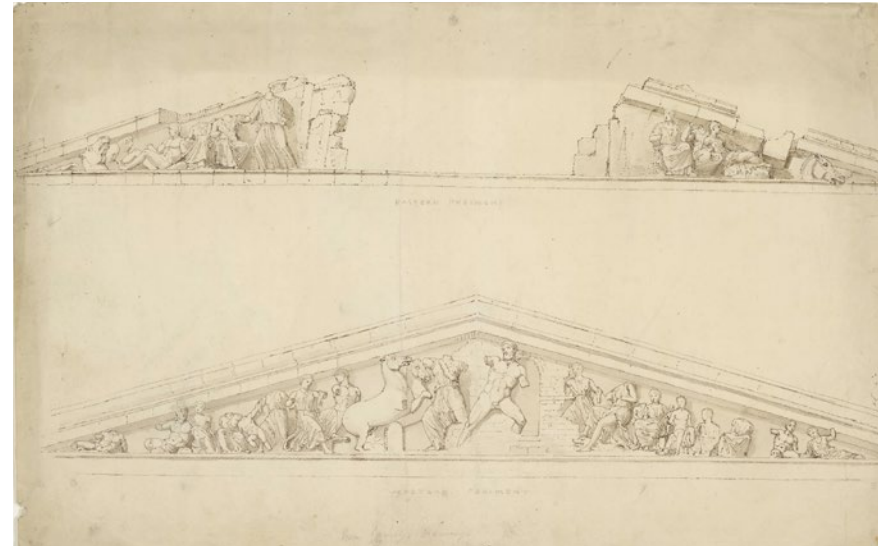


fig. 27 Copia de dibujos de Jacques Carrey de los pedimentos del Partenón por Charles Robert Cockerell. The British Museum

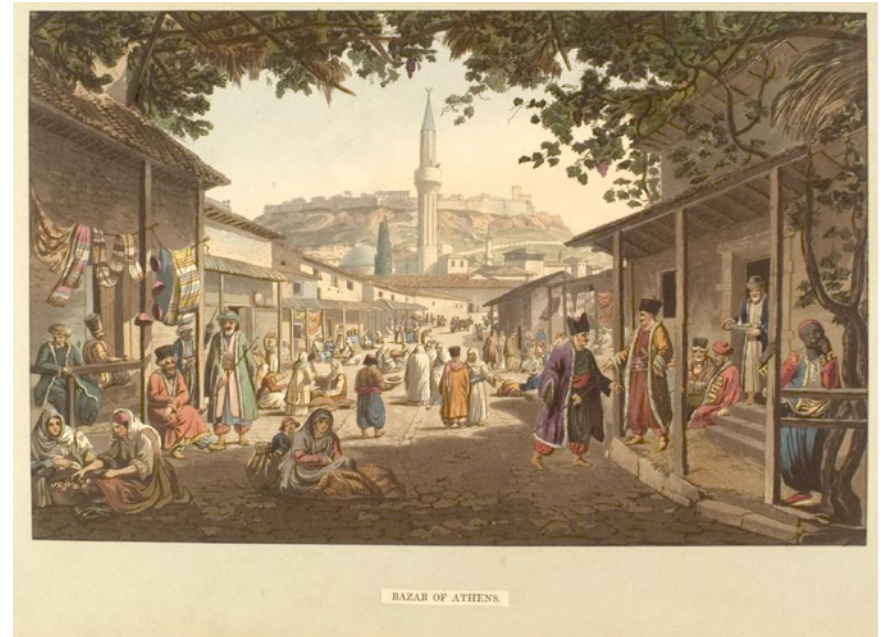


fig. 28 Edward Dodwell, Bazar of Athens. Cromolitografía a partir de dibujo. Universitäts-Bibliothek Heidelberg

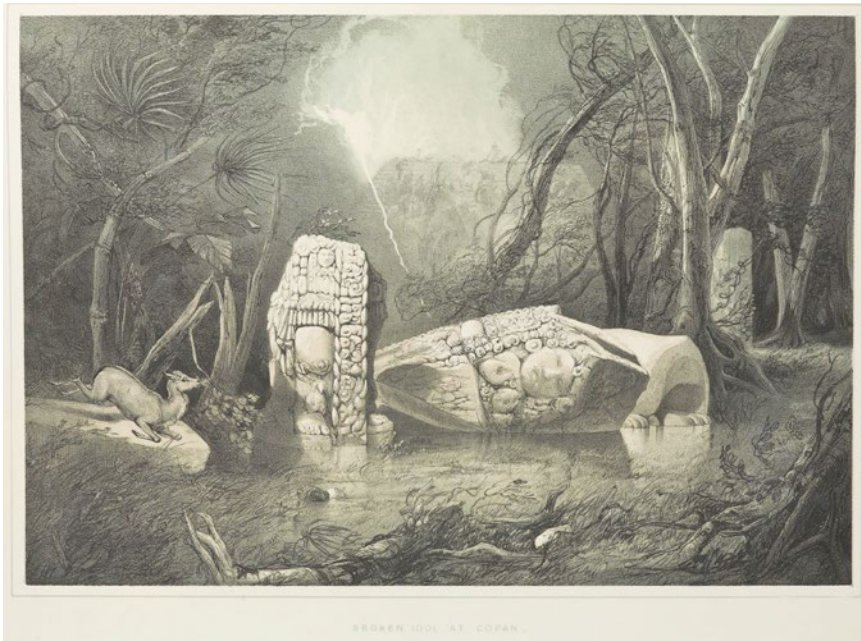


fig.29 Frederick Catherwood, Broken Idol at Copan. Cromolitografía a partir de dibujo en Catherwood, 1844.

vegetación lo cubría todo y no había suficiente luz para ver los intrincados detalles esculpidos en roca entre tanta maleza (Roberts 2000). Fue hasta después de contratar trabajadores mayas de la zona para retirar las plantas que estorbaban que le fue posible comenzar a dibujar. Sin embargo, los intentos de separar las ruinas de su entorno no acababan ahí, pues en sus dibujos, Catherwood empleó varios trucos para resaltar el objeto de su interés: dotaba de una luz artificial a las ruinas para distinguirlas de la selva, reducía a esta última a un fondo vago o empleaba otros recursos de este tipo, dependiendo de la situación en que encontrara los antiguos monumentos y templos mayas y la táctica más eficaz para darles una mayor importancia en el dibujo (fig. 29) (Roberts 2000).

Los ejemplos citados son sólo una selección de la variedad de usos y consecuencias del uso de la bitácora de viaje. Como queda en evidencia, muchos de estos ejemplos célebres son reconocidos por las publicaciones para cuya creación la bitácora de viaje fue una herramienta indispensable. Podrían mencionarse los dibujos que Hokusai elaboraba en sus viajes por Japón para luego distribuirlos en grandes cantidades empleando la técnica de *moku hanga*, entre muchos otros casos. Pero el objetivo es demostrar la variedad de ventajas que tiene el uso de la bitácora al viajar, tanto para el viajero como para terceros. Además de sus funciones más evidentes como herramienta del viajero, una bitácora funciona como medio de reflexión y autoconocimiento para aquél que la lleve.



### 3.3.2 El viaje en cuestión y la bitácora resultante



fig. 30 Bitácora de viaje 2015-2016 - semi abierta

Como ya se mencionó, la bitácora de viaje hecha durante la movilidad fue el detonante para el tercer libro de artista completado durante este proyecto. La libreta en sí fue encuadernada de forma casera con papel Fabriano Rosaspina –grosso y apto para todo tipo de medios– y empleando una estructura de costura expuesta y piel, técnica que confiere mucha flexibilidad y la posibilidad de archivar otros papeles y documentos en su interior. En resumen, resultó ideal para el tipo de bitácora de viaje en que se convirtió (fig. 30). En un inicio, sin embargo, no era este el propósito del cuaderno ni tenía, en realidad, un objetivo claro. Ya había sido usado un mes antes de iniciar la estancia, como atestiguan un flyer y un boceto realizado durante una estancia en la Ceiba Gráfica en la Orduña (Coatepec), Veracruz.

Antes de su nuevo rol de bitácora de viaje –o más bien, antes de hacer consciencia sobre este nuevo rol cuando comenzó a manifestarse– el cuaderno se prestó como depósito de garabatos para probar material de dibujo recién adquirido o para hacer alguna nota suelta (y probablemente críptica) relacionada con lo vivido y observado en Valencia. Durante el transcurso del semestre hice una serie de viajes breves, a excepción del último, realizado entre diciembre de 2015 y enero de 2016 y con una duración aproximada de un mes. A pesar de llevar la bitácora a todos los viajes, normalmente la usaba poco durante los mismos. En lugar de eso, sacaba fotos, escasas o abundantes, dependiendo del lugar visitado y de factores que en realidad no alcanzo a comprender del todo. Una vez concluido cada estancia, iniciaba un proceso de asimilación de lo vivido, que entonces sería lo que plasmaría en la bitácora. Como resultado de esto, una buena parte de la bitácora se concluyó en el mes de febrero, en México. Las fotografías fueron la mayor fuente de referencias visuales para estas notas post-viaje. Gradualmente y de manera espontánea, se fue sistematizando el modo de abordar cada lugar visitado. Coloqué una postal por casi cada ciudad que además funcionaba como bolsillo para archivar boletos de avión, tren o museos (fig. 31). Aunado a esto, dediqué una o más páginas a dibujos o collage aludiendo a las experiencias en cada lugar. Los textos en general fueron pocos y por lo regular se reducían a nombres de lugares o alguna nota breve. En este sentido, la bitácora más bien tiene un carácter de *diario visual*. También hay un par de mapas a modo de esquemas muy sencillos en casos en que los recorridos fueran intrincados, tal vez para no olvidar los detalles de las travesías en un futuro (fig. 32). La bitácora concluye con unas notas al respecto de una visita al Desierto de los Leones en México, un par de meses después de la llegada de Europa, y finalmente, se presentan unos esquemas y notas sucintas sobre la nostalgia, sentimiento que predomina en la creación de la bitácora de viaje.

Se puede resumir que la bitácora de viaje realizada primordialmente durante el semestre de movilidad sirvió como una herramienta de reflexión posterior al viaje y como fuente de posibles obras venideras, la primera de ellas siendo el último libro de artista de este proyecto: *Vida y muerte del oso: Bestiario de viaje*. También se puede concluir que las notas e imágenes plasmadas sobre cada viaje se vieron influenciadas por ideas previamente adquiridas sobre el lugar, pero que fueron los encuentros sorpresivos con alguna que otra referencia previa al viaje los que más impacto hicieron. Este elemento de sorpresa podría ser el motivo por el cual evitaba documentarme demasiado sobre un lugar a ser visitado. A su vez, esto se puede equipar de manera inexacta con una actitud de pocas expectativas, o con mantener la curiosidad alerta y los planes flexibles para generar una experiencia personal más espontánea. La reflexión que implicó la documentación posterior en la bitácora es lo que hace posible analizar estos aspectos de mi modo de viajar, sus causas y sus consecuencias.

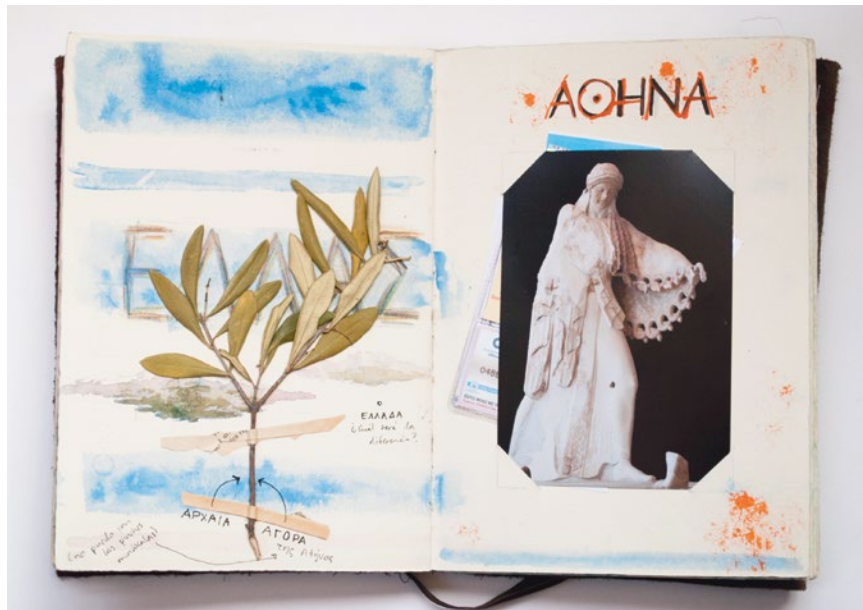


fig. 31 Bitácora de viaje 2015-2016. Ejemplo del uso de postales y collage.

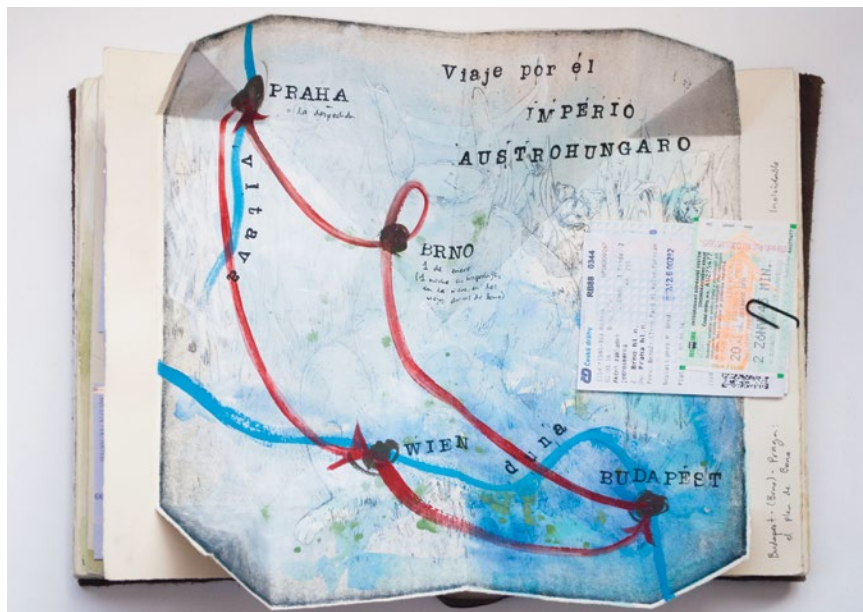


fig.32 Bitácora de viaje 2015-2016. Ejemplo de mapa.

Esta planeación suelta para visitar cada lugar tenía el defecto de no permitir un aprovechamiento máximo de todos los atractivos que este tuviera que ofrecerme, pero la virtud de permitir momentos de contemplación y asombro que resultarían, a la larga, más significativos. Sin embargo, no puedo decir que hiciera nada de esto de manera consciente. Como señalé, los encuentros sorprendidos con ideas en torno a un lugar que coincidieran con algo previamente aprendido fueron particularmente especiales, así que a continuación narro un par de ejemplos al respecto. Durante una visita a las ruinas de Delfos, Grecia, un par de esculturas de dos muchachos representando a los hermanos Kleobis y Biton trajeron a la memoria un pasaje de las Historias de Heródoto, en donde se narra, justamente, la historia de estos dos hermanos (fig. 33). En una pequeña área verde en Budapest había una especie de jaula con campanitas afinadas en la parte superior que se movían por medios mecánicos, reproduciendo un tema musical que reconocí inmediatamente como parte de la suite *Háry János* del compositor húngaro Zoltán Kodály (fig. 34). Si el tema empleado por Kodály fue de su autoría o folclórico, como solía suceder a menudo en su obra, es algo que no he averiguado. Los cafés de Viena, por otro lado, ya formaban de cierto modo parte de mi imaginario a causa de la cantidad de personajes famosos que sabía que por ahí transitaban (fig. 35). Nada de esto está narrado textualmente en la bitácora –aunque sí incluyo la cita completa de Heródoto sobre Kleobis y

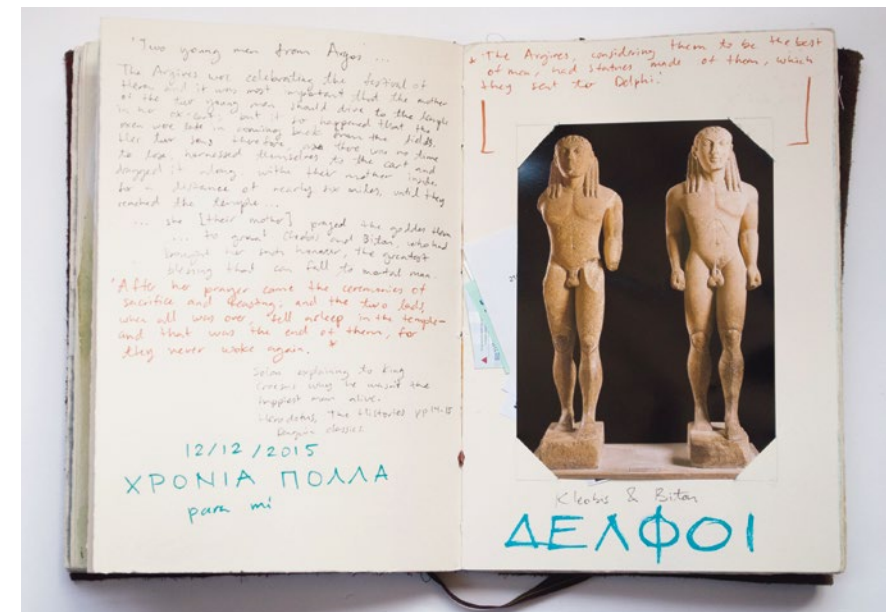


fig.33 Bitácora de viaje 2015-2016. Kleobis & Biton





fig.34 Bitácora de viaje 2015-2016. Campanas húngaras.

Biton— porque como ya señalé, se trata más bien de un diario visual. Así fue que las sorpresas que deparaba cada lugar, y que formaron buena parte de la experiencia total de viajar se fundieron con las ideas preconcebidas, en especial al momento de realizar las notas en la bitácora. No hay que olvidar los descubrimientos posteriores al viaje sobre los lugares visitados y los monumentos y demás elementos observados en cada uno de ellos, que jugaron otro papel muy importante que se revelará más adelante.

Siendo que la movilidad fue realizada en el marco de este proyecto de maestría, los animales fueron un foco de atención rutinario durante el viaje, aunque esto no necesariamente resulta evidente en la bitácora a primera vista. Su presencia, ya fuera en carne y hueso o por medio de representaciones humanas o emblemas, fue algo de lo que tomaba nota mental en cada sitio. En sitios arqueológicos de Atenas me topé dos veces con tortugas que no se inmutaban con mi presencia. En el templo de Poseidón del cabo Sounio, al sur de la ciudad, vi unas aves que más adelante pude identificar como perdices, las cuales usaría como cierre del libro *Vida y muerte del oso*, pues una vez en México me topé con un mito griego sobre la creación de estas aves. En Ámsterdam es notoria la presencia de conejos y muchos tipos de aves: garzas, cuervos, cisnes, entre otras (fig. 36). También debo hacer nota de la gata negra de una prima mía en Ámsterdam (fig. 37) y los innumerables gatos callejeros de Grecia. Había urracas en casi cada



fig.35 Bitácora de viaje 2015-2016. Café de Viena.

ciudad visitada, cosa que por alguna razón me hacía pensar en la obertura de la Urraca Ladrona, de Rossini. En Valencia, el murciélago es emblema y forma parte del escudo. Era frecuente verlo en diversos monumentos en la ciudad. El oso es emblema en Berlín y en Madrid, pero presté más atención al primer caso, donde es usado de muchas maneras. En Magdalen College, en Oxford, hay un parque con venados que, según me dijo una tía, solía ser visitado por los autores C.S. Lewis y J.R.R. Tolkien (fig. 38). El libro de artista que resultó de este viaje se origina en algunas de estas y otras observaciones, aunque al final no todas ellas queden patentes en la obra.

La bitácora cumplió su función como espacio de reflexión y encuentro de experiencias personales, desde aquellas anteriores al momento en que fue usada hasta las que sucederían después del viaje. Las relaciones hechas entre lo vivido y el aprendizaje que esto implica se ve reflejado directamente en obras posteriores, de manera más obvia en las que serían realizadas inmediatamente después del viaje. Como seguramente quedará claro, el último libro de artista de este proyecto es una de dichas obras.

fig.36 (página siguiente) Bitácora de viaje 2015-2016. Pájaros en Ámsterdam.



BIRDS OF AMSTERDAM





fig.37 Bitácora de viaje 2015-2016. La gata de mi prima.



fig.38 Bitácora de viaje 2015-2016. Un venado de Oxford.

### 3.3.3 Tercera solución: Bestiario de viaje. Vida y Muerte del Oso

A diferencia de los intentos por analizar el significado o el rol de animales en cuentos y transformarlo en materia prima para la creación de los dos primeros libros de artista, el proceso para *Vida y Muerte del Oso* fue intuitivo, experimental y un tanto arbitrario. A partir de el oso de Berlín, un punto inicial que pudo ser cualquier otro pero que por una u otra razón fue el que llamó mi atención desde un principio<sup>4</sup>, se desprendieron una serie de ramificaciones con uno o más puntos en común entre cada elemento. De los libros producidos durante la maestría, este es el que mejor refleja en su contenido y estructura a los procesos que le dieron forma.

El punto de inflexión del proyecto fue el oso como emblema de la ciudad de Berlín. En primera instancia, el oso está presente en el escudo de armas de la ciudad y en sitios altamente visibles para el turista como las tiendas de souvenirs. En la Berlinale, festival internacional de cine con sede en Berlín, el máximo premio es el “Oso de Oro”. En el año 2001, el oso berlinés inspiró un proyecto que consistió en esculturas de oso de dos metros de altura intervenidas por artistas. La popularidad de los osos fue tal, que finalmente desembocaría en *United Buddy Bears*, una exhibición itinerante de aproximadamente 140 osos, en representación de cada uno de los estados reconocidos por las Naciones Unidas. Con este proyecto, el oso se convierte en una especie de embajador de paz de la ciudad de Berlín.

Es posible hablar de totemismo en Occidente actualmente –según el significado clásico de totemismo– en aquellas instancias en que se usen nombres de fenómenos naturales o especies para designar un segmento social (Descola, 2007). Para Lévi-Strauss (1965), el tótem no es elegido por el hecho de ser un animal comestible o temido (en caso de que sea un animal, cosa que no siempre es así). Más bien, la criatura que funcione a modo de tótem no llega a ese estatus de manera arbitraria ni responde a lo útil que pudiera llegar a ser para el hombre, sino que éste, a partir de sus observaciones de la naturaleza y de analogías y metáforas pensadas a partir de ellas, llega a conformar el sistema totémico. La historia de cómo este oso llegó al escudo de armas de Berlín no me ha parecido particularmente importante en términos de este proyecto, aunque llaman la atención teorías no confirmadas sobre una relación entre la palabra *Bär* (oso en alemán) con el origen etimológico de la palabra Berlín. Me interesa más cómo

4 Una teoría es que la fascinación al respecto del oso berlinés es un legado de la impresión que me dejaron estos emblemas de la ciudad en un primer viaje a Berlín, unos ocho o nueve años antes del semestre de movilidad.





BERLIN

E S  
TIENEU  
U N H  
FOR LH



fig.39 (página anterior) Página de bitácora de viaje mostrando un boceto que sería parte del detonante del libro de artista *Vida y muerte del oso*.

se desenvuelve como emblema en diversas formas. Basta con que el oso, en especial representado con una pose similar a la del escudo de armas de Berlín, tiene algo de tótem.

En la bitácora se refleja una preocupación con el oso como emblema/tótem de Berlín (fig. 39) unida a una inquietud de otra naturaleza, la ciudad como bestia, que resultó en una litografía en verano de 2014 titulada *Plano del incipiente monstruo que es la ciudad* (fig. 40). Tanto el oso como emblema de Berlín como la ciudad de Berlín representada como un animal están presentes en *Vida y muerte del oso*.

No obstante, fue hasta que viajé a Atenas durante diciembre y vi en el Museo de la Acrópolis una estatua de un oso –ya bastante deteriorada– perteneciente a un santuario de Ártemis (fig. 41), que se dio la primera relación que eventualmente caracterizaría el proceso de creación del bestiario<sup>5</sup>. Nada más la riqueza y popularidad de la mitología griega proveerían bastante material para la bitácora de viaje. Otro factor que le concede más interés todavía es el contraste entre los viejos mitos clásicos y la Grecia contemporánea, o dicho de otro modo, el modo en que se percibe que convive la población actual con su afamada historia –en la forma de ruinas, museos arqueológicos y mitos y narraciones antiguas– presente como está al fin y al cabo en toda clase de obras de arte y literatura a partir del Renacimiento. La mitología griega, a pesar de no conocerla a fondo, es también parte importante de mi imaginario personal desde la infancia. Todo esto le asegura a Grecia un puesto recurrente en el libro de artista.

Ya sentadas las bases que conformarían a *Vida y muerte del oso*, falta explicar con qué se relacionaron estos elementos primarios y de qué manera. Para auxiliar en la descripción del libro de artista, incluyo un facsímil encuadernado a caballo que se puede extraer de un bolsillo en la contraportada de este libro para revisar y examinar a la par del siguiente texto. Ahí mismo hay una transcripción del texto íntegro del libro de artista. Al inicio de *Vida y muerte del oso*, se explica brevemente que el oso *vivo* es Berlín, equiparando así al emblema con su ciudad, mientras que el oso *muerto* se refiere a la estatua de Brauron ya mencionada exhibida en el Museo de la Acrópolis, con la justificación de que fue objeto de culto hace miles de años para un pueblo que ha cambiado muchísimo en

5 Debo aclarar que todas estas relaciones de elementos de la bitácora y el viaje se gestaron a mi regreso a México, una vez que decidí iniciar el proyecto de *Vida y muerte del oso*.

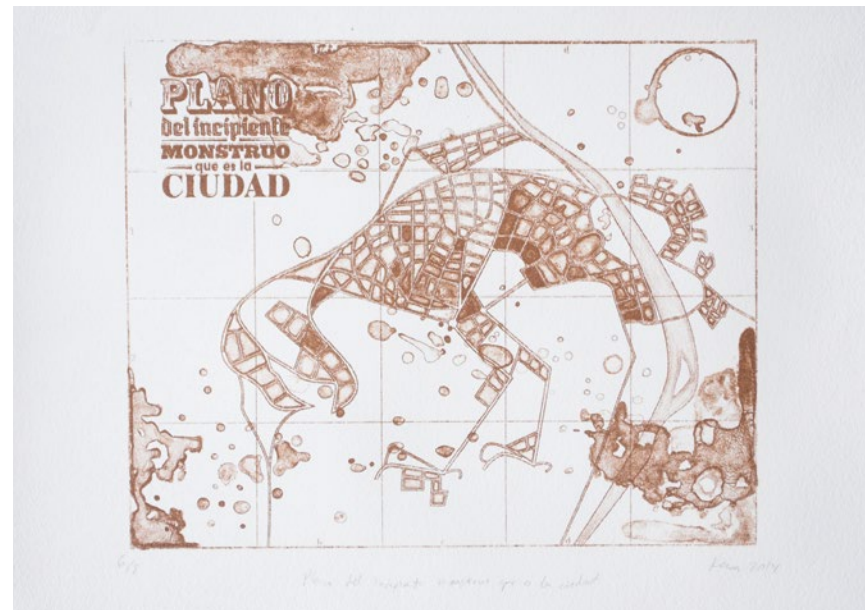


fig.40 Plano del incipiente monstruo que es la ciudad.



fig.41 El resultado más inmediato del encuentro en el museo de la Acrópolis con el oso del santuario de Brauron está en esta página de la bitácora de viaje.





fig.42 Detalle de pop-up.

todos los aspectos, entre ellos, el religioso. En otras palabras, al pertenecer a prácticas que ya no existen, ya no vive. Su razón de ser había quedado oculta en la historia para ser desenterrada por arqueólogos e historiadores contemporáneos. En esta primera doble página, impresa con la técnica de litografía en seco, utilicé transfer para pasar una fotografía de un antiguo busto de Ártemis ubicada en el santuario de Brauron. El transfer fue intervenido para incluir unos pequeños osos durmientes en la cabeza de la diosa, que también fue intervenida de modo que aludiera a su remoto pasado y su deteriorado estado actual.

La siguiente doble página muestra una figura humana zoomorfa. Se trata de un dibujo reminiscente a uno de los estilos empleados por los griegos en su cerámica, sólo que la cabeza del personaje es la de un oso. Es una figura algo estática, congelada en una pose determinada. Responde de este modo al texto de la página opuesta, que afirma que el oso muerto cobra vida de cierta forma al conocer su historia de vida, es decir, al saber así sea vagamente cómo era este símbolo cuando estaba en uso. Este tránsito del símbolo desde el momento de su uso hasta su desuso –que corresponde en este libro a su “muerte”– y su posterior re-descubrimiento, se ve reflejado en el pop-up de la siguiente doble página. El mismo animal, un oso, representado múltiples veces por medio de una sola línea, recorre cuatro paredes de manera cíclica, infinita. En realidad, sólo es una línea roja la que toma forma de osos, o de partes de oso, y realiza el recorrido (fig. 42).

Ese oso ateniense en particular es atributo de Ártemis, y de ahí se desprende la primera ramificación de este libro. Un atributo mejor conocido de la diosa de la caza es el venado. Un mito narra que un cazador llamado Acteón, ya fuera por accidente o a propósito, vio a la casta y virgen diosa bañándose. Ártemis, celosa protectora de su virginidad, lo transformó en venado para que sus propios perros le dieran caza. El mito se narra al reverso de una postal en linóleo con la imagen de unos coyotes, en vez de perros (fig. 43 y fig. 44). Los colores evocan a un atardecer en el desierto. Esto se debe a que la segunda parte del texto de la postal se traslada repentinamente al noroeste de México, explicando que el venado, asociado con Cristo, ha sido cazado por coyotes y crucificado, y que en vez de sangre, brotaron flores de sus heridas. En otra postal, hay un venado también grabado en linóleo con flores y listones en las astas, camisa blanca y una pañoleta en el cuello, y con intervenciones en acuarela, aludiendo a un danzante de venado mayo (fig. 45). Entre los cahítas, las flores se relacionan con el venado y con la sangre de Cristo (Olavarría, 2003). Es por eso que hay una hilera de flores en la base de la postal de los coyotes. Al reverso de la postal del venado, está la oración del *Agnus dei* (Cordero de Dios) de la liturgia católica, sólo que en este caso, la palabra *cervus* (venado) reemplaza a *agnus* (cordero), convirtiéndolo en *cervus dei* (venado de Dios) (fig. 46). De modo que el venado Acteón se transforma en el venado Cristo y los perros de caza se convierten en coyotes. La historia sigue siendo la de la caza de un venado en particular, aunque el contexto es otro por completo.

Ambas postales se colocan en un bolsillo en una página del libro. En la página opuesta, está la impresión de un sello de un venado, indicando el motivo principal de la sección e hilando la sección anterior –correspondiente a Ártemis– con la actual. La necesidad de incluir al venado en este libro de artista inicialmente surge por los venados vistos durante un viaje a Oxford que ya se mencionaron anteriormente. Sin embargo, la riqueza de la mitología alrededor del venado en México y los paralelismos entre el mito de Acteón y la relación entre el venado-Cristo y los coyotes resultaron en que el venado representado en esta sección de *Vida y muerte del oso* fuera una combinación de la antigua Grecia y los pueblos cahítas de la actualidad. No está de más mencionar que la solución de usar este particular simbolismo mexicano del venado se dio cuando yo ya tenía planeada buena parte del libro de artista y no estaba segura de cómo ligar al venado con el resto de la narrativa. Fue hasta ese momento que me interesé e informé sobre esta faceta particular del venado en México. También debo agregar que nunca he visitado la región del noroeste de México. En consecuencia, el *Bestiario de viaje* puede ser descrito como una especie de bitácora de viaje espuria.

Luego de este interludio mexicano, se retorna al tema del oso en Berlín. En este punto, no sólo es el oso emblema de la ciudad, sino que se convierte en la





fig.43 anverso de la postal de los coyotes



fig.45 anverso de la postal del venado

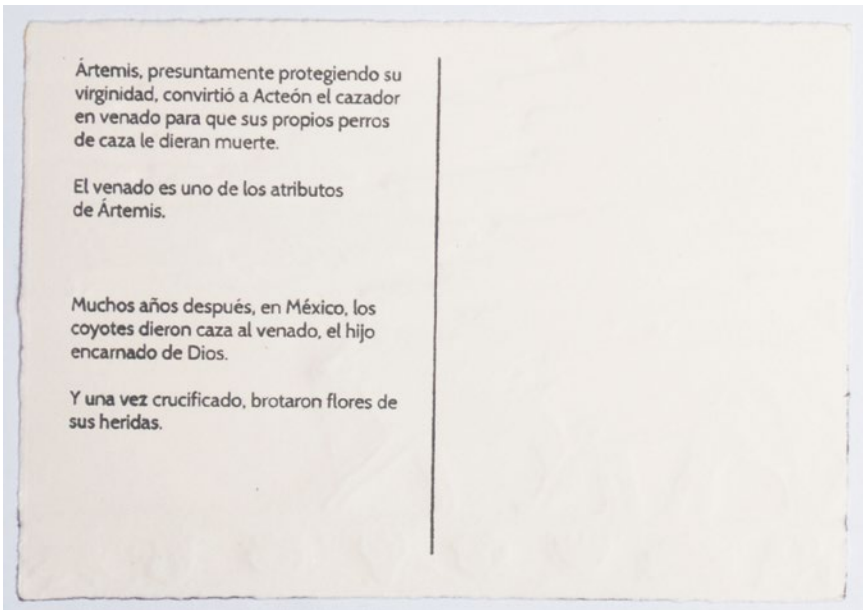


fig.44 reverso de la postal de los coyotes

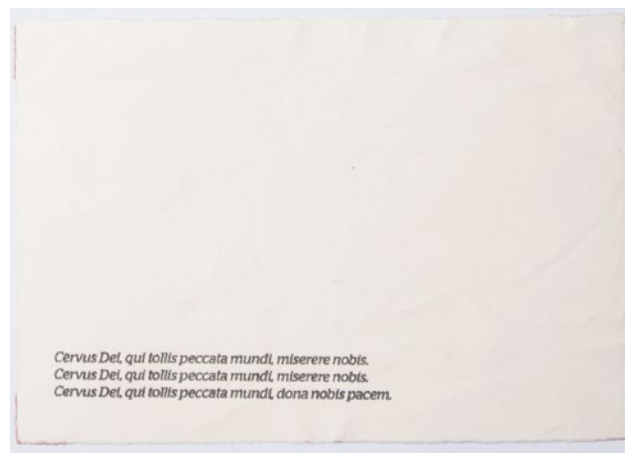


fig.46 reverso de la postal del venado

ciudad, o, con más exactitud, la ciudad se convierte en oso. En primera instancia, en una doble página aparece un gran oso acechando desde el puente de Oberbaum, de Berlín. La imagen está hecha con la técnica de litografía en seco y sólo en las torres del puente hice intervención con acuarela. El dibujo del puente es marcadamente distinto al del oso, el primero teniendo un tratamiento un tanto más delicado gracias al uso de lápiz, mientras que el segundo está hecho a partir de manchas y líneas gruesas trazadas con pincel. De cierta forma, este oso se presenta como una presencia que no forma parte de la realidad cotidiana pero tampoco está fuera de lugar. El texto de la imagen señala la cualidad de emblema que tiene el oso en la ciudad de Berlín. Después de esto, la siguiente ramificación muestra a la ciudad como un gran ser vivo. Se trata de un desarrollo del tema de la ciudad de Berlín como oso y puede considerarse una variación de la litografía antes mencionada titulada *Plano del incipiente monstruo que es la ciudad*. La postal correspondiente a esta sección contiene la impresión de un linóleo mostrando un mapa burdo de Berlín encerrado en una silueta en forma de oso, en una pose que recuerda al escudo de la ciudad (fig. 47). Al lado opuesto, un texto describe las similitudes entre ciertas partes de la ciudad y la anatomía de un animal (fig. 48). Las venas y arterias de la ciudad son las vías por las que se transporta su gente, o sea, su sangre. En la página opuesta al bolsillo de la postal, un sello de un oso indica que este animal es el hilo conductor entre esta sección y la anterior.

Finalmente, tomando nuevamente el tema del oso como emblema de Berlín, se hace la comparación de éste con el búho como emblema de Atenas. La equivalencia no es exacta, y en este caso, es más importante el origen de la relación entre el búho y Atenas que su presencia actual como emblema: el búho era un atributo de la diosa Atenea, antigua patrona de Atenas. En una doble página se declara que mientras que Berlín es un oso, Atenas es un búho. Son ambos emblemas en uso, "vivos", a pesar del antiguo origen en el caso del búho y el hecho de que su cualidad de emblema tiene que ver más con cuestiones históricas, antiguas, que actuales. El búho en cuestión se representa en esta doble página posándose en la cruz de la cúpula de una iglesia ortodoxa Ateniense del siglo XI. Los antiguos templos paganos son sólo ruinas mientras que estas iglesias bizantinas siguen en uso y son parte de una tradición religiosa que sigue prevaleciendo, sobreviviendo incluso al largo yugo islámico otomano. Esta es, por lo tanto, la Atenas que está "viva". La estampa está hecha con litografía en seco y tiene intervenciones en acuarela. De ahí sale la última ramificación, a la que corresponde una postal (fig. 49). Según un mito, Dédalo tenía un talentoso alumno llamado Talos, a quien envidiaba tanto, que lo empujó de la Acrópolis. Atenea, diosa de la sabiduría y admiradora del ingenio, lo rescató convirtiéndolo en perdiz en plena caída. Como se mencionó anteriormente, vi perdices durante mi estadía Grecia, aunque estaban en el cabo Sounio y no en la Acrópolis. Sin



fig.47 Anverso de la postal del oso

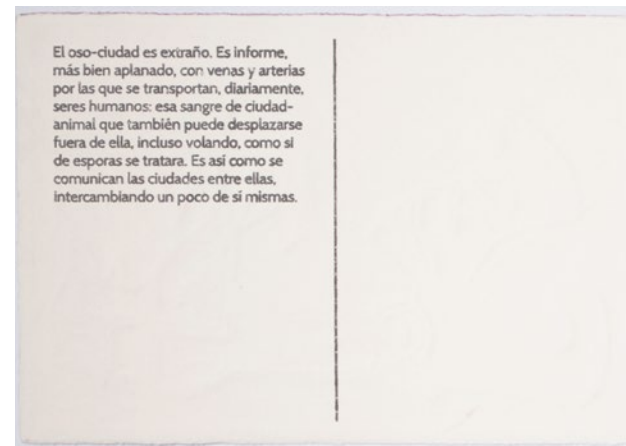


fig.48 Reverso de la postal del oso





fig.49 Anverso de la postal del búho y la perdiz

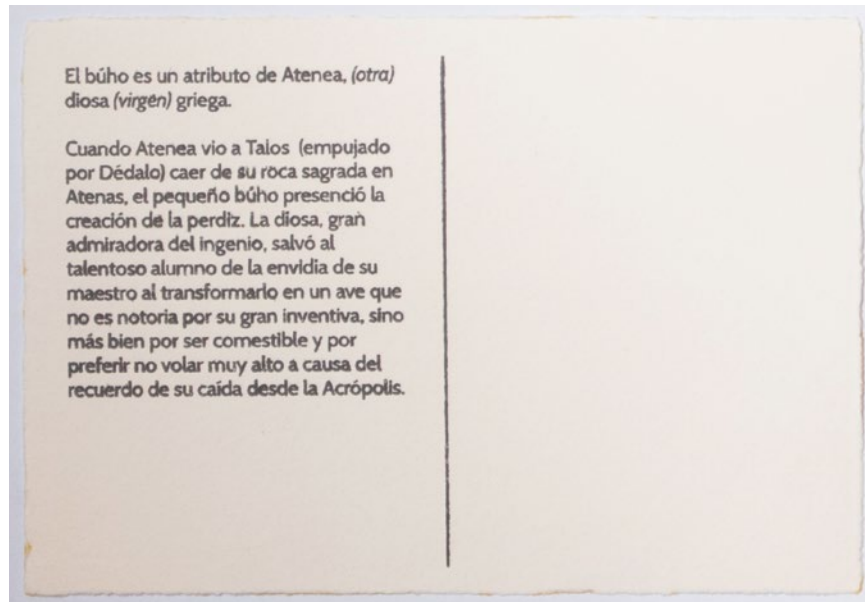


fig.50 Reverso de la postal del búho y la perdiz

embargo, de no haber encontrado a estos animales, esta última sección del libro hubiera sido muy distinta y carente de perdices. Al reverso de la postal narro el mito de Talos, aclarando, además, que el búho seguramente debió presenciar todo esto (fig. 50). La imagen del búho en la postal es una impresión hecha con litografía en seco, que a su vez fue realizada con un transfer de la imagen ampliada de una moneda contemporánea de un euro en su edición griega. El diseño de esta moneda se basa en monedas antiguas atenienses en las que se representaba al búho por ser atributo de Atenea, patrona de la ciudad. El euro, por otro lado, es la moneda de la Unión Europea y sirve como recordatorio de las dificultades que ha tenido Grecia por estar a la par con otros países europeos más prósperos, cosa que contraste con la importancia otorgada por dichas naciones al papel que jugó Grecia en el desarrollo de la llamada Civilización Occidental.

*Vida y muerte del oso* fue elaborado con las técnicas de litografía en seco y linóleo con múltiples intervenciones en acuarela, posibles gracias a que el tiraje del libro se limitó tan sólo a cinco ejemplares. Los textos fueron pasados con la técnica de transferencia de fotocopia a las placas de aluminio usadas para la litografía en seco. Algunos de ellos fueron hechos a computadora; otros más, breves y contundentes, se resolvieron con sellos individuales de letras, también fotocopiados y transferidos. El libro fue cosido con la técnica de encuadernación copta. Las tapas son duras y presentan, en la portada, la silueta de un oso solitario de perfil. Es de especial importancia un envoltorio de tela que presenta, en su interior, la imagen de un oso que alberga un paisaje en su cuerpo (fig. 51). Es este oso el que, sin sospecharlo, responde de manera simultánea a los diversos emblemas humanos que ha personificado. Este oso es todos los osos. El envoltorio de tela está inspirado en una técnica japonesa conocida como *furoshiki* (fig. 52) y empleada para envolver regalos y cajas con tela, por lo que estando envuelto, el libro evoca también al lejano oriente. Incluso envuelto y oculto por completo, el *bestiario de viaje* tiene algo que decir sobre algún lugar del mundo.

Se puede concluir que el oso es el punto de partida y *leitmotif* de *Vida y muerte del oso*, pero Grecia es su hilo narrativo. La ciudad vista como un ser vivo, el mito de la creación de la perdiz y el venado y el coyote en México son ramificaciones de este punto de partida e hilo narrativo que se presentan por medio de postales insertadas en varios puntos del libro, de modo que no interrumpen el flujo narrativo, pero sí lo enriquecen (los temas de cada ramificación son muy

fig.51 (página siguiente) El oso que envuelve el libro *Vida y muerte del oso*. El texto *El oso entonces y ahora* es una referencia a la búsqueda de emblemas de oso y otros animales que estuvieron en uso hace mucho o que siguen estándolo.

EL OSO

\*\*\*

Entonces  
y ahora

\*\*\*





fig.52 La edición de *Vida y muerte del oso* constó de 5 ejemplares, que aquí se pueden apreciar envueltos.

diversos y en ocasiones no tienen mucho que ver entre sí). A la vez, la presencia de una postal ayuda a que no se pierda de vista al viaje como tal como motivo de la pieza. El modelo para este libro es, después de todo, una auténtica bitácora de viaje realizada unos pocos meses antes. *Vida y muerte del oso* no hubiera podido realizarse en un formato que no fuera libro, si acaso por el simple hecho de que emula una bitácora de viaje, el códex de viajero por excelencia. Algunos de los recursos empleados en la obra no serían posibles si no se tratara de un libro de artista, como el pop-up y los bolsillos con postales. Pero lo más importante es que aunque las imágenes de esta obra pudieran sostenerse por sí mismas –hay que tomar en cuenta que las composiciones se pensaron en función del libro del cual formarían parte– cada una está fuertemente vinculada con las demás y están colocadas en un orden narrativo específico. Sacarlas y enmarcarlas, como si se tratara de una carpeta de obra gráfica, las descontextualiza porque las separa de las viñetas, postales y otros elementos que unen y dan sentido a la trama de la pieza. La única lectura apropiada para esta obra es la que ofrece un libro de artista.

A modo de explicación, se incluye el siguiente texto al final del libro:

#### Sobre este libro

Este bestiario es algo así como una cadena de relaciones caprichosas imaginadas a partir de un improvisado y azaroso itinerario de viaje, si pensamos en “viaje” como algo que empieza mucho antes de partir y termina mucho después, quizás nunca.

Se puede decir que lo que resulta es otro tipo de itinerario de viaje: uno que no necesariamente requiere traslado físico alguno.

Este bestiario es una especie de bitácora ficticia de viaje a la que sólo interesan animales emblemáticos –no necesariamente de carne y hueso– de los lugares “visitados”. De manera casi accidental, el hilo conductor de las cavilaciones aquí presentadas fue Grecia, llegando a ratos a Alemania, a ratos a México. El animal empleado como punto de partida fue, naturalmente, el oso.

El modo en que se tejen los temas del bestiario a partir de un primer punto arbitrario recuerda un poco el método estructuralista de estudiar mitos que explica Lévi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*: a partir de un primer *mito de referencia*, elegido casi por intuición, que más tarde pasaría a ser el centro de una creciente nebulosa de mitos, como ya se mencionó en el primer capítulo<sup>6</sup>. A pesar de esto, nunca fue la intención buscar en el hilo narrativo de *Vida y muerte del oso* un paralelismo con este método. Curiosamente, todos los elementos del libro de artista tienen su origen en algún mito, símbolo o emblema, a excepción del ejercicio de imaginar a una ciudad como un animal, que recuerda más a algunos curiosos ejemplos históricos de cartografía. También es coincidencia la persistencia del uso del mito a lo largo del libro de artista, aunque la mitología es de especial interés personal y resultó ser una fuente provechosa de material. Las relaciones entre elementos de *Vida y muerte del oso*, así como sus orígenes en mitos y emblemas, quedan claramente evidenciados en el siguiente esquema (fig. 53).

Uno de los objetivos primordiales al iniciar el proyecto de esta maestría era el de aprovechar o plasmar dimensiones simbólicas de los animales en el libro de artista a producir. Plasmar el mito y el emblema directamente resultó ser una manera de resolver este aspecto, que continuó siendo fundamental a pesar de los cambios ocurridos en la realización del proyecto de producción.

<sup>6</sup> Esta impresión de la pieza me la compartió Diego Ballesteros.



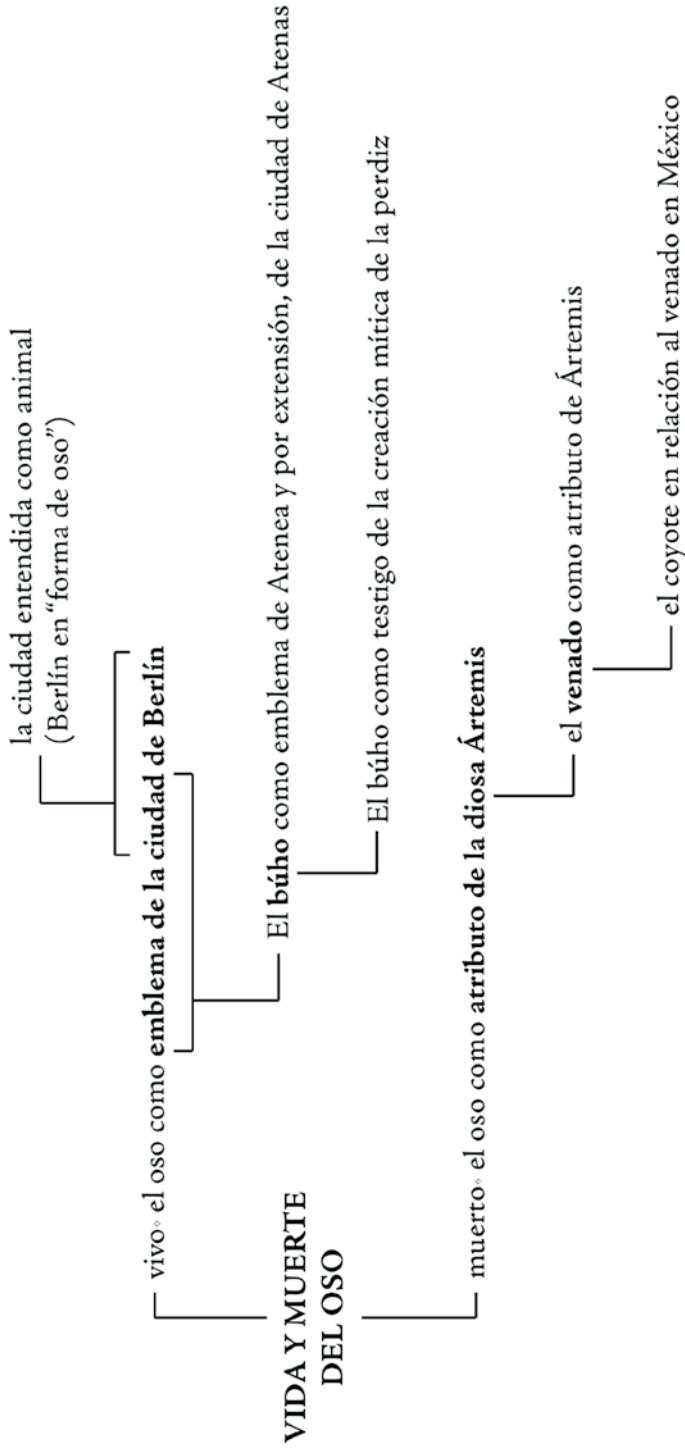


fig.53

A diferencia de *Cosmogonía argentina moderna* y *Paisajes animales*, los aspectos simbólicos de los animales tomados en cuenta para *Vida y muerte del oso* fueron usados sin demasiados cuestionamientos y plasmados sin sufrir un análisis excesivo y sin ser forzados a encajar en una narrativa particular, como sucedió con la *Cosmogonía*. El criterio de selección fue lo más importante en la creación de esta pieza: debían generarme una gran impresión o despertar un sentimiento profundo, difícil de explicar. Queda demostrado que el mito resultó tener esta capacidad en muchos casos. El factor de lo afectivo cobra más importancia que lo intelectual, el resultado es más espontáneo y se sostiene por sí mismo con más facilidad: la trama se formuló casi automáticamente. En este sentido, *Vida y muerte del oso* es más exitoso que sus dos antecesores en este proyecto de bestiarios.

## CONCLUSIONES

El punto de partida de este proyecto fue el descubrimiento de que buena parte de mi producción artística hasta ese momento tenía que ver con animales. Surgió una inquietud por averiguar qué estaba detrás de esa fascinación y esa tendencia a representarlos o usarlos, iniciando con intuiciones e indagaciones primerizas en campos que me eran hasta entonces desconocidos y que terminaron por desencadenar esta investigación. Una vez que tomé consciencia del por qué de la importancia del animal, el siguiente paso fue decidir la mejor manera de abordarlo en una obra de arte. La respuesta más satisfactoria fue la de producir un *bestiario*, libro cuyos orígenes más directos están en el medioevo pero que actualmente puede tomar infinidad de formas. El objetivo fue, pues, crear un bestiario tomando en cuenta el modo en que se percibe a los animales en la sociedad actual. Se consideró que un modelo cercano a seguir estaría en la tradición literaria del bestiario en Latinoamérica; incluso, en un principio, la obra generada para este proyecto se basaría en cuentos latinoamericanos. Si bien se siguió ese objetivo en los dos primeros libros de artista, el último surgió de una bitácora de viaje.

Si este proyecto surgió para saber a qué se debía mi fascinación por representar y usar animales en mi obra, esto se resuelve en parte con el hecho de que, después de todo, se trata de una fijación muy común. Al fin y al cabo, a pesar de que los animales siempre han poblado buena parte de mi creación artística, mi relación personal con los animales no sobrepasa el afecto usual a las mascotas, y ciertamente no me adhiero a movimientos animalistas. Por lo tanto, es necesario recapitular lo expuesto en el capítulo II en cuanto a que, a decir de Lévi-Strauss, los animales son “pensables”. De manera específica a mi obra artística, la forma en que entiendo a los animales desde una perspectiva simbólica surge en gran parte en historias ya contadas por otros para construir sobre ellas nuevas narrativas y relaciones. En el caso de los libros de artista de este proyecto, las historias que utilicé incluyeron cuentos del siglo XX, mitos de la antigua Grecia o mitos actuales en México. Otros recursos fueron los animales como emblemas (piénsese tótems), o características dadas a los animales a partir de las historias que protagonizan. Donde hayan coexistido animales y seres humanos, habrá toda una tradición simbólica en torno a los primeros y relacionándolos a ambos.

Captar los mecanismos detrás de las frágiles certezas y los aspectos afectivos en la complicada y contradictoria relación entre el ser humano y otras especies animales para aprovecharlos en una obra fue un poco como tratar de diseccionar al símbolo, acto que para algunos autores discutidos en el primer capítulo, conlleva el riesgo de traducirlo a simple signo. Sin embargo, para otros es necesario para entender el funcionamiento del mito. Esto de cierta forma se parece a lo que intenté lograr al tratar de extraer los aspectos simbólicos de los animales en varios cuentos al inicio de este proyecto para posteriormente usarlos en una pieza. Lo interesante fue que el material así obtenido debía ser reintegrado y convertido en un *pseudomito*, en el caso de *Cosmogonía Argentina Moderna*, o en una serie de paisajes alusivos y simbólicos en *Paisajes animales*. En otras palabras,

caigo en la contradicción de tener la intención de emplear de manera consciente mi propio pensamiento “mítico”, artificialmente confeccionado para llevar a cabo las piezas. A pesar de haber sido obtenido de narraciones muy significativas para mí, el material obtenido resultó un tanto estéril, un callejón sin salida. Tomar en cuenta el simbolismo de los animales en varios contextos externos al cuento fue lo que complementó e hizo posible la obra resultante. Si esta idea de la esterilidad del material fue detonada por la noción recién adquirida a través de la investigación de que al símbolo no se le puede analizar por completo, es algo difícil de determinar con certeza. Quizás se debió simplemente a las limitaciones propias de una narración corta. Sólo hay espacio para cierto número de características para cada elemento que integre al cuento, en contraste con las variaciones aparentemente infinitas que pueden tener todas las iteraciones de estos mismos elementos en la cultura a lo largo del tiempo y del espacio. Por un lado, las limitaciones de un cuento son cosa bienvenida a riesgo de perderse en la infinidad de posibilidades que ofrece el mundo; sin embargo, dejé que un autor las escogiera por mí en vez de buscar la que más me gustara por medios más caprichosos. En la última obra de este proyecto, *Vida y muerte del oso*, me libré de las limitaciones impuestas por los cuentos elegidos y emprendí una búsqueda más “natural”, en la que no tuve que forzar las relaciones entre los elementos para generar una narrativa: ellas solas se fueron dando. Esto a diferencia de lo que sucedió con *Cosmogonía argentina moderna*, donde tuve que obligar a cada elemento a encajar en un hilo narrativo previamente planteado, así fuera de manera suelta. Por eso debí echar mano de características simbólicas de los animales empleados en contextos externos al cuento: de otra forma no hubiera logrado relacionar entre sí a los animales de cada cuento. Cabe destacar también que en *Paisajes animales* decidí no darme a la tarea de buscar un hilo narrativo para unir a los animales empleados y recurrí al formato álbum.

De cierta forma, la labor que llevé a cabo con los elementos que usé y acomodé al realizar mis piezas se puede comparar con la figura de *bricoleur* que describe Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*. Como se mencionó en la página 17, en el capítulo I de esta tesis, el *bricoleur* es la metáfora del modo en que se conforman y transforman los mitos: una serie limitada de fragmentos preexistentes, ya “trabajados”, se configura de todas las maneras imaginables. De ese mismo modo fue que tomé los elementos como yo los identifiqué e interpreté –tanto en los cuentos, en el caso de los primeros dos libros de artista, como los mitos y emblemas del último libro– y los acomodé y relacioné en configuraciones nuevas según fuera necesario para la narrativa de cada pieza. Desde esta perspectiva, el proceso detrás del trabajo realizado equivaldría de alguna manera a un modo de pensamiento mítico. Retomando las ideas de Lévi-Strauss sobre el arte figurativo como una especie de modelo reducido, ubicado a medio camino entre el pensamiento mítico y el pensamiento científico, llama la atención

que describo al primero como lo más cercano a mi proceso de creación. De cualquier manera, las consideraciones de Lévi-Strauss, difícilmente son aplicables a obras de arte actuales como el libro de artista. Finalmente, puede decirse que al realizar los dos primeros libros, traté a los cuentos como si fueran mitos a pesar de ser producto de un autor específico. Para el proceso de creación de *Vida y muerte del oso*, en contraste, se emplearon mitos y emblemas directamente.

Como las relaciones descritas entre los animales de *Vida y muerte del oso* parten de emblemas de lugares, puesto que fueron hallados mediante viajes, lo más lógico fue colocarlas en el contexto de una especie de bitácora de viaje fingida. El modelo fue mi propia bitácora de viaje realizada durante el semestre de movilidad. Se puede decir que si para los dos primeros libros de artista, la fuente de materiales fueron elementos de unos cuentos seleccionados y combinados según el objetivo de cada obra, el último libro surge de una obra propia. Además de proveer el material para varias piezas, incluyendo el último libro de artista de este proyecto, la bitácora me permitió observar mis propios procesos como artista como no había sido posible antes. Así como estas notas visuales del viaje y las nuevas experiencias me permiten ver cómo funciona mi modo de trabajo, escribir acerca de la obra surgida por este proyecto esclarece otros datos al respecto que de otro modo quedan semi ocultos en el inconsciente. Esta consciencia de los actos, nada obvia a pesar de ser propios, es uno de los factores que más alientan mi crecimiento en el quehacer artístico. Es a propósito de este provechoso autodescubrimiento que considero necesario narrar a continuación lo sucedido y aprendido en una exposición individual llevada a cabo después de culminar los proyectos de producción de esta maestría.

### Exposición Paisajes animales y notas finales

El 16 de marzo del año 2017 se inauguró la exposición *Paisajes animales* en el Museo Universitario Leopoldo Flores, ubicado en la Ciudad Universitaria de la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca. Se trató de una exposición un poco a modo de retrospectiva de mi obra personal culminando con las piezas realizadas durante la maestría. La muestra consistió en una selección de la producción realizada a partir del año 2010 hasta el 2017 e incluyó obra gráfica, bitácoras, libros de artista y segmentos de piezas en proceso. Como ya mencioné, el interés por usar animales en mi obra artística data de tiempo atrás. Esto fue fácil de ver por primera vez en este espacio expositivo.

Por un lado se colgó el *Ouroboros* (fig. 2) y por otro, el león verde de la alquimia, símbolo del agua regia que es capaz de disolver el oro, a su vez un gran sol. Estas obras, hechas en el año 2012, son un primer indicio de lo que vendría a continuación y culminaría en las piezas realizadas para este proyecto de maestría. También hubo piezas, como *El Zahir de Guzerat*, que fueron mencionadas en

esta tesis como antecedentes directos de este proyecto de posgrado por su relación con los cuentos latinoamericanos. Incluso se exhibieron obras producidas durante el periodo de investigación de la maestría, y que aunque no llevaron a ningún lado y fueron descartadas (y por lo tanto no obtienen mención alguna en esta tesis), fueron parte del camino recorrido. Las bitácoras de trabajo de la maestría también se incluyeron, porque fueron fundamentales en el desarrollo del proyecto (fig. 3, 4, 5 y 6). Fue ahí donde se trabajaron las ideas y los bocetos para llevar a cabo los tres libros de artista. Fuera de una entrevista o una tesis, los procesos del artista son visibles solo en ese tipo de documentos. La bitácora de viaje se convirtió en una pieza en sí misma y por lo tanto, también fue expuesta. Aunque está íntimamente ligada a otras obras, no se la puede considerar solamente una bitácora de trabajo. Por otro lado, se presentaron libros de artista anteriores a la maestría tales como *Cacomixtle se encuentra a sí mismo*, así como dos producidos a la par del proyecto de posgrado: *The Sick Rose*, que surgió de un boceto en la bitácora de viaje a partir de un viaje a Londres, y *Superficies simbólicas*, pieza colaborativa realizada con Julieta Barrios Reyes y Esmeralda Tobón Ávalos durante la estancia en Tlaxcala en el año 2015, mencionada en esta tesis por haber sido realizada en el marco de la maestría. Finalmente, se expusieron tres piezas que en realidad son parte de un libro de artista en proceso que se desprende directamente de un segmento de *Vida y muerte del oso*.

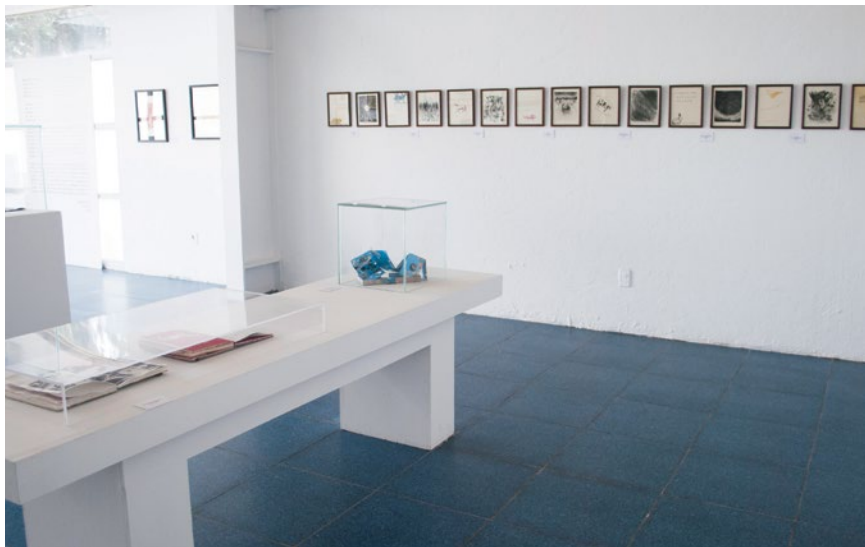


fig.1 Galería en el museo Universitario Leopoldo Flores



fig.2 En primera plana, Ouroboros (linograbado). La pieza que le sigue forma parte de un proyecto en proceso.

Por primera vez fue posible ver juntas estas obras que de algún modo giran alrededor del trabajo realizado en el marco de la maestría en artes visuales. El trabajo del posgrado ha sido un parteaguas en mi obra personal, si acaso porque se amplían todavía más las posibilidades en cuanto a producción de maneras que todavía no se pueden revelar del todo porque la producción posterior al posgrado apenas comienza a darse. Por lo demás, el trabajo de investigación en torno a los animales fue sumamente satisfactorio y da lugar a más inquietudes que las que lo originaron. Además, comienza a verse que esta nueva comprensión sobre un tema que de otra manera fácilmente se da por hecho es también en gran parte responsable de ampliar el panorama. Cabe aclarar que esta apertura de la que hablo no se da únicamente en relación a la producción artística, sino en todo sentido. Pero después de todo, en gran parte de eso se alimenta la creación.



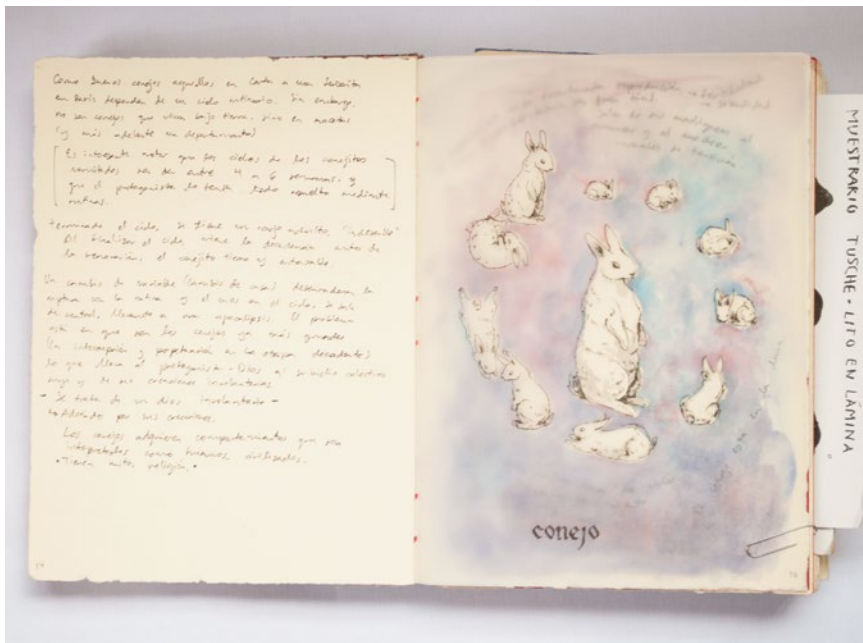


fig. 3 Bitácora del primer año de la maestría. Puede apreciarse un boceto que culminaría con la sección de los conejos de *Cosmogonía argentina moderna*.



fig. 5 Bitácora del segundo año de la maestría. En la página izquierda se aprecia un boceto para lo que acabó siendo el envoltorio de tela de *Vida y muerte del oso*.



fig. 4 Bitácora del primer año de la maestría. En estas páginas se exploraron ideas en torno al canario, animal presente en *Paisajes animales*.

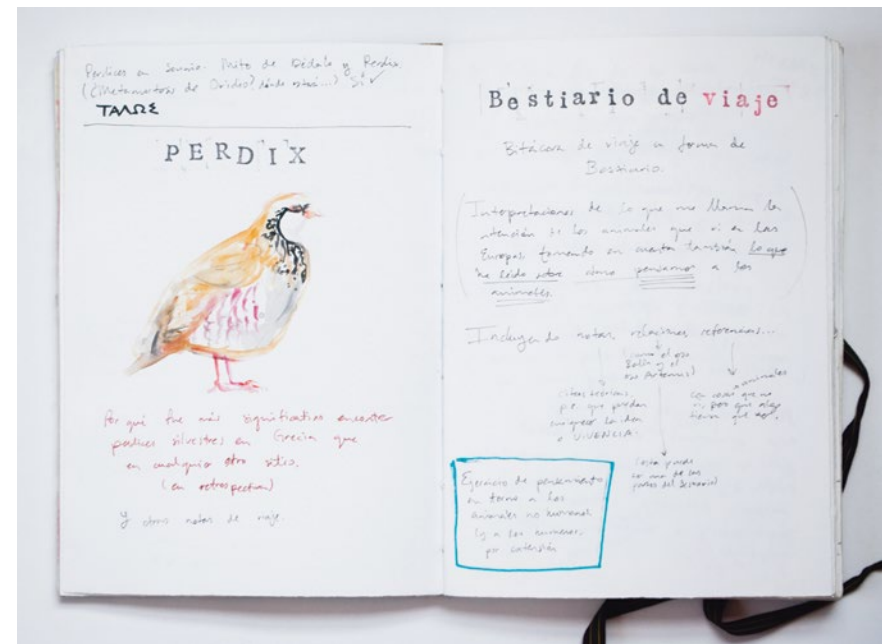


fig. 6 Bitácora del segundo año de la maestría. Se aprecian notas preliminares planteando el concepto de *Vida y muerte del oso*.



fig.7 Vida y muerte del oso



fig.9 Álbum: paisajes animales (edición especial del libro desglosado para exhibirlo enmarcado)



fig.8 Cosmogonía argentina moderna



fig.10 En primera plana, *La tortuga y el cronopio* (litografía, 2015, TEBAC) Detrás se aprecian dos litografías que forman parte de un proyecto en proceso.

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2006. *Lo abierto: El hombre y el animal*. Flavia Costa y Edgardo Castro, traductores. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARAS (The Archive for Research in Archetypal Symbolism) 2011. *El Libro de los Símbolos: Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Kathleen Martin (editora) y Ami Ronnberg (jefa de redacción). Köln: Taschen, 2011.
- Arreola, Juan José. 2008. *Bestiario*. México: Booket.
- Baker, Steve. 2000. *The Postmodern Animal*. London: Reaktion Books.
- Beals, Ralph L. 1945. *The Contemporary Culture of the Cáhita Indians*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 142. Washington: United States Government Printing Office.
- Berger, John. 1991. *Why look at Animals?* New York: Vintage International.
- Berger, Matthew. 2015. "Is Farmed Salmon Really Salmon? The staple fish is having an identity crisis." *Nautilus*, Noviembre 26. <<http://nautilus.us/issue/30/identity/is-farmed-salmon-really-salmon>>
- Beuchot, Mauricio. 2004. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- Bleitz, Karen. 2015. *Dolly: edition unlimited*. Consultado el 19 de diciembre. <<http://www.karenbleitz.com/dolly-edition-unlimited>>
- Bourke, Joanna. 2011. *What it means to be human*. Berkeley, CA: Counterpoint.
- Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. 1957. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2013. *Zoología Fantástica*. Ciudad de México: Artes de México.
- Borges, Jorge Luis. 2012. *Cuentos completos*. México: Lumen.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (compiladores). 2012. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Boxer, Sarah. 2000. "Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow." *The New York Times*, 24 de junio. Consultado el 20 de diciembre de 2015. <<http://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken-over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html>>
- Calvino, Italo. 1995. *Las ciudades invisibles*. 3a ed. Madrid: Siruela.
- Campbell, Joseph. 2013. *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Roberto Bravo, traductor. Girona: Atalanta.
- Carrión, Ulises. 2012. *El arte nuevo de hacer libros*. México: Tumbona.

- Catherwood, Frederick. 1884. *Catherwood's Views in Central America, Chiapas and Yucatan*. Londres: Owen Jones, cromolithography, 9 Argyll place.
- Cegarra, José. 2012. "Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales." *Cinta de Moebio*, marzo. Consultado en octubre 2014 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10123023001>>
- Chevalier, Jean (director) y Alain Gheerbrant (colaborador). 1986. *Diccionario de Símbolos*. 2a ed. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, traductores. Barcelona: Herder Editorial.
- Clark Howard, Brian. 2014. "How a Leopard Seal Fed Me Penguins: Photographer describes assignment that 'will stay with me forever'" *National Geographic*, marzo 11. Consultado el 20 de agosto de 2016 <<http://news.nationalgeographic.com/news/2014/03/140311-paul-nicklen-leopard-seal-photographer-viral/>>
- Cook, Albert Stanburrough. 1921. *The Old English Physiologus*. New Haven: Yale University Press.
- Cortázar, Julio. 2006. *Bestiario*. México: Santillana (Punto de lectura).
- . 2008 *Final del juego*. México: Santillana (Punto de lectura).
- . 2014. *Historias de cronopios y de famas*. México: Santillana (Punto de lectura).
- Cotter, Holland. 2004. Introducción de *The Century of Artists' Books*, de Johanna Drucker. New York: Granary Books.
- Crespo Martín, Bibiana y Eva Figueras Ferrer. 2012. Prefacio de *Libro-arte/abierto*, coordinado por Hortensia Mínguez García. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Daston, Lorraine y Gregg Mitman (editores). 2005. *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*. New York: Columbia University Press.
- Davidson, Iain y William C. McGrew. 2005. "Stone Tools and the Uniqueness of Human Culture." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 11, No. 4, diciembre.
- Derrida, Jaques. 2008. *The Animal That Therefore I Am*. Traductor: David Wills. New York: Fordham University Press.
- Descola, Philippe. 2012. *Más allá de naturaleza y cultura*. Traductor: Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu.
- Doniger, Wendy. 2005. "Zoomorphism in Ancient India." En *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, editado por Lorraine Daston y Gregg Mitman. New York: Columbia University Press.
- Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.
- Durand, Gilbert. 2007. *La imaginación simbólica*. Marta Rojzman, traductora. Buenos Aires: Amorrortu.

- Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- . 1972. *Tratado de Historia de las Religiones*. Tomas Segovia, traductor. México: Ediciones Era.
- Eliot, C. W. J. 1968. "Gennadeion Notes, III: Athens in the Time of Lord Byron." *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*. Vol. 37, No. 2, 134-158
- Evaristti, Marco. 2015. "Helena y el pescador." Consultado el 21 de diciembre 2015. <<http://evaristti.com/index.php/helena>>
- Farga Mullor, María del Rosario. 2011. *Monstruos y prodigios: El universo simbólico desde el Medievo a la Edad Moderna*. Puebla, México: Universidad Iberoamericana Puebla. Tercera edición.
- Gibson, Michael. 2006. *El Simbolismo*. Traducción: Carlos Caramés, Ortigueira. Köln: Taschen.
- Gubernatis, Angelo De. (1872) 2002. *Mitología Zoológica - Las leyendas animales. Los animales de la tierra*. Traducción: Esteve Serra. Palma de Mallorca: Alejandría.
- Haag, Matthew. 2017. "Who Owns a Monkey Selfie? Settlement Should Leave Him Smiling." *The New York Times*. 11 de septiembre. Consultado el 12 de septiembre. <<https://www.nytimes.com/2017/09/11/us/selfie-monkey-lawsuit-settlement.html?mcubz=1&r=0>>
- Hirst, Damien. <<http://www.damienhirst.com/home>>
- Holcomb, Melanie. 2009. *Pen and parchment: Drawing in the Middle Ages*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press.
- Jaffé, David. 2001. "New Thoughts on Van Dyck's Italian Sketchbook." *The Burlington Magazine*. Vol. 143, No. 1183, Octubre, 614-624.
- James, Montague Rhodes. 1931. "The Bestiary." *History: The Quarterly Journal of the Historical Association*. No. 61, Vol. XVI, abril.
- Jung, Carl Gustav. 1962. *Simbología del espíritu: Estudios sobre fenomenología psíquica, con una aportación del Dr. Riwkah Schräf*. Traducción: Rodríguez Cabo Matilde México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1963. *Símbolos de Transformación (Edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido)* Supervisión y notas de Enrique Butelman. Barcelona: Paidós, Espasa.
- Kafka, Franz. 2011. *La metamorfosis y otros cuentos*. Madrid: Siruela.
- Kandinsky, Wassily. (1912) 1994. *De lo espiritual en el arte*. Traducción: Elisabeth Palma. México: Ediciones Coyoacán.
- Kupper, Oliver Maxwell. 2015. "The sacred and the profane: an interview with legendary actionist Hermann Nitsch." *Autre*. 24 de julio. Consultado el 4 de enero de 2016 <<http://www.pasunautre.com/interviews-main/2015/7/23/the-sacred-and-the-profane-an-interview-with-legen>



- dary-actionist-hermann-nitsch>
- Kurlander, Amy. 2009. "Delacroix's Normandy Sketchbook of 1829." (*Master Drawings Association*.) *Master Drawings*. Vol. 47, No. 4, winter. Articles and Notes in Honor of Karen B. Cohen. 414-432
- Lévi-Strauss, Claude. 1964. *El pensamiento salvaje*. Traducción: Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1965. *El totemismo en la actualidad*. Traducción: Francisco González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1968. *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*. Traducción: Juan Almeida. México: Fondo de Cultura Económica.
- Levi Strauss, David. 1999. "American Beuys, I Like America & America Likes Me". *Between Dog & Wolf, Essays on Art and Politics*. Brooklyn, NY: Autonomedia. Consultado en web archive el 23 de octubre de 2017. <[https://web.archive.org/web/20091005024734/http://www.bockleygallery.com/css/american\\_beuys.html](https://web.archive.org/web/20091005024734/http://www.bockleygallery.com/css/american_beuys.html)>
- Leyton, Fabiola. 2015. "Literatura básica en torno al especismo y los derechos animales." *Revista de Bioética y Derecho*. Universitat de Barcelona, Barcelona, España. 93-98.
- Mackintosh, Alastair. 1975. *El Simbolismo y el Art Nouveau*. Traducción: Marcelo Covián. Barcelona: Editorial Labor.
- Méndez, Juan y Laura Romero. 2015. "El canto de seducción y la cacería de temazate." *Artes de México* no. 117 (La búsqueda del venado), julio, 36-39.
- Merriam, C. Hart. 1898. "Audubon and His Journals." *American Association for the Advancement of Science. Science, New Series*, Vol. 7, No. 166, 4 de marzo, 289-296.
- Mínguez, Hortensia García, coordinadora. 2012. *Libro-arte/abierto*. Ciudad Juárez, Chihuahua: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Monsiváis, Carlos. 2013. Introducción de *Zoología Fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Ciudad de México: Artes de México.
- Montaigne, Jaques. (1580) 1808. *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día. Tomo primero*. Traductor: Constantino Roman y Salamero. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- Monterroso, Augusto. 1969. *La oveja negra y demás fábulas*. Ciudad de México: Era.
- MoMA, 2003. *Kiki Smith: Prints, Books, and Things*. Consultado el 13 de noviembre de 2016. <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2003/kikismith/flash.html>>
- Nikkhah, Roya. 2012. "Damien Hirst condemned for killing 9,000 butterflies in Tate show." *The Telegraph*. 2012. Consultado el 13 de noviembre de 2016. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturenews/9606498/Damien-Hirst-condemned-for-killing-9000-butterflies-in-Tate-show.html>>

- Nitsch, Hermann. 2016. *Das orgien mysterien theater*. Consultado el 3 de enero de 2016. <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>
- Olavarría, María Eugenia. 2003. *Cruces, flores y serpientes: Simbolismo y vida ritual yaquis*. México: Plaza y Valdés Editores, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa.
- Olivier, Guilhem. 2015. "Entre cacería y erotismo." *Artes de México* no. 117 (La búsqueda del venado), julio, 9-11.
- Pacheco, José Emilio. 2013a. Prólogo de *Zoología Fantástica*, de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Ciudad de México: Artes de México.
- Pacheco, José Emilio. 2013b. *Nuevo álbum de zoología*. Compilador: Jorge Esquinca. Ciudad de México: Era.
- Parer, Amanda. *Amanda Parer*. Consultado el 14 de noviembre de 2016 <<http://amandaparer.com>>
- Pitman, Robert L. et al. 2016. "Humpback whales interfering when mammal-eating killer whales attack other species: Mobbing behavior and interspecific altruism?" *Marine Mammal Science*, julio 20.
- Pyhrr, Stuart W., Donald J. LaRocca y Dirk H. Breiding. 2005. *The Armored Horse in Europe, 1480-1620*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press.
- Reggente, Melissa A. L. et al. 2016. "Nurturant behavior toward dead conspecifics in free-ranging mammals: new records for odontocetes and a general review." *Journal of Mammalogy*, mayo 23.
- Reyes, Alfonso. 2014. *Cuentos*. México: Océano.
- Roberts, Jennifer L. 2000. "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán." *College Art Association, The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 3, septiembre, 544-567
- Rulfo, Juan. 1975. *Pedro Páramo y el llano en llamas*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Schrader, J.L. 1986. "A Medieval Bestiary." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* Vol. 44 No. 1, verano.
- Serrano, María. 2013. "Los libros de Bruno Munari: hibridación contra el pensamiento lineal." *The Publishing Lab*. (Consultado el 3 de junio de 2016) <<http://the-publishing-lab.com/es/features/view/135/bruno-munari-books-hybridization-against-linear-thinking>>
- Shaw, Jonathan. 2016. "Editing an End to Malaria? The promise, and possible perils, of a new genetic tool." *Harvard Magazine*, Mayo-Junio. Consultado el 20 de agosto de 2016 <<http://www.harvardmagazine.com/2016/05/editing-an-end-to-malaria>>
- Solares, Blanca y María del Carmen Valverde Valdés (editoras) 2005. *Sym-bolon: Ensayos sobre cultura, religión y arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Soler Frost, Pablo. 2013. *Adivina o te devoro: El enigma de los símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Soriano Nieto, Nieves. 2007. "Alteridad e interculturalidad en los viajeros del s. XIX. El caso de Eugène Delacroix." *Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I. Cultura, Lenguaje y representación*, vol. IV.
- Sorrentino, Fernando. 1982. *Seven conversations with Jorge Luis Borges*. Philadelphia: Paul Dry Books.
- Stoykova, Ana. 1994. *Physiologus. Comparative Study of the Medieval South Slavic Physiologus, Byzantine Recension*. Consultado el 7 de diciembre 2014. <<http://physiologus.proab.info/>>
- Tattersall, Ian. 2012. *Masters of the Planet: The Search for our Human Origins*. New York: Palgrave Macmillan.
- Theroux, Paul. 2006. "Living with Geese." *Smithsonian Magazine*, diciembre. Consultado el 20 de diciembre de 2015. <<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/living-with-geese-139853490/?no-ist>>
- Thompson, Christina A. 1995. "Anthropology's Conrad: Malinowski in the Tropics and What He Read." *Taylor and Francis, Ltd. The Journal of Pacific History*, Vol. 30, No. 1, junio, 53-75.
- Trut, Lyudmila N. 1999. "Early Canid Domestication: The Farm-Fox Experiment: Foxes bred for tamability in a 40-year experiment exhibit remarkable transformations that suggest and interplay between behavioral genetics and development." *Sigma Xi, The Scientific Research Society. American Scientist*, Vol. 87, No. 2, marzo-abril, 160-169.
- United Buddy Bears. Consultado el 28 de agosto de 2016. <<http://www.buddy-baer.com/es/>>
- Vogt, Jonas y Alexander Nussbaumer, 2010. "Hermann Nitsch." *Vice Magazine*. 1 de noviembre. Consultado el 5 de enero de 2016. <<https://www.vice.com/read/hermann-nitsch-595-v17n11>>
- Wheeler, Valerie. 1986. "Traveler's Tales: Observations on the Travel Book and Ethnography." *The George Washington University Institute for Ethnographic Research. Anthropological Quarterly*, Vol. 59, No. 2 (Ethnographic Realities / Authorial Ambiguities) abril, 52-63.
- Williams, Olly y Suzi Winstanley. *Olly Suzi*. Consultado el 18 de diciembre de 2015. <<http://www.ollysuzi.com/index.php>>
- Wohlauer, Gilian. 1994. *John James Audubon: The Watercolors for The Birds of America*. The Art Institute of Chicago exhibition (brochure).
- Wolfe, Cary. 2009. "Human, All Too Human: "Animal Studies" and the Humanities." *Modern Language Association. PMLA*, Vol. 124, No. 2, marzo, 564-575.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

### Capítulo II

- Fig.1 Naruto la macaca o Slater, David (disputado) Autorretrato de una hembra de la especie macaca nigra, 2011, fotografía. <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Macaca\\_nigra\\_self-portrait\\_large.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Macaca_nigra_self-portrait_large.jpg)>
- Fig.2 Paul Nicklen, A Leopard's Love, 2006, fotografía. <<http://www.paulnicklen.com/Gallery/Great-Encounters/i-hXtxFcF/A>>
- Fig.3 The New York Post, Pedals, Octubre 18, 2016, fotografía. <<http://nypost.com/2016/10/17/infamous-hunter-accused-of-killing-beloved-bear-pedals/>>
- Fig. 4 Hermann Nitsch, Acción número 100, 2016, fotografía de la acción. <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>
- Fig. 5 Joseph Beuys, I Like America And America Likes Me, 1974, fotografía del performance. <<https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>>
- Fig. 6 Olly & Suzi, Deer for Beuys, Dibujo. <<http://www.ollysuzi.com/paintings/deer-for-beuys/>>
- Fig. 7 Olly & Suzi, Cheetah interaction, Namibia, 1998, fotografía. <<http://www.ollysuzi.com/photography/#photograph>>
- Fig. 8 Kiki Smith, Tattoo Print, 1995, serigrafía, MoMA. <<https://www.moma.org/collection/works/73753?locale=en>>
- Fig. 9 Kiki Smith, Ginzer, 2000, Aguafuerte, aguatinta y punta seca. <<http://www.thegundgallery.org/2012/04/falcon-ginzer-bird-skeleton-and-fawn/>>
- Fig. 10 Amanda Parer, Fantastic Planet, 2016, instalación. <<http://amandaparer.com/fantastic-planet/>>
- Fig. 11 Amanda Parer, Intrude, 2016, instalación. <<http://amandaparer.com/intrude-public-light-art-installation/>>
- Fig. 12 Karen Bleitz, Dolly: edition unlimited, 1997, libro de artista, British Library. <<http://www.bl.uk/collection-items/dolly-edition-unlimited-animal-tales-space>>
- Fig. 13 Marco Evaristti, Helena & el pescador, 2000, instalación. <<https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/6e/aa/1e/6eaaed->

- 33673b6805a3905bed8a17084.jpg>
- Fig. 14 Damien Hirst, *In and Out of Love*, 1991, instalación. <<http://www.damienhirst.com/in-and-out-of-love-white-pain>>
- Fig. 15 Damien Hirst, *A Thousand Years*, 1990, instalación. <<http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>>
- Fig. 16 Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, instalación. <<http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>>
- Fig. 17 Damien Hirst. *Mother and Child (Divided)*, 1993, instalación. <<http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1>>
- Fig. 18 Anónimo, *Royal Bestiary 12 C. xix, circa 1200-1210*, Inglaterra central o del norte, manuscrito iluminado, British Library, consultado: 8 de marzo de 2015 <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/Tour-BestiaryEnglish.asp#ROY12C>>
- Fig. 19 Francisco Toledo, dibujo para el relato "el mono de la tinta" como parte de la serie sobre Zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. <[http://2.bp.blogspot.com/-hZXzD2zVkDQ/U6STfDMJsI/AAAAAAAAH9A/\\_2BdipftTdM/s1600/FRANCISCO+TOLEDO.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-hZXzD2zVkDQ/U6STfDMJsI/AAAAAAAAH9A/_2BdipftTdM/s1600/FRANCISCO+TOLEDO.jpg)>

### Capítulo III

- Fig. 1 Giovanni Battista Piranesi, *Página introductoria de las Carceri d'invenzione*, 1750, aguafuerte. <[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le\\_Carceri\\_d'Invenzione](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le_Carceri_d'Invenzione)>
- Fig. 2 William Blake, *Página de título de Songs of Innocence and Of Experience*, 1794, grabado en relieve sobre metal con intervenciones en acuarela o similar. <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Blake\\_sie\\_cover.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Blake_sie_cover.jpg)>
- Fig. 3 Edward Burne-Jones (ilustraciones), William Morris (editor y ornamentaciones); Chaucer, editado por Kelmscott Press, 1896, libro impreso con xilografía. <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/english-literature-history-childrens-books-and-illustrations/lot.114.html>>
- Fig. 4 Pierre Bonnard (ilustraciones), Paul Verlaine (texto), *Parallèlement*, editado por Ambroise Vollard, 1900, libro impreso con litografía, Bibliothèque cantonale et universitaire - Lausanne <<http://www.bcu-lausanne.ch/patrimoine/collections-precieuses/tresors-des-collections/>>
- Fig. 5 Marcel Broodthaers, *Un coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1969, libro de artista, MACBA <<http://www.macba.cat/en/un-coup-de-des-jamais-abolira-le-hasard-2030>>
- Fig. 6 Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1963, libro de artista. <

- <https://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>>
- Fig. 7 Bruno Munari, *Libro illeggibile MNI*, 1984, libro de artista. <<http://the-publishing-lab.com/es/features/view/135/bruno-munaris-books-hybridization-against-linear-thinking>>
- Fig. 8 Julio Cortázar, *Último Round*, Editorial RM, 1969, fotografía del libro abierto. <<https://plumarias.wordpress.com/2013/01/25/ultimo-round-julio-cortazar/>>
- Fig. 9 Kena Kitchengs, *La otra ciudad*, 2014, litografía.
- Fig. 10 Kena Kitchengs, *El Zahir de Guzerat*, 2014, litografía.
- Fig. 11 Kena Kitchengs, *Sin título*, 2015, electrólisis en placa de cobre.
- Fig. 12 Kena Kitchengs, *Sin título*, 2015, electrólisis en placa de cobre.
- Fig. 13 Kena Kitchengs, *La tortuga y el Cronopio*, 2015, litografía.
- Fig. 14 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (lado A extendido)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 15 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (lado B extendido)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 16 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (vista de lado A)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 17 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (vista de lado B)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 18 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (plegada y guardada, anverso)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 19 Kena Kitchengs, *Cosmogonía Argentina Moderna (plegada y guardada, reverso)*, 2015, litografía en seco y linóleo (libro de artista) 18.5×19.5×1cm, 72×19.5cm (extendido)
- Fig. 20 Kena Kitchengs, *Álbum (Paisajes animales)*, 2016, litografía, linóleo, sellos, litografía en seco e intervenciones con tinta (libro de artista) 25×30cm, 52×30cm (abierto)
- Fig. 21 Eugène Delacroix, *Section of ornamental design (Moroccan Sketchbook, fol. 44)*, lápiz y acuarela, The Morgan Library and Museum. <<http://www.themorgan.org/drawings/item/299254>>
- Fig. 22 Eugène Delacroix, *2-story building with ogival arch entrance (Moroccan Sketchbook, fol. 17)*, lápiz, The Morgan Library and Museum. <<http://www.themorgan.org/drawings/item/299227>>

- Fig. 23 Eugène Delacroix, Two standing figures and the head and shoulders of two figures (Moroccan Sketchbook, fol. 38), lápiz, The Morgan Library and Museum. <<http://www.themorgan.org/drawings/item/299232>>
- Fig. 24 John James Audubon, Tricolored Heron, 1832, acuarela, grafito, paster, gouache, blanco de plomo, tinta china con scratch y barnizado selectivo, New York Historical Society. <<http://www.audubon.org/news/audubons-original-watercolors-display-new-york-historical-society>>
- Fig. 25 John James Audubon, Louisiana Heron, Havell Edition, 1834, aguatin-ta coloreada a mano, Cincinnati Library. <<http://digital.cincinnati.library.org/cdm/ref/collection/p16998coll33/id/224>>
- Fig. 26 John James Audubon, Louisiana Heron, Octavo Edition, 1840-44, litografía coloreada a mano. <[http://www.rare-prints.com/store/pi88/Plate\\_373\\_LOUISIANA\\_HERON,\\_1st\\_Edition\\_Octavo.html](http://www.rare-prints.com/store/pi88/Plate_373_LOUISIANA_HERON,_1st_Edition_Octavo.html)>
- Fig. 27 Jaques Carrey (original), Charles Robert Cockerell (copia), EASTERN PEDIMENT / WESTERN PEDIMENT / from Carrey's drawings, 1810-1863, tinta china, The British Museum. <[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=1227727001&objectId=3472948&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1227727001&objectId=3472948&partId=1)>
- Fig. 28 Edward Dodwell, Bazar of Athens, publicado por Rodwell and Martin, 1821, litografía, Heidelberg University Library. <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dodwell1821/0051>>
- Fig. 29 Frederick Catherwood, Broken Idol at Copan, ilustración de Views of Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan, impreso por Owen Jones, 1844, The Getty Research Institute. <[https://archive.org/details/gri\\_33125012602591](https://archive.org/details/gri_33125012602591)>
- Fig. 30 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (vista semi abierta) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 31 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Athina) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 32 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Viaje por el imperio austrohúngaro) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 33 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Kleobis & Biton) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 34 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Budapest) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 35 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Viena) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 36 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Birds of Amsterdam) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 37 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Ámsterdam) 19×25cm (cerrado).

- Fig. 38 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Oxford) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 39 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Berlin es un/tiene forma de oso) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 40 Kena Kitchengs Plano del incipiente monstruo que es la ciudad, 2014. Litografía, 25×20cm (tamaño de la imagen)
- Fig. 41 Kena Kitchengs Bitácora de viaje 2015-2016 - (Apollo y Brauron) 19×25cm (cerrado).
- Fig. 42 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (detalle de pop-up) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 43 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (anverso de la postal de los coyotes) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 44 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (reverso de la postal de los coyotes) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 45 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (anverso de la postal del venado) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 46 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (reverso de la postal del venado) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 47 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (anverso de la postal del oso) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 48 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (reverso de la postal del oso) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 49 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (anverso de la postal del búho y la perdiz) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 50 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (reverso de la postal del búho y la perdiz) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).
- Fig. 51 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (parte interna de envoltorio de tela con impresión en litografía en seco) Litografía



en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).

Fig. 52 Kena Kitchengs. Vida y muerte del oso, bestiario de viaje. 2016. (cerrado y envuelto) Litografía en seco y linóleo con intervenciones en tinta china y acuarela, encuadernación copta. 17×26cm (cerrado).

Fig. 53 Esquema de Vida y muerte del oso

## Conclusiones

Fig. 1 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.

Fig. 2 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.

Fig. 3 Kena Kitchengs. Bitácora de trabajo del primer año de la maestría. 18x24cm (cerrada).

Fig. 4 Kena Kitchengs. Bitácora de trabajo del primer año de la maestría. 18x24cm (cerrada).

Fig. 5 Kena Kitchengs. Bitácora de trabajo del segundo año de la maestría. 17.5x25cm (cerrada).

Fig. 6 Kena Kitchengs. Bitácora de trabajo del segundo año de la maestría. 17.5x25cm (cerrada).

Fig. 7 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.

Fig. 8 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.

Fig. 9 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.

Fig. 10 Fotografía de la exposición individual Paisajes animales en el Museo Universitario Leopoldo Flores, 2017.







fig.14



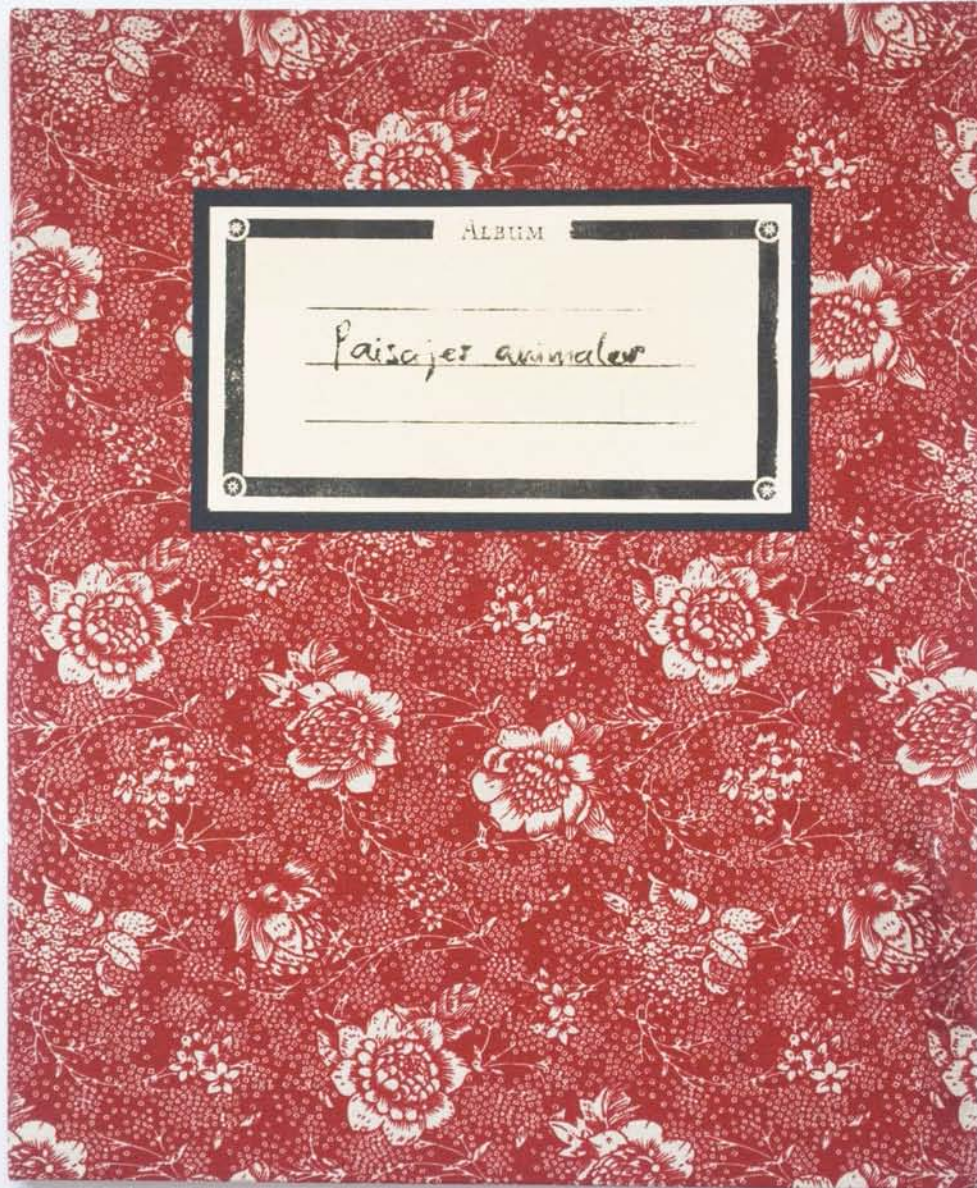


fig.15



ALBUM

Paisages animaliers



ALBUM

Paisajes animales



LA ESCRITURA  
DEL DIOS



BORGES







TIGRES  
AZULES

B o r g e s



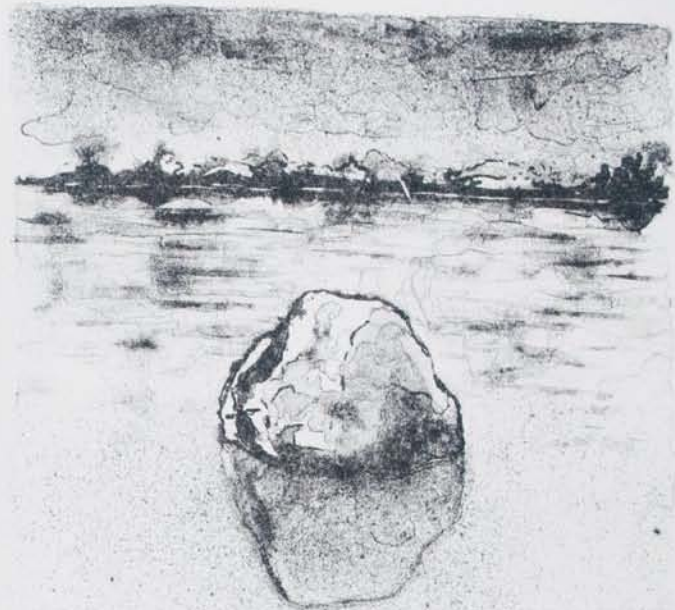


L u g o n e s



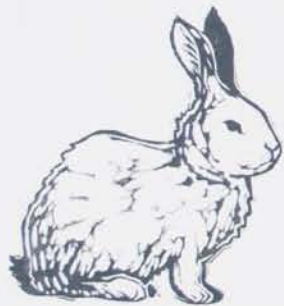
A X O L O T L

C o r t á z a r





C A R T A A U N A  
S E Ñ O R I T A  
E N P A R Í S

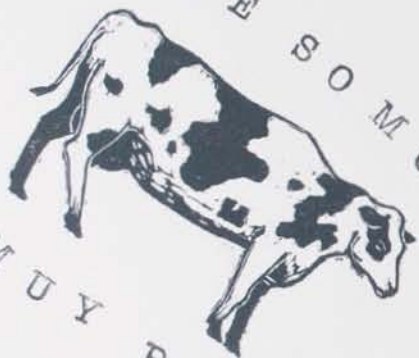


C o r t á z a r





ES QUE SOMOS  
MUY POBRES



Rulfo





LA EXPIACION

Ocampo



PAISAJES ANIMALES

Siete cuentos de cinco autores latinoamericanos en los que los animales juegan un papel protagónico resultan en siete estampas en las cuales, paradójicamente, dichos animales están ausentes. Solo son viables indirectamente por medio de paisajes y atmósferas.

No se trata de animales de carne y hueso porque están hechos de texto y no necesariamente son equivalentes a sus parientes vivos. Son imaginarios y tienen tantas formas como lectores.

Kena Kitchéngi  
2016





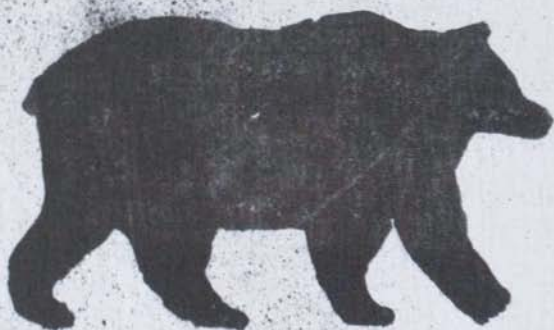





● VIDA Y MUERTE

DEL

O S O



The notebook's cover is decorated with a traditional marbled paper pattern. The design consists of vertical, feather-like motifs in shades of teal, salmon, and cream. The notebook is bound with a red string, visible as several loops along the spine edge.

BESTIÁRIO DE VIAJE

El oso muerto fue el núcleo de un antiguo rito a la diosa Artemis llevado a cabo por niñas Atenienses. Ahora es un pedazo de mármol desgastado con forma de oso en el museo de la Acrópolis.



EL OSO VIVO ES  
BERLÍN

Los nisos estirando como  
pequeños osos "arktoi"

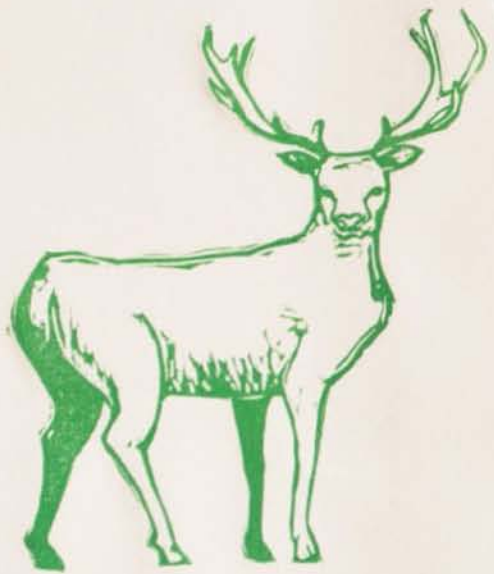


El oso muerto cobra vida momentáneamente  
cuando uno lo mira, lo estudia un poco, lee la ficha  
técnica del museo.

Artemis, la virgen cazadora  
y hermana del también virgato Apolo.









Pero Berlín es un oso, un oso fascinante y enorme,  
lleno de gente y de pequeños y grandes figurines a  
modo de souvenirs en forma del oso que es Berlín.







Así de importantes  
son los osos.



Berlín es un oso,  
ATENAS es un búho.



### *Sobre este libro*

Este bestiario es algo así como una cadena de relaciones caprichosas imaginadas a partir de un improvisado y azaroso itinerario de viaje, si pensamos en "viaje" como algo que empieza mucho antes de partir y termina mucho después, quizás nunca.

Se puede decir que lo que resulta es otro tipo de *itinerario* de viaje: uno que no necesariamente requiere traslado físico alguno.

Este bestiario es una especie de bitácora ficticia de viaje a la que sólo interesan animales emblemáticos —no necesariamente de carne y hueso— de los lugares "visitados". De manera casi accidental, el hilo conductor de las cavilaciones aquí presentadas fue Grecia, llegando a ratos a Alemania, a ratos a México. El animal empleado como punto de partida fue, naturalmente, el oso.

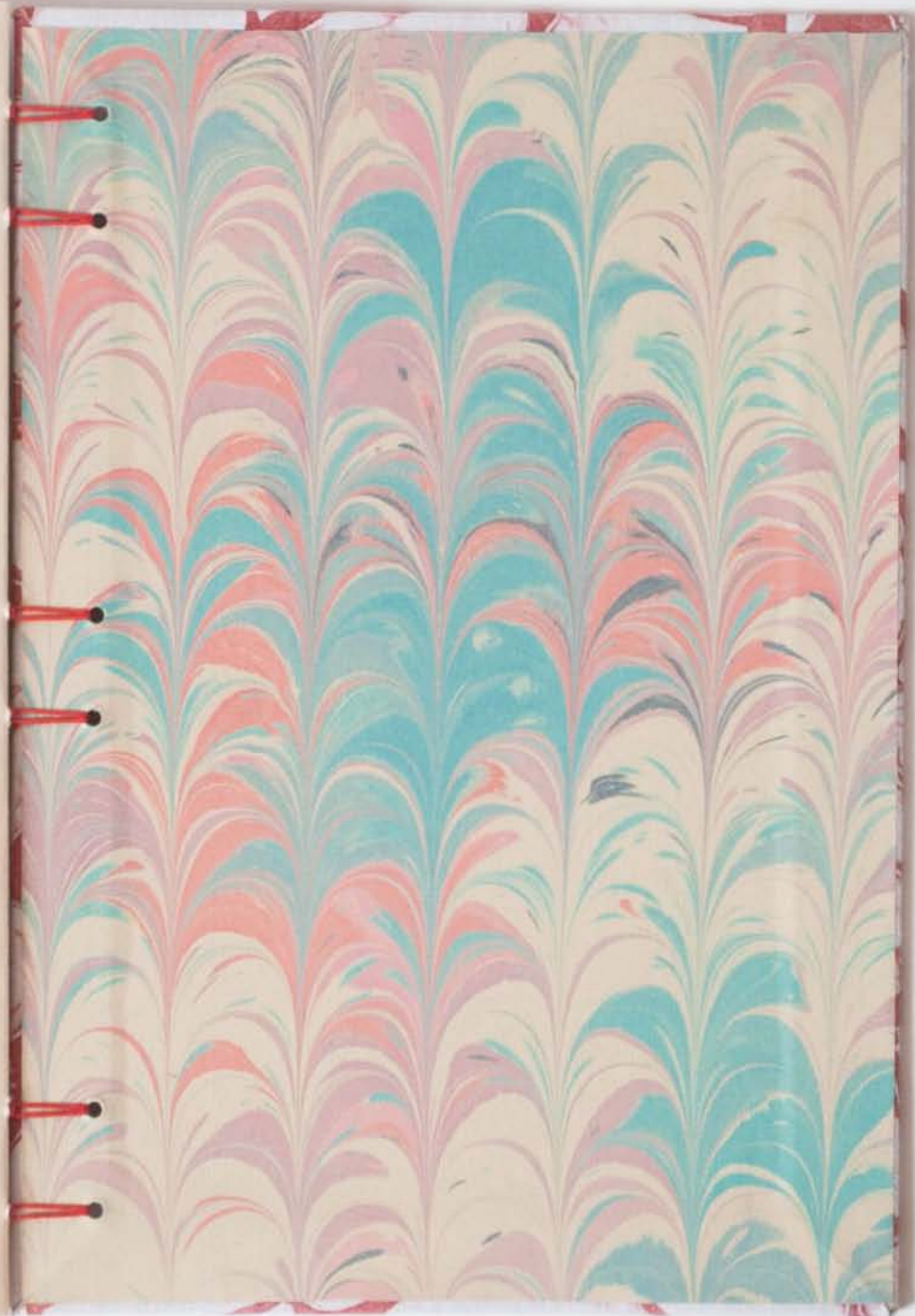


**Este libro de artista**  
fue realizado por Kena Kitchengs  
en el año 2016.

El tiraje es de cinco ejemplares  
numerados y firmados.

1/5

Kena







**Vida y muerte del oso**  
**BESTIARIO DE VIAJE**  
(transcripción)

### Doble página 1:

El oso muerto fue el núcleo de un antiguo rito a la diosa Ártemis llevado a cabo por niñas Atenieneses. Ahora es un pedazo de mármol desgastado con forma de oso en el museo de la Acrópolis.

EL OSO VIVO ES BERLÍN

### Doble página 2:

El oso muerto cobra vida momentáneamente cuando uno lo mira, lo estudia un poco, lee la ficha técnica del museo.

(Las niñas actuando como pequeñas cosas, “arktoi”)  
(Ártemis, la virgen cazadora y hermana del también arquero Apolo.)

**Doble página 4** (Parte trasera de las postales de los coyotes y el venado):

*Postal de los coyotes:*

Ártemis, presuntamente protegiendo su virginidad, convirtió a Acteón el cazador en venado para que sus propios perros le dieran muerte.

El venado es uno de los atributos de Ártemis.

Muchos años después, en México, los coyotes dieron caza al venado, el hijo encarnado de Dios.

Y una vez crucificado, brotaron flores de sus heridas.

*Postal del venado:*

Cervus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Cervus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Cervus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

### Doble página 5:

Pero Berlín es un oso, un oso fascinante y enorme, lleno de gente y de pequeños y grandes figurines a modo de souvenirs en forma del oso que es Berlín.

**Doble página 6** (parte trasera de postal del oso):

El oso-ciudad es extraño. Es informe, más bien aplanado, con venas y arterias por las que se transportan, diariamente, seres humanos: esa sangre de ciudad-animal que también puede desplazarse fuera de ella, incluso volando, como si de esporas se tratara. Es así como se comunican las ciudades entre ellas, intercambiando un poco de sí mismas.

**Doble página 7:**

Así de importantes son los osos.

Berlín es un oso, ATENAS es un búho.

**Doble página 8** (parte trasera de postal del búho):

El búho es un atributo de Atenea, (otra) diosa (virgen) griega.

Cuando Atenea vio a Talos (empujado por Dédalo) caer de su roca sagrada en Atenas, el pequeño búho presencié la creación de la perdiz. La diosa, gran admiradora del ingenio, salvó al talentoso alumno de la envidia de su maestro al transformarlo en un ave que no es notoria por su gran inventiva, sino más bien por ser comestible y por preferir no volar muy alto a causa del recuerdo de su caída desde la Acrópolis.