

MONSTRUOS DE PAPEL

Concepciones sobre lo monstruoso, su correlato en las artes visuales
y los monstruos en mi producción artística



Claudia Preinsperger www.jusa-arte.com.ar

Instituto Universitario Nacional del Arte
Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”

Licenciatura en Artes Visuales con Orientación en Pintura

“Monstruos de Papel”

“Concepciones sobre lo monstruoso, su correlato en las artes visuales
y los monstruos en mi producción artística”

Tesista: Claudia Preinsperger
Director de tesis: Carlos Bissolino
Periodo de realización: 2010-11

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO.....	4
INTRODUCCIÓN	6
INTERPRETACIONES SOBRE LO MONSTRUOSO	7
ACERCA DE LA CONDICIÓN DE MONSTRUO.....	7
EL MONSTRUO MORALIZADO	9
EL MONSTRUO MODERNO.....	18
LOS MONSTRUOS DE LA RAZÓN.....	21
El Inconsciente: hogar de los monstruos de la razón	25
El displacer y la pulsión de muerte: lo más propio puede ser lo más extraño	28
EL MONSTRUO HUMANO.....	34
Artistas Alienados.....	40
SIGLO XX: LA TIRANÍA DEL MONSTRUO	44
El extrañamiento: un monstruo informe.....	47
CAOS ES OTRO NOMBRE DE MONSTRUO	54
Antiestética.....	55
Fragmento versus Unidad. La imposible coherencia de lo disímil.	57
MONSTRUOS DE PAPEL	60
LA ESTÉTICA DE LO MONSTRUOSO	60
LOS AGUAFIESTAS	63
MONSTRUOS GROTESCOS.....	66
Influencias y filiaciones	70
Mis Monstruos	78
CONCLUSIÓN	87
Bibliografía.....	89
Índice de ilustraciones.....	91

Con frecuencia me han preguntado familiares y amigos frente a mis cuadros “¿Qué es?” o “¿Qué significa?”. Estas insistentes preguntas funcionaron como disparadores para posteriores reflexiones. Que estas preguntas no estén contenidas en la realización de mis trabajos considero que se debe a que estos son más bien fruto de la experimentación plástica. El resultado, que viene naturalmente después de la creación, se coloca antes por el solo hecho de que para el espectador esta antes. Es por ello que estas preguntas a menudo vienen de un otro que me induce a pensar a posteriori, es decir, hacer el camino creativo en sentido inverso.

El primer monstruo surgió intuitivamente hace ya diez años durante el trabajo de taller y desde ese momento se han reproducido aceleradamente, poblando gran parte de mi producción artística. Escribir sobre ellos no es tarea fácil pero es inevitable en esta instancia de dialogo extendido, como en un estadio anterior, pero con pensamientos en lugar de pinceladas. Sigo buscando pero algunas respuestas tardan en llegar, implican un camino un poco más complejo, de ir atando cabos, buscando en la historia, en el devenir de los hechos que me han llevado a este lugar, incluso a la posibilidad de estar haciéndome estas preguntas. Y que me las hagan.

Lo que sí puedo notar en una primera instancia es que el hecho de no poder reconocer una figura o saber qué significa una imagen coloca a ciertos espectadores en un lugar de desprotección, de cierta incomodidad, que debe ser disipada por medio de una explicación que por alguna razón yo debería poder dar...cuando en verdad el resultado de mi búsqueda artística que el espectador concibe como un todo, es para mí tan solo una parte, un paso más en el proceso creativo que nace de una situación de asombro y concluye casi siempre de la misma manera aunque desde otro lugar. El asombro se debe además a cierto grado de automatismo que no se maneja a nivel consciente y que se ve reflejado en la imagen. Pero ¿en qué medida el efecto monstruoso es intencional, cuanto es interpretación subjetiva del espectador y cuanto es evidencia? ¿Existe tal cosa como una materialidad monstruosa?

La obra es una presencia, una evidencia que es vista como depositaria de sentidos, incluso cuando se trata de un absurdo. Observo que en ocasiones los trabajos que revelan algún aspecto de lo monstruoso en forma evidente, como son los trabajos de los Aguafiestas, ocasionan en el espectador una incomodidad similar que los trabajos más abstractos, donde ninguna figura es plenamente reconocible. Todo parece indicar que pequeños monstruitos esperan agazapados tras la

materialidad azarosa e informe el encuentro con ese espectador desprevenido para lanzarse sobre él. ¿Es la imposibilidad de reconocimiento una forma de monstruosidad? ¿Es lo mismo ver la imagen de un monstruo que la monstruosa imposibilidad de ver alguna cosa? ¿Hay formas que ofenden?

Estas últimas preguntas se desprenden de las primeras, que se refieren en definitiva a la necesidad de interpretación, sobre todo de aquella que pueda revelar el “verdadero significado”. Esto implica la noción de que la obra encierra un sentido inherente a su materialidad, una especie de misterio esclarecedor que estaría vedado al espectador y que solo el artista o el crítico conocerían. Susan Sontag menciona en su texto *Contra la Interpretación* que toda interpretación es una alteración, una **discrepancia entre el significado evidente de la obra y las exigencias de los lectores**. Ella se declara claramente contra cualquier acto de interpretación y a favor de la transparencia, es decir, de ver las cosas tal cual son, en su evidencia. Pero dejando de lado la suposición de que tal cosa fuera posible, lo valioso de su texto para mi presente trabajo es la noción de la interpretación histórica. Esto implica que no solo coexisten diversas interpretaciones sin que ninguna prime como valor absoluto sino que estas deben a su vez ser evaluadas “dentro de una **concepción histórica de la conciencia humana**”¹.

La presente tesina parte de un trabajo de observación y análisis de la propia obra, específicamente de la serie “Monstruos de Papel” desarrollada a través de los últimos 10 años, pero la trasciende y la completa por medio de la inclusión de diversas concepciones de lo monstruoso a lo largo de la historia. Lejos de intentar develar un significado universal de lo monstruoso, el objetivo es identificar las concepciones de lo monstruoso que han dado forma a las expresiones artísticas en diversos momentos históricos, ubicando además mi producción artística en su propio contexto.

¹ Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*. 1996. Alfaguara. Buenos Aires

La presente tesina se divide en dos grandes secciones: las interpretaciones históricas acerca de lo monstruoso y los Monstruos de Papel. La primera sección comprende algunas concepciones de lo monstruoso a lo largo de la historia occidental mientras que la segunda sección se basa en el análisis de mi producción artística en su contexto cultural. Ambas secciones transitan la cuestión de lo monstruoso en la historia y el arte pero, mientras la sección histórica se ocupa principalmente de los fundamentos teóricos (sobre todo hasta el apartado acerca del siglo XX), la segunda sección se focaliza en sus formas artísticas. Se trata básicamente de responder dos interrogantes: que es un monstruo y como se manifiesta.

Lo monstruoso posee un carácter muy especial dentro de la historia. En general se trata de un conjunto de manifestaciones culturales que, fuera de lo canónico, han dado lugar a pequeños espacios de libertad o de resistencia que en ocasiones han terminado siendo funcionales al paradigma hegemónico. Preguntarse acerca de la condición de monstruo es interrogar la historia, ver de qué manera los diversos espacios marginales de la cultura gestaron distintos tipos de monstruos: el monstruo moralizado, el monstruo moderno, el monstruo humano, el monstruo grotesco, los monstruos de la razón y finalmente los Monstruos de Papel.

Para conformar la parte histórica me baso en los trabajos de algunos autores que investigaron diversas facetas del monstruo, como la fealdad en Umberto Eco, la anormalidad en Michel Foucault, lo siniestro, el inconsciente y la pulsión de muerte en Sigmund Freud, lo sublime en Edmund Burke y Giulio Argan y la anomia en Émile Durkheim, entre otros. Me detengo especialmente en los sucesos que me han influenciado, como las experiencias de vanguardia y neovanguardia y en los conceptos que identifico especialmente con lo monstruoso como el extrañamiento, la fragmentación, el caos, la irracionalidad y el absurdo. Cierro el trabajo con mis monstruos, la serie Monstruos de Papel, la cual describo formal y conceptualmente además de indagar en mis principales influencias y en posibles filiaciones.

INTERPRETACIONES SOBRE LO MONSTRUOSO

“...casi toda nuestra originalidad proviene de la estampilla que la época imprime a nuestras sensaciones.”

Charles Baudelaire

“Toda obra en arte es un hecho social e individual al mismo tiempo”

Felipe Noé

ACERCA DE LA CONDICIÓN DE MONSTRUO

¿Qué es el monstruo? ¿El exabrupto, lo marginal? Desde la estética el monstruo se conecta con la fealdad, lo opuesto a la belleza pero ¿es necesario partir de lo bello para hablar de lo feo? ¿Es lo bello el estado natural de las cosas o simboliza la esperanza, el objetivo que buscamos para escapar de lo indeseable en nosotros? ¿Si el monstruo es una imagen, que representa? ¿Hay belleza en la marginalidad? Por otro lado si es un ser, ¿es una creación del hombre o es una manifestación de alguna divinidad como Dios o Satán? ¿Vive solamente en el imaginario humano? ¿Esta fuera o dentro de nosotros? ¿Es un efecto residual de nuestra existencia? ¿Es una entidad a la que se puede apelar voluntariamente o es una fuerza oculta que nos determina?

La pregunta acerca de la condición de monstruo y sus propiedades es en definitiva la pregunta acerca de las interpretaciones de lo monstruoso en la historia y sus representaciones. Lo híbrido y lo informe conforman una **identidad periférica**, con un correlato estético de la mano de las interpretaciones filosóficas, científicas o religiosas que prevalecen en los distintos períodos históricos. Desde el Minotauro y el lucifer dantesco de 3 caras hasta las caricaturas del mundo moderno y el cine de ciencia ficción, la constante de lo monstruoso parecería ser la indeterminación, un desvío o colección de fragmentos, **un ser en proceso**. También podría decirse que monstruo es aquella criatura, real o imaginaria, que posee una forma diferente a la que se concibe como habitual, común o “normal”. El repertorio de imágenes es tan variado como extenso, pero en líneas generales los parámetros que por exceso, omisión o deformación se aparten de la proporción humana, son candidatos para monstruos.

Con respecto a la noción jurídica, el derecho romano distinguía dos categorías: la de la deformidad,

la lisiadura, el defecto (*portentum* u *ostentum*) y la del monstruo propiamente dicho, es decir, únicamente **aquel ser que no tenga forma humana**. Este Ser puede tener un origen mítico, sobrenatural, o bien ser un humano con atributos considerados culturalmente inhumanos; lo monstruoso puede apelar en este caso a una sensación que tiene que ver con la transgresión de ciertos límites de lo “humano” (el genocidio, la antropofagia, la pedofilia, la mutilación). En la concepción jurídico científica, el monstruo se concibe desde la Edad Media hasta el siglo XVIII esencialmente como **lo híbrido**. La mezcla de dos reinos, el animal y el humano (el hombre con cabeza de buey, el hombre con patas de pájaro, etc.), la mezcla de especies (cerdo con cabeza de carnero), la mezcla de dos individuos (dos cabezas y un cuerpo, etc.), la mezcla de sexos (quien es a la vez hombre y mujer), la mezcla de vida y muerte (quien nace con anomalías y solo logra sobrevivir unos instantes), una mezcla de formas (quien no tiene ni brazos ni piernas, como una serpiente).

Se puede decir en líneas generales que el efecto del monstruo es casi siempre perturbador, indeseable, molesto. Sin embargo, también provoca un alto poder de atracción por sus formas misteriosas o desconocidas. Este efecto es también propio de lo maravilloso, aunque lo monstruoso produce además un efecto desagradable, de miedo o morbo. Por eso la actitud hacia el monstruo ha sido siempre, o casi siempre, el **ocultamiento** o la **domesticación**. Esto se debe sobre todo a que el hombre se rige por una tendencia primaria de defensa y adaptación que comprende básicamente ordenar el caos, apaciguar las fuerzas devastadoras. A lo largo de la historia lo han buscado y lo han logrado de distintas maneras la magia, el mito, la razón y el arte por medio de sus procesos sustitutivos de lo circundante que se parecen en muchos de sus íntimos funcionamientos dinámicos. El fin es el mismo: alterar la naturaleza y construir la realidad, hacerla soportable. En definitiva, **mitigar la angustia del hombre ante lo desconocido, el sin sentido, la destrucción y la muerte**.

EL MONSTRUO MORALIZADO

“Lo estético también comprende otras modalidades que conectan sentimiento y pensamiento como la repugnancia, el erotismo, la sublimidad, la piedad y el terror”

Friedrich Hegel

Como plantea Hegel, la estética no es una disciplina únicamente ligada al deleite intelectual sino que se conecta con sensaciones y sentimientos atravesados por la moralidad de la época. Arthur Danto cita a Kant: “Nada se opone tanto a lo bello como lo repugnante” pero agrega, “existe la remota posibilidad de que lo repugnante, al estar lógicamente vinculado a la belleza por oposición, también mantenga con la moralidad el vínculo que mantiene la belleza”². Entonces una posible manera de concebir lo monstruoso es por analogía con el concepto de lo repugnante o lo feo, que necesariamente se refiere a lo bello por oposición. Esto implica que, si bien lo feo mantiene lazos tan fuertes con la moralidad como la belleza, al estar concebido como una especie de categoría secundaria de lo bello ha vivido siempre en sus sombras. Sin embargo, tienen en común su fragilidad cronológica ya que ninguno resiste el paso del tiempo a pesar de que a lo largo de la historia siempre se buscaron modelos estables, concluyentes de belleza y por ende, de fealdad (al menos hasta bien entrado el siglo XX). La noción de fealdad debe entonces desligarse de lo puramente estético para develar su conexión con criterios políticos, sociales y religiosos.

Es indispensable entonces remitirse a la Antigüedad Grecolatina, cuna de la cultura occidental. Gran parte de los conceptos que manejamos hoy en día y están naturalizados en nuestra cultura poseen raíces en pensadores antiguos como Platón y Aristóteles. En lo que respecta a sus consideraciones en torno a la belleza ellos plantean una correspondencia con el orden cósmico, el cual a su vez se conecta con el plano inteligible y de lo moral. Es decir, esta teoría sostiene una **relación indisoluble entre lo verdadero, lo bueno y lo bello.**

El concepto de belleza, apreciado como orden y armonía, está presente en la etimología de la palabra: “bello” relacionada con la idea de “bueno”. En el caso del idioma castellano, “bello” viene del latín bellus, que es un diminutivo de bonus. Por otra parte, “hermoso”, sinónimo de “belleza”, proviene del latín formosus, término ligado a “forma”. En conclusión, lo bello, etimológicamente, se asoció e incluso tendió a identificarse con las ideas de bondad y orden, de donde surge su asociación con otros términos, tales como armonía, proporción, medida, simetría, euritmia, etc.

² Danto, Arthur. *El Abuso de la belleza*. 2008. Editorial Paidós. Buenos Aires.

Por otro lado, la fórmula medieval para definir lo bello es “splendor formae”, el esplendor de la forma. Agreguemos a lo anterior, según explica Bodei, que la palabra alemana schön, cuyo significado es “bello”, “comparte su etimología con schein, (brillar, resplandecer, aparecer envuelto en luz), y que se encuentra en los conceptos de la Antigüedad tardía y de la Edad Media, que asocia lo bello al splendor o a la claritas.”³

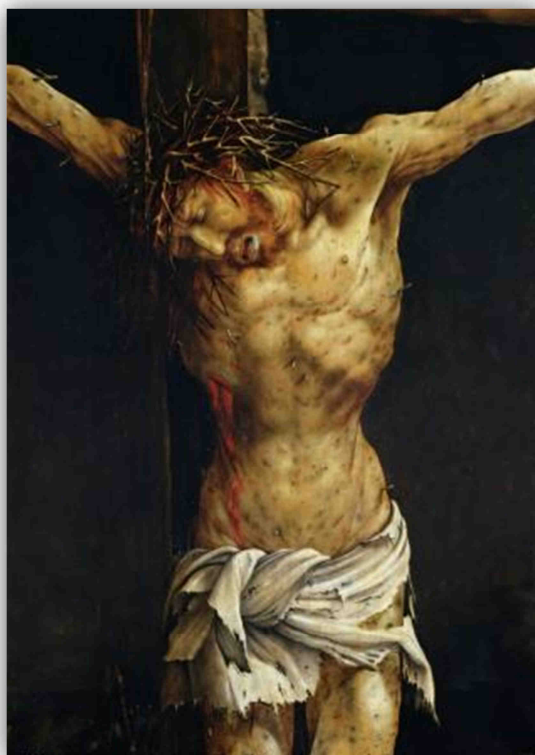
Sin embargo, la tarea de definición de la belleza siempre estuvo “contaminada” por elementos marginales, ya que **la relación de oposición entre lo bello y lo feo nunca ha sido terminantemente excluyente**. Ya los griegos advertían la dificultad de definir lo bello. Sin embargo, desde la Antigüedad grecolatina se creía en el **poder de sublimación del arte**, es decir, de superación de los elementos desagradables por medio de una estética embellecedora. Desde Aristóteles ya se planteaba la posibilidad de representar bellamente algo feo, como si de esta manera aquello feo representado se liberara de parte de su esencia maligna para contribuir a la armonía del conjunto. De esta forma lo feo sería funcional a una totalidad que lo redime y lo transforma, lo torna “menos feo”. Aristóteles señala en la *Poética* que “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres”⁴. Con esta afirmación Aristóteles vislumbra el rendimiento estético de la forma artística, capaz de transfigurar todo. Lo que es feo en la naturaleza puede ser bello en el arte. Los elementos desagradables deben ser superados ya que, como se menciona anteriormente, la concepción clásica de la belleza comprende una íntima relación entre la belleza y los valores de la bondad y la juventud, siendo los máximos exponentes los dioses del Olimpo. Esto lleva aparejada una idea de mimesis que no era en sentido estricto una imitación servil, sino un develar lo que se oculta bajo la superficie de las cosas.

Esta noción es especialmente interesante ya que permitirá luego resolver las contradicciones del cristianismo en torno a la ineludible existencia de lo feo en un mundo planteado como bello bajo la creación divina. El pensamiento escolástico con San Agustín plantea que el error es parte del orden general y que a pesar de la inevitable corrupción que se encuentra en el mundo, siempre prevalecen los valores de armonía. Dios es la belleza absoluta, por ende el mundo al ser el producto de la creación divina, posee belleza. Por otro lado, se advierte en la dicotomía cristiana alma-cuerpo la influencia de Platón: la belleza es más perfecta cuanto más inmaterial, interna, espiritual sea mientras que el cuerpo está siempre manchado por el pecado original. De esta forma la imagen sufriente de Cristo se explica a través de la noción de la fealdad exterior, la fealdad de la carne, que es la

³ Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. 1999. A. Machado. Madrid

⁴ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

contracara de la belleza interior del sacrificio o la belleza espiritual. Según San Agustín, si miramos con los ojos de la carne estamos frente a una aparente fealdad pero no ocurre lo mismo si miramos con los ojos del espíritu. Por esta razón un viejo decrepito pero justo o los mártires cristianos cubiertos en sangre, “si los vemos con los ojos del corazón, los amamos y nos enardecemos (porque vemos) la integridad de la hermosura de la justicia”.⁵



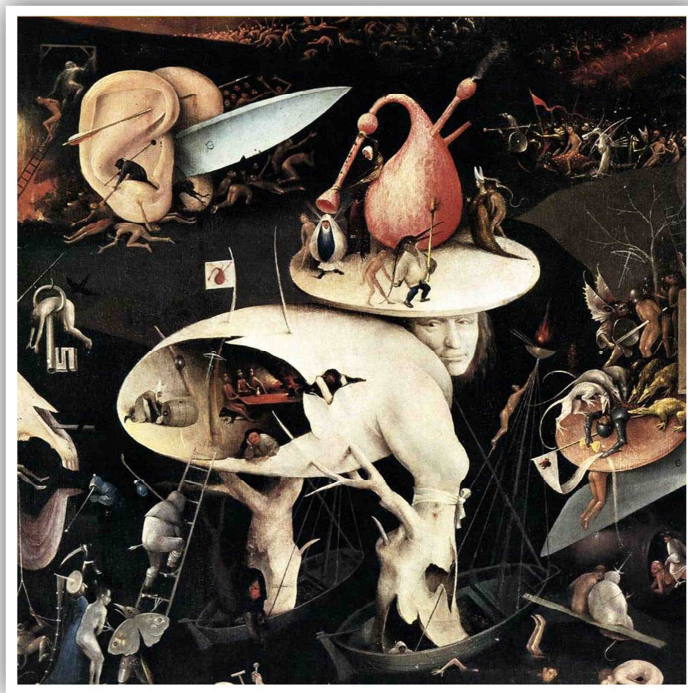
Fragmento de “La Crucifixión” de Grünewald, retablo de Isemheim, 1512-16

Belleza y fealdad quedan así profundamente asociadas desde el plano simbólico en el cristianismo. Prevalecen los ideales de belleza y bondad pero potenciados por una fuerte necesidad de representación de la fealdad como sufrimiento con fines moralistas y de culto. Esta dicotomía define la doctrina cristiana: una monstruosidad teñida de pecado, corrupción y enfermedad que, si bien conlleva una rigurosa exclusión social, asegura también la salvación espiritual. La imagen del Cristo flagelado, los herejes de rasgos terribles, los pecadores atormentados y los temas apocalípticos son parte del cruel repertorio de imágenes que pueblan las iglesias medievales y con que los fieles conviven a diario de manera aleccionadora. Difícilmente se encuentra el diablo representado en sí

⁵ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

mismo sino más bien las expresiones de su temible accionar en quienes desafían la ley divina. Las mismísimas brujas que morían ardiendo en la hoguera en ocasiones sacaban a relucir su oculta belleza en las reuniones secretas, aunque siempre manteniendo cierto rasgo ambiguo que revelaba su fealdad interior.

La imaginería medieval nos ofrece un catálogo de seres aberrantes reproducidos en las obras de los artistas de la época, entre ellos Fra Angélico, Hans Memling y El Bosco. Este último retrata en la tabla “El Infierno” las vejaciones que sufren los pecadores como castigo a los pecados capitales y distintos vicios censurados por la sociedad de la época. “Lo que el clasicismo había encerrado no era solamente una sinrazón abstracta donde se confundían locos y libertinos, enfermos y criminales, sino también una prodigiosa reserva de fantasía, un mundo dormido de monstruos, a los que se creía devorados por aquella noche de Jerónimo Bosch, que una vez los había proferido”.⁶



El Bosco, fragmento de “El jardín de las delicias”, 1500-05

⁶ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2009. Fondo de Cultura Económica. México.

Un aporte revelador con respecto a la noción de lo monstruoso es el que provee el diccionario de la Real Academia, fuente legitimada de definiciones. No por casualidad la primera acepción afirma que lo **monstruoso es lo contrario al orden de la naturaleza**. El cristianismo produjo numerosos ejemplos de escritos que avalan esta noción de monstruosidad basada en la idea del orden divino como medida de todas las cosas y la naturaleza como la revelación de ese orden inmutable de la creación divina. En una especie de catálogo de monstruos escrito entre los siglos VII y IX se describen “razas de bestias marinas, que con cuerpos desmesurados como altas montañas azotan con sus pechos las olas gigantescas (...) Revolviendo con horribles remolinos las aguas, agitadas ya por la gran masa de sus cuerpos, se dirigen hacia la playa ofreciendo a la vista un espectáculo terrorífico”⁷. Con respecto a los monstruos Agustín decía que eran criaturas de Dios y por ende, bellos: “...Dios ha creado a todos los seres, Él sabe cuándo y cómo hay o habrá que crear porque conoce la belleza del mundo y la semejanza o la diversidad de sus partes. Pero al que no puede contemplar el conjunto le perturba la deformidad de una parte, porque ignora a que contexto hay que referirla”⁷. La redención del monstruo opera a través de la interpretación alegórica de los bestiarios moralizados en los que a cada uno de los seres mencionados se les asociaba una enseñanza moral. Por ejemplo el león, que según la leyenda borra sus propias huellas con la cola para librarse de los cazadores, se convierte en símbolo de Cristo que borra los pecados de los hombres. En el libro *El Fisiólogo* escrito entre los siglos II y III se describe al unicornio como “un animal pequeño, parecido al cabrito, pero sumamente feroz (...) ¿Cómo se le caza? Le ponen delante una virgen inmaculada, el animal se lanza a su seno y ella lo amamanta y lo conduce al palacio del rey. El unicornio es una imagen del Salvador: de hecho (...) estuvo en el vientre de la verdadera e inmaculada Virgen María”.⁷

Pero no todas las desviaciones de la naturaleza engendraban monstruos. En la época medieval se distinguía entre monstruo y portento (o prodigio): sucesos maravillosos que eran interpretados como signos de desgracias inminentes (a partir del Renacimiento ya no se considera tal distinción). Los portentos no debían ser considerados contra la naturaleza, sino “contra la naturaleza conocida”. Según Eco “en la Antigüedad y en la Edad Media los monstruos auténticos eran, en cambio, individuos de raza no humana nacidos por lo general de padres iguales a ellos y permitidos o queridos por Dios como signos de su lenguaje alegórico”⁷. Acorde a esta noción, los niños nacidos con cualquier tipo de anomalía, sea porque tengan alguna atrofia o estuvieran enfermos, eran candidatos seguros a portentos, es decir, desviaciones de la naturaleza producto de un

⁷ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

comportamiento perverso de la raza humana. Al límite de la monstruosidad, estos seres eran reflejo de la ira de Dios y se creía que fueron creados por diversas razones:

DE LAS CAUSAS DE LOS MONSTRUOS

Las causas de los monstruos son varias.

La primera es la gloria de Dios.

La segunda, su ira.

La tercera, una cantidad demasiado grande de semen.

La cuarta, una cantidad demasiado pequeña.

La quinta, la imaginación.

La sexta, la angostura o pequeñez de la matriz.

La séptima, la indecente manera de sentarse de la madre cuando, estando gruesa, está demasiado tiempo sentada con los muslos cruzados o apretados contra el vientre.

La octava, por caída o golpes contra el vientre de la madre estando gruesa de un niño.

La novena, por enfermedades hereditarias o accidentales.

La décima, por podredumbre o corrupción del semen.

La decimoprimer, por mixtura o mezcla de semen.

La decimosegunda, por artificio de malvados bribones del hospital.

La decimotercera, por los demonios o diablos.

Ambroise, Paré. *Des Monstres, Des Prodiges, Des Voyages*. Siglo XIV

Es interesante lo planteado en este documento de la época acerca de la dualidad de Dios, cuya influencia en la creación es asociada tanto a su gloria como a su ira. Es curioso como el demonio, planteado como la antítesis de Dios, está emparentado en su naturaleza. Dios es temido ya que muy rápidamente puede mostrar su otra cara, la ira o su faceta demoniaca. Esta dualidad es también parte de su atractivo, lo que lo hace ser amado y a la vez temido, aunque seguramente más lo segundo que lo primero. Probablemente esto suceda porque la tradición de los monstruos fue desde sus comienzos funcional a la definición cristiana de la divinidad. Las imágenes de seres monstruosos hablan de Dios por negación, es decir, expresando lo que no es o más bien lo que podría llegar a ser si los hombres despertaran su ira.

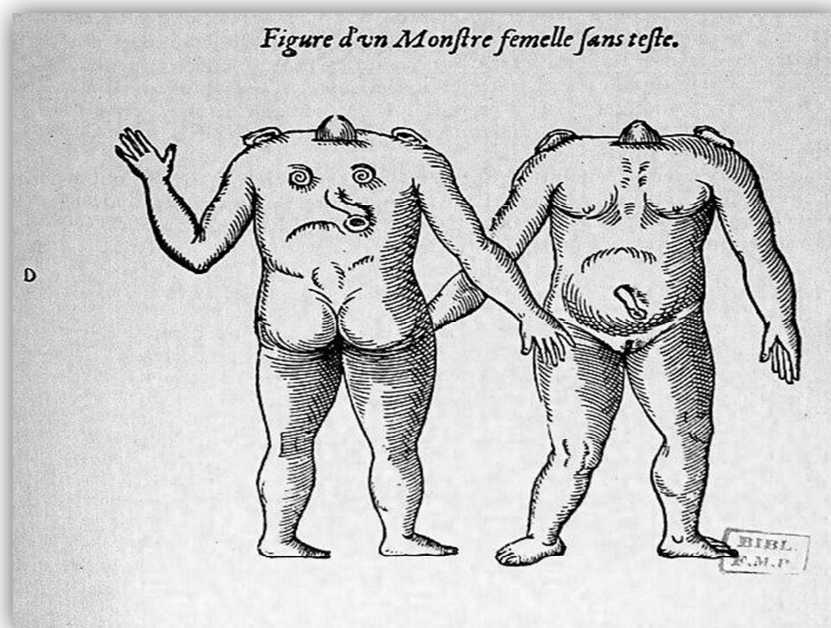


Ilustración del libro de Ambroise, Paré, *Des Monstres, Des Prodiges, Des Voyages*, siglo XIV

“Hay monstruos que nacen con una figura mitad bestial y mitad humana o recuerdan en todo a animales, que son el fruto de sodomitas y ateos, que se unen contra natura con las bestias y se derraman en ellas, y con ello engendran varios monstruos horribles y grandemente vergonzosos de ver y mencionar (...) con gran infamia y abominación para el hombre o la mujer que se mezclan y acoplan con las bestias, de las que algunos nacen semihombres y semibestias”⁸. Con respecto a los hermafroditas, se consideraba que habían tenido relaciones con Satán y por eso había sumado su segundo sexo al primitivo por lo que no solo eran considerados monstruos sino que eran ejecutados, quemados, y sus cenizas se lanzaban al viento.

Si todo lo creado tiene un sentido moral, en el diseño divino de los monstruos, explicado con detalle en los bestiarios, hay mucho para aprender. Mientras que la virtud embellece, la fealdad deforma. Lo feo espiritual en el arte cristiano será entonces todo aquello que encarne los pecados y todas las bajezas del ser humano, que serán justificadas (al menos desde lo teórico) ya que a pesar de atentar contra el orden divino, este es restablecido por el castigo y el sacrificio. Dice Karl Rosenkranz en *Estética de lo Feo* de 1853: "Que lo feo pueda gustar parece un contrasentido, como si el enfermo o la maldad suscitaran placer. Sin embargo es posible, ya sea en un modo sano o en

⁸ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

un modo enfermo. En modo sano, cuando lo feo se justifica como necesidad relativa en la totalidad de una obra de arte y es superado por el efecto contrario de lo bello. Entonces, no es lo feo aquello que determina nuestro placer, sino lo bello que supera su negación (...). En modo patológico, cuando una época está física y moralmente corrupta, le falta la fuerza para concebir la belleza auténtica pero simple y quiere, además, disfrutar en el arte lo picante de la frivolidad y de la corrupción. Una época así ama los sentimientos mixtos, que manifiestan una contradicción con el contenido. Para excitar los nervios obtusos se combinan lo inaudito, lo disparatado y lo repugnante en grado extremo"⁹. Rosenkranz retoma aquí la idea tradicional de que lo feo es lo contrario de lo bello, una especie de categoría secundaria funcional a la belleza. Paralelamente hace una analogía entre lo feo y el mal moral, asociados al pecado y al infierno.

Por otro lado, Friedrich Schiller en *del Arte trágico* de 1792 dice sobre la fascinación que provoca en el pueblo el espectáculo de las ejecuciones de delincuentes: "Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad (...) El vulgar hijo de la naturaleza, al que no refrena sentimiento alguno de delicada humanidad, se abandona sin pudor a este impulso poderoso, el cual debe tener su fundamento en la disposición natural del espíritu humano".⁹

Pero más allá de todas las consideraciones morales sobre el placer que genera lo feo o monstruoso, la utilización iconográfica escondía un abuso del poder secular: las imágenes (o más exactamente los ídolos y las imágenes del culto) son empleadas por los poderosos para manipular a los creyentes y los dominados. Claramente se sacaba provecho del alto poder de seducción que proferían las evidencias somáticas del demonio, seres deformes y grotescos que decoraban los capiteles y los retablos de las iglesias y que eran funcionales a la estética cristiana. La persistencia de esos fantasmas, obscenos y sexuales, posiblemente se debe a que no fueron azarosamente parte de un imaginario medieval, sino que tienen un correlato en nuestro inconsciente porque son parte de nuestra esencia culturalmente reprimida. Desde un punto de vista filosófico se podría decir que esa pasión por lo deforme que aparece en tantas personas y circunstancias a lo largo de la historia tiene que ver con la exploración de los contornos del Ser, un lugar indefinido, entre el placer estético y el horror. En palabras de Hegel: **"La novedad del arte cristiano y romántico consistió en**

⁹ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

tomar lo abyecto como su objeto privilegiado. En concreto el Cristo torturado y crucificado, la más disforme de las criaturas, en la cual la belleza divina se convertía, por la acción de la perversión humana, en la más innoble de las abyecciones”¹⁰. Asimismo, las heridas y agonías de los mártires eran exhibidas para “despertar la compasión de los espectadores y fortalecer así la fe amenazada (...) Lo que ha hecho el arte abyecto es aprovechar los **emblemas de la degradación** como una forma de gritar en nombre de la humanidad”¹⁰.

Asistimos así a la época de los monstruos moralizados, redimidos a partir de las interpretaciones alegóricas comprendidas en bestiarios y enciclopedias.

¹⁰ Danto, Arthur. *El Abuso de la belleza*. 2008. Editorial Paidós. Buenos Aires.

EL MONSTRUO MODERNO

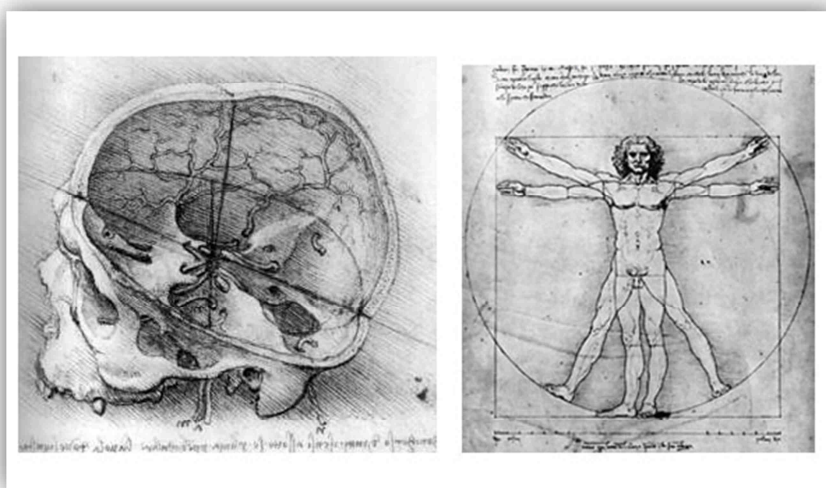


Miniatura de El Libro de las Maravillas, Marco Polo, siglo XIV

Lejos se encuentran aquellos seres medievales atormentados de los bestiarios descriptivos de Marco Polo. Este lleva a cabo viajes que antes solo se concebían con la imaginación y tiene por ende la oportunidad de constatar la existencia de seres extraños pero distintos de la imagen heredada de la tradición. Claramente él está lejos de ser un dogmático que intenta ajustar sus experiencias al discurso oficial por lo que sus relatos plantean un espacio aparte en el que el pecado no es considerado como tal y lo maravilloso, de origen precristiano, puede verse como una forma de **resistencia cultural a la ideología oficial del cristianismo**.

Este proceder es propio de una etapa con profundas transformaciones estructurales, un momento de “anomia transicional” utilizando el termino de Durkheim, en el cual se reajusta el cuerpo de normas que regula la sociedad y las relaciones dentro de ella. En este caso, con la llegada de la modernidad cobró relevancia el papel del individuo, la ciencia y la eficiencia por encima de los principios absolutos tales como la religión y la tradición, que eran característicos de la época medieval. Esta tendencia se viene gestando desde la proliferación de las universidades a partir del siglo XIII. El acceso a una mayor y más variada información posibilitó la incorporación de fuentes paganas para la explicación de los sucesos de creación del mundo, lo que significa una clara oposición con la iglesia. El razonamiento, la exactitud científica y la inteligencia en conjunto con la fe son las nuevas bases del pensamiento occidental pero no sin contradicciones internas: se llega inclusive al punto de negar la existencia del caos primitivo planteando el problema de la relación

entre Dios y la naturaleza. A partir del advenimiento de la modernidad, la razón como método de pensamiento y de organizar el mundo comienza a ganar protagonismo y es así como los líderes intelectuales de la época quisieron liderar el mundo hacia el progreso, sacándolo del largo periodo de tradiciones, superstición, irracionalidad y tiranía identificado con la Edad Media. El Renacimiento es el correlato histórico en las artes, que implica una vuelta a los valores de la antigüedad clásica pero con los aportes de los avances técnicos pictóricos y plásticos que se habían logrado hasta el momento. Acorde a este afán clásico se hace notar una tendencia renacentista a embellecer al Cristo crucificado, dotando al cuerpo torturado medieval de una suerte de gracia atlética y “negando así el mensaje básico de la doctrina cristiana según el cual la salvación se alcanza a través del sufrimiento abyecto”¹¹. Paralelamente, el gusto por lo maravilloso legendario dio lugar a la curiosidad por lo interesante científico, poblando las colecciones modernas de otro tipo de monstruos. En 1662 se publica una obra del jesuita Caspar Schott donde se describen las monstruosidades naturales conocidas en la época: animales exóticos como el elefante o la jirafa, seres deformes y seres que los marineros veían desde lejos, confundiéndolos con el recuerdo de relatos sobre monstruos legendarios. Asimismo, en los albores de la era antropocéntrica se comienza a gestar el monstruo humano, es decir, el monstruo cercano, terrenal, cotidiano, como contrapartida del monstruo fantástico que había poblado el imaginario social por siglos. Este monstruo se conforma de la mano de los avances en el estudio científico del cuerpo y de la psiquis del hombre e incluye también la problemática entorno al individuo y la sociedad.



¹¹ Danto, Arthur. *El Abuso de la belleza*. 2008. Editorial Paidós. Buenos Aires.

El poder de las imágenes a partir del Renacimiento ya no será de enseñanza sino de fascinación. Los sueños, lo fantástico y los fantasmas de la locura adquieren mayor poder de atracción que la deseable realidad de la carne. La relación del hombre con la animalidad se invierte: la bestia escapa del mundo de la leyenda y de la ilustración moral para acechar al hombre y revelar su propia verdad. Mientras que la Edad Media ubica la locura junto con los vicios, en el Renacimiento despierta la curiosidad propia de un saber que oculta una revelación y plantea un desafío a la ciencia.

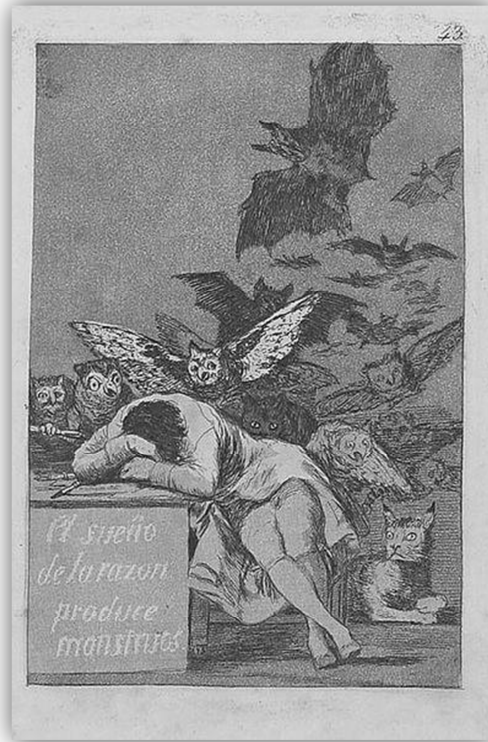
Por otro lado, el Renacimiento inaugura una época de interés científico por lo feo y lo grotesco. Esto se ve reflejado en la necesidad de capturar imágenes realistas de la fealdad, como en la obra de Brueghel El Viejo, donde desde una concepción clásica del arte se representa al pueblo con profundo detalle. Lo desproporcionado se torna un elemento de interés, de la mano de un profundo cambio social que implica la afirmación de los derechos del cuerpo.



Pieter Brueghel El Viejo, Cabeza de vieja, 1568

LOS MONSTRUOS DE LA RAZÓN

“La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas”



Francisco de Goya, de la serie “Los Caprichos”, 1797

Si lo monstruoso es lo irracional, lo que surge de las sombras y prolifera en la noche, entonces los monstruos viven en nuestros sueños. Lo cierto es que ni el siglo de las luces pudo conquistar aquellas tinieblas, las que producen monstruos cuando la mente descansa. La imaginación no acepta una racionalización desmedida, aquella que anhela una reducción racional total del mundo. Así se generan vías de acceso para los monstruos a través de los sueños, la imaginación y lo absurdo. Si bien la razón y la locura se contradicen, las artes, las ciencias y las tecnologías suelen revelar que las distancias son más cortas y los límites más flexibles. El grabado de Goya refleja esos dilemas; es una interpretación dramática y moralista de los comportamientos sociales de su época. En este caso el durmiente, que sería la razón que duerme, está rodeado de animales de la noche, gatos, murciélagos, lechuzas. Goya parece estar mostrando que la razón tiene detrás de ella

facetas negativas o mundos oscuros que se cuelan en sus certezas (que la fundamentan y le dan sentido), consecuencias no previstas de un poderoso proceso de racionalización de la cultura occidental. De hecho, **para Goya la razón es sólo un exorcismo, una forma de superstición laica** que pretende superar la religiosa. En este sentido Goya significó una inspiración fundamental para el surgimiento del espíritu romántico, heredero también del afán expresivo manierista y barroco. Se podría decir que el manierismo inaugura la subjetivación de la visión, disolviendo así la estructura del espacio clásico renacentista y abriendo camino a la posterior exploración de lo extraño, lo extravagante y lo deforme. Eco dice que con el manierismo comienza también “una reflexión piadosa sobre una fealdad que produce dolor y al mismo tiempo maldad: otro tema que retomará el romanticismo”¹².

De la mano de una nueva forma de belleza nace también una concepción distinta de lo monstruoso: lo **sublime**, que toma elementos de ambas nociones. A partir del Romanticismo, con su fascinación por lo horrendo, el concepto de belleza incorpora progresivamente aquellos rasgos que antes pertenecían a su contrario: lo inconmensurable, caótico, absurdo. Además, según Eco en esta época paralelamente se retoma la noción medieval de lo feo asociado al dolor y al sufrimiento: “Lo informe, indeterminado, caótico, desproporcionado, irregular, absurdo, raro, exótico, monstruoso, horrible, terrorífico, maléfico, cruel, tenebroso o prohibido, pero también lo decadente, patético, vulgar, asqueroso, estúpido, banal, bajo o escatológico entran dentro del terreno de lo estético”¹². La tensión entre la exclusión de la dimensión de lo perceptible y la inclusión de lo imaginario, entre lo amorfo y la forma, evoca el infinito: cuanto menos nítido es el límite, más postula el infinito mismo. Algo similar ocurre en el arte barroco con su “forma abierta” que también busca sugerir la infinitud. El gusto por el dramatismo se evidencia en los fuertes contrastes, la pincelada visible, los empastes. En este sentido los románticos tuvieron mucho que aprender de Goya, que se destacó por haber colocado al dibujo y a la pintura a disposición de la expresión interior y no al revés, llevando al límite las formas. También por ligar la imagen a la transitoriedad, a la brevedad del tiempo, Goya es un romántico. En una misma situación, un mismo cuerpo, conviven los elementos contrapuestos de la grandeza y la decadencia, de la nobleza y la degradación, de lo bello y lo feo; estas nociones aparentemente contradictorias son inherentes a un realismo que no es en absoluto imitación de la naturaleza sino **rechazo moral** de la concepción clásico-cristiana del arte. A partir de este momento la naturaleza ya no se concibe como un orden inmutable que revela la creación divina, sino simplemente como el entorno de la

¹² Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia

existencia humana; ya no es un modelo a imitar sino un estímulo al que los individuos reaccionan de diversas maneras. En el caso del romanticismo el artista adopta una actitud pasional: la naturaleza es vista como un ambiente duro y hostil que despierta en el individuo el sentimiento de la tragedia fundamental de la existencia.



Francisco de Goya, Viejos comiendo sopa, 1823

El dinamismo desintegra las formas prevaleciendo la sensación en cuanto experiencia de lo real. La voluntad de realismo deja entonces de estar en comunión con la imitación sino más bien con la determinación de revelar la interioridad sin concesiones, un acto de liberación. La naturaleza no es solo fuente de sentimientos sino que nos transporta más allá de lo visible hacia los dominios del sueño, la memoria, la fantasía. **Lo que vemos pierde todo interés mientras que lo que no vemos se nos impone y nos perturba porque su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud.** Esta versión expandida de la noción de belleza que revela sentimientos perturbadores y **monstruos ocultos bajo la “buena forma” se acerca al tipo de estética que es de interés para el psicoanálisis.** La noción freudiana de lo **siniestro** gira en torno a aquellos sentimientos negativos, alejados del deleite o del placer estético y más cercanos a lo desagradable o angustiante. **En este sentido, lo sublime, con su énfasis puesto en las sensaciones provenientes de zonas marginales de nuestra mente, podría fraternizar con lo siniestro.** Cuando la forma es “informe”, blanda, tiende a invadir zonas vedadas, espacios de la mente que normalmente mantenemos callados, ocultos. Son precisamente esos lugares los que interesan al psicoanálisis, donde resuenan los ecos de los gritos expresionistas y se refleja la mirada de seres fantásticos medievales o mitológicos.



William Turner, Naufragio de un carguero, 1805-10

Ese espacio vedado revela parte de sus misterios cuando el individuo se halla en una encrucijada, cuando debe ajustar supuestos o se presenta una situación que supera las barreras del entendimiento. El hombre medieval recurre entonces a su creador, que enseña que lo monstruoso es lo anti natural, lo impuro, lo corrompido por la tentación del demonio que transforma a los hombres en pecadores. Pero a partir de la modernidad y la subyacente la idea del mundo a medida del hombre (concepción antropocentrista), éste debe encontrar en sí mismo las respuestas. Entonces ¿quedan atrás las ataduras de la moralidad bajo la bandera de la liberación de sentimientos? La realidad interior es también una realidad moral, sentir la naturaleza a la manera romántica es una forma de conocerla. Con el afán científicista parece quebrarse esa unidad indisoluble entre hombre y naturaleza, cuando conocer ya no se conecta con el sentir sino como el intelecto. Sin embargo, la concepción de la sensación como conocimiento será fundamental para las experiencias vanguardistas. ¿Cómo se explica que una mancha sin describir nada lo diga todo? Una mancha nos puede hacer re-conocer un árbol o un monstruo... evocando la experiencia que está en nosotros, en nuestra memoria. La mancha produce una emoción que pone en movimiento nuestra memoria, entonces la percepción, instantánea y superficial en sí, adquiere una profundidad psicológica. Naturalmente no es un conocimiento objetivo, científico, sino que tiene una familiaridad profunda con la experiencia vivida. **La sensibilidad despierta la emoción y la memoria que extiende, profundiza y convierte la emoción en conocimiento.**

El Inconsciente: hogar de los monstruos de la razón

Se podría decir que el Romanticismo y su sensibilidad por lo trascendente contribuyeron al creciente interés por explorar lo que el psicoanálisis luego llamaría “el inconsciente”. Aunque los aspectos inconscientes fueron siempre de interés para el ser humano, nunca antes había cobrado relevancia semejante la distinción consciente-inconsciente. Esta noción, que nace en el marco de la cultura occidental que da un estatuto prioritario a la razón, la conciencia y la voluntad, es a su vez un criterio que la interroga y al sobrepasa. La conceptualización del inconsciente deja en evidencia que **el sujeto no tiene plena consciencia de sí, sino que está determinado por fuerzas ocultas que operan por medio de engaños**. Considera un sujeto inconsciente que opera a través de sus deseos y que a su vez está estructurado por ellos, pero de los que no puede dar cuenta conscientemente. La sinrazón ya no lleva rostros extraños como se creía en la Edad Media, sino que lleva la máscara imperceptible de lo familiar. Es curioso como la escisión básica del sujeto (consciente/ inconsciente) comprende dos caras que, lejos de ser excluyentes, parecen complementarse en su interacción: cuanto más ocultas e inaccesibles prevalecen las fuerzas del inconsciente, más reales y determinantes se tornan.

Decíamos que el psicoanálisis es una disciplina enmarcada en los principios racionalistas. Sin embargo, como veíamos anteriormente, el espectro cultural de la época contemplaba otras formas de pensar que se inclinaban por lo emocional y el instinto como caminos de acceso a la verdad (este es el caso del Romanticismo). Freud no estuvo libre de esta influencia, tomando los “juegos” de la filosofía y de la literatura (él mismo había sido lector de Goethe) como precedentes para el posterior estudio científico del inconsciente. Luego “el psicoanálisis ha aceptado el concepto, lo ha tomado en serio y le ha dado un contenido nuevo”¹³, dice Freud en *Algunas lecciones elementales del psicoanálisis* de 1938. Al estar la ciencia tan abocada a los aspectos objetivos y mensurables del mundo, los aspectos irracionales solo eran abordados por el arte. Pero a partir de los grandes pensadores de la modernidad (Marx, Nietzsche, Freud) se lleva a cabo un proceso de desmitificación de la razón y se despeja el horizonte para los posteriores desarrollos en el campo de la interpretación y la crítica. En cuanto al psicoanálisis, nunca antes se había manifestado tan claramente **la dualidad de la conducta humana, dejando caer la ilusión de la plena consciencia de sí**. La razón deja de ser la única vía posible para dar cuenta del sujeto y su mundo. Si bien esta idea hubiese

¹³ José Töpf y Heberto A. Rojo. *Lo inconsciente*. 2000. Eudeba. Buenos Aires.

carecido de relevancia en ciertas comunidades antiguas que no sobrevaloraban los aspectos racionales a expensas de otros saberes, como la intuición, la curiosidad con respecto a la motivación de nuestra conducta es una constante. Para disiparla se utilizaron explicaciones que podían ser teológicas, naturalistas o racionalistas, variando según el momento histórico. En este caso el psicoanálisis con sus postulados sobre la psiquis humana aporta un marco teórico de gran influencia para los monstruos del siglo XX, empezando por los surrealistas.

La escisión del psiquismo en las categorías **consciente-inconsciente es reducible a la distinción conocido-desconocido**, solo que lo desconocido para Freud es el lugar de lo reprimido. El inconsciente está constituido por representaciones que fueron conscientes pero al ser desestabilizantes del equilibrio psíquico fueron ocultadas por medio del mecanismo de la represión. El aparato psíquico envuelve la dicotomía del principio de la Realidad que motiva al consciente vs el principio de Placer que motiva al inconsciente, provocando incansables luchas internas. Este escenario conforma **la dinámica del comportamiento humano**, determinado por el juego dialectico de fuerzas provenientes del consciente y del inconsciente. “Conducido por el Ello (estímulos inconscientes), restringido por el Superyó (restricciones morales) y enfrentándose con la realidad, el Yo intenta establecer cómo puede una armonía entre las demandas que actúan sobre él”¹⁴. La consciencia intenta así evitar las experiencias dolorosas aunque estas siguen siendo eficaces en el comportamiento cotidiano por medio de otros mecanismos. De esta forma **el consciente está constantemente evitando la irrupción de deseos que vulneran el umbral de lo prohibido, en otras palabras, intenta mantener los monstruos encerrados en las zonas oscuras e inaccesibles para el Yo**. Solo a través de un proceso de catarsis, que supone la participación emocional que propensa la liberación de sentimientos ocultos, pueden hacerse conscientes los contenidos inconscientes. Posteriormente se incluyó la técnica de asociación libre por medio de la palabra, que para el psicoanálisis dice más que lo que enuncia. En dicho proceso se da un pasaje de la representación-cosa (imágenes visuales no ligadas al lenguaje verbal) a la representación-palabra, permitiendo así la toma de consciencia. Esto supone un acto interpretativo que si bien existió siempre en un plano universal por medio de cábalas y premoniciones, recién a partir del psicoanálisis cobra especial sentido en la historia del sujeto.

¹⁴ José Töpf y Heberto A. Rojo. *Lo inconsciente*. 2000. Eudeba. Buenos Aires.

Pero los monstruos de la razón se resisten a ser domesticados. O mejor dicho, el consciente ofrece resistencia para poder así mantenerlos ocultos y no tener que hacernos cargo porque nos molestan, nos angustian, nos confirman lo que también somos, seres primitivos con deseos terribles enmascarados por la dignificante razón. Paradójicamente es esa misma razón la que los reproduce al insistir en negarlos. En lugar de aceptar la presencia de lo insensato deja que surja la extraña contradicción de los apetitos humanos: la complicidad del deseo y de la muerte, de la crueldad y de la sed de sufrir. Experiencias dolorosas asociadas a traumas de la infancia, cuestiones irresueltas y miedos ancestrales conforman el terreno fértil para los monstruos inquietos que pasean disfrazados de sueños, síntomas y actos fallidos. Estos monstruos son irracionales, atemporales y no admiten contradicciones. Están lejos de ser los monstruos aleccionadores del medioevo que nos remitían a un infierno amenazador pero lejano; los monstruos del inconsciente freudiano revelan un mundo familiar de obsesiones personales, un infierno privado. Son, en gran parte, los mismos monstruos que encarnan los miedos del hombre de todos los tiempos, solo que **Freud les ha dado un hogar en la psiquis humana.**



Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929

El displacer y la pulsión de muerte: lo más propio puede ser lo más extraño

Como vimos anteriormente, el psicoanálisis inaugura un nuevo sujeto epistémico que se comienza a disociar de los ideales de progreso, razón, libertad. “La locura queda alojada en lo más próximo y lo más lejano del hombre: aquí mismo donde habita, pero también allá donde se pierde, en esta extraña patria donde su residencia es también lo que suprime, la plenitud realizada de su verdad y el trabajo incesante de su no-ser (...) La locura se vuelve entonces la otra cara del progreso: al multiplicar las mediaciones, la civilización ofrece sin cesar al hombre nuevas oportunidades de alienarse”¹⁵.

Probablemente esta ruptura con lo inmediato, que Foucault asocia al progreso y a las consecuentes nuevas formas de alienación, haya sido también el caldo de cultivo de una insaciable sed destructiva. La conexión con los instintos, lo sensible e incluso con el prójimo estuvieron peligrosamente disociados de la idea de progreso, cuya esperanzadora promesa de futuro resultó ser, a la vista de la primera guerra mundial, mentirosa o al menos incompleta. Paula Villaverde en *El giro de 1920, Más allá del principio del placer*, asegura que el contexto de horror y desesperanza producto de los crueles eventos ocurridos en la primera guerra mundial produjeron un impacto en Freud que se vería traducido en un viraje en su concepción acerca del hombre. Nos dice Freud en 1915: “nunca antes un acontecimiento había destruido tanto del costoso patrimonio de la humanidad, ni había arrojado a la confusión a tantas de las más claras inteligencias, ni echado tan por tierra los valores superiores (...) La guerra, en la quisimos creer, ha estallado ahora y trajo consigo... la desilusión. No solo es más sangrienta y devastadora que cualquiera de las guerras anteriores (...) sino que es por lo menos tan cruel, tan encarnizada y tan inmisericorde como ellas”¹⁶. Vimos como el principio de placer es fundamental en la estructura psíquica porque moviliza fuerzas que ponen en actividad al sujeto, lo motivan. Se podría decir que a partir de esta época turbulenta Freud comienza a preguntarse qué hay más allá de ese principio para tratar de encontrar explicación a tanta destrucción. Finalmente, estas cuestiones se ven reflejadas en la conceptualización de la pulsión de muerte y la introducción del nuevo dualismo pulsional.

¹⁵ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2009. Fondo de Cultura Económica. México.

¹⁶ Cosentino, Juan Carlos y colaboradores. *El giro de 1920 – Más allá del principio del placer*. 2003. Imago Mundi. Buenos Aires.

El concepto de pulsión de muerte se plantea así en un principio como aquello que escapa a la interpretación, aquello que excede la serie placer-displacer. En *Más allá del principio de placer* Freud funda una serie en la que el odio, la agresión, el sadismo y la pulsión de muerte podrían ser equivalentes. Y la pulsión de muerte tomaría el valor de pulsión de destrucción. Pero será recién en 1921 cuando distinguirá la pulsión de muerte de la pulsión de vida. De un lado, las “pulsiones libidinosas (yoicas y de objeto)”; del otro lado, “otras que han de estatuirse en el interior del yo”, de naturaleza no libidinosa. Pero lo interesante de la introducción de esta noción es que el discurso freudiano sitúa un mal que está muy próximo pero que vale como prójimo: **“ese centro de mí mismo al que, como destino, no me atrevo a aproximarme”¹⁷**. Esta idea del mal como una guerra librada en el seno del sujeto se acerca a la concepción del pensamiento trágico griego donde la tragedia se revela como la gesta de una guerra intrínseca al Ser pero que no puede ser vista. La fatalidad es el veneno que debe probar quien se atreva a desafiar a los dioses, ya que ellos fijan el destino de los hombres. La fijeza en el destino o *Moira* comprende una oscuridad primordial que proviene del *kosmos*, con anterioridad a cualquier malevolencia subjetiva. Dicha oscuridad primordial estaría en el psicoanálisis relacionada con traumas de la temprana infancia que impresionan al sujeto creando luego la idea de un destino que lo acosa. Tales cuadros existenciales insisten en reaparecer, cual compulsión del retorno de lo igual.

La pregunta sobre el reverso del placer, el displacer, es la pregunta sobre los límites de las pulsiones de vida, o si se quiere, la forma en que dichas pulsiones interactúan con fuerzas destructivas. Esta cuestión es especialmente interesante ya que se conecta con la conceptualización de lo siniestro que Freud estaba concluyendo en esos años y que paralelamente abre las puertas a la introducción de la pulsión de muerte. Freud dice en *Lo Siniestro* de 1919: “poco nos dicen las detalladas exposiciones estéticas, que prefieren ocuparse de lo bello, grandioso y atrayente, es decir de los sentimientos de tono positivo, de sus condiciones de aparición y de los objetos que los despiertan”¹⁸. Como decía anteriormente, es en este punto que lo sublime y lo siniestro fraternizan y nos ofrecen un panorama más amplio del sujeto moderno. Se trata en definitiva de indagar en los límites que definen las zonas marginales y las mantienen en la oscuridad.

Pero ¿Qué es lo siniestro según Freud? El concepto de lo siniestro “casi siempre coincide con lo angustiante en general”. Sin embargo no cualquier vivencia genera el tipo de angustia siniestra, ya

¹⁷ Cosentino, Juan Carlos y colaboradores. *El giro de 1920 – Más allá del principio del placer*. 2003. Imago Mundi. Buenos Aires.

¹⁸ Freud, Sigmund. *CIX Lo Siniestro. Obras Completas* en Freud total 1.0 (versión electrónica)

que como expresa la palabra “Unheimlich” (el antónimo de “heimlich”: familiar, pero con acepciones que se asemejan a su contrario) lo que causa espanto tiene una raíz en el reverso de lo familiar, tanto por ser una forma de su opuesto, lo insólito, como por revelar aspectos de lo familiar en sí mismo pero disimulados. Una nota de Shelling aclara un poco esta cuestión explicando que lo desconocido y lo oculto no tienen un efecto siniestro en sí mismos sino que más bien **“Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado”**¹⁹. Podría ser entonces que lo siniestro se refiera a lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y ha retornado de la represión. Una de las formas en que se manifiesta es a través de la estética (Freud enumera casos en la literatura, sobre todo los cuentos fantásticos de Hoffmann), cuando lo siniestro se imagina o se conoce por referencias. Lo siniestro vivenciado depende de condiciones mucho más simples, pero se da en casos menos numerosos. En cualquier caso supone una falla de las funciones del Yo, que debería evitar la angustia producto de un malestar irracional por medio de operaciones defensivas. Los impulsos emocionales reprimidos pueden transformarse en angustia, pero esta se asocia a efectos siniestros solo en ciertos casos como la aversión frente a algo **maligno pero indefinido**, objetos inanimados que parecen cobrar vida, ciertas manifestaciones de locura, la fantasía del retorno de los muertos, los fantasmas, etc. Generalmente descartamos rápidamente estos eventos inquietantes alegando casualidad, aunque **la sensación de extrañeza** es ineludible. En algunos casos existe una conexión evidente con el temor a la muerte propio de un estado de vivencia de la propia finitud, como ocurre ante lo sublime. Según Edmund Burke en *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, la experiencia de estar frente a lo absoluto (sea la divinidad, el demonio o la propia muerte) provoca terror porque nos deja “en suspenso, inermes”. Lo “sublime natural” en Burke se podría relacionar así con lo “siniestro vivencial” en Freud, ya que en ambos opera una potencial pérdida, la de la condición de sujeto. Freud describe lo siniestro como el instante en que el sujeto se siente sin autonomía frente a aquello que lo amenaza. Se trata, en ambos casos, de una situación extrema en la que el sujeto queda ubicado en el lugar de objeto. Entonces ya no se trata de miedo, que como dice Freud, siempre reclama un objeto determinado ante el cual temer, sino de terror, que es una sensación aún más primitiva que se vive frente a un peligro que sorprende y vulnera al sujeto. Por otro lado, la angustia de lo siniestro suma además un **estado de extrañeza, de despersonalización**.

¹⁹ Freud, Sigmund. *CIX Lo Siniestro. Obras Completas* en Freud total 1.0 (versión electrónica)

Ambos autores diferencian claramente los efectos artísticos o ficcionales de aquellos provenientes de la experiencia inmediata. Burke dice que, si bien lo sublime está siempre en relación con cierta grandiosidad o vastedad, en lo sublime artístico rigen otros parámetros ya que el sujeto se coloca en el lugar de espectador frente a una imagen que representa esa idea de vastedad (opera la “distancia necesaria”). Es imposible encontrar placer, sostiene Kant, frente a un terror “tomado en serio”. Pero cuando la experiencia se asocia a lo artístico el sujeto puede sentir la conmoción estética de lo sublime, una especie de placer asociado a la idea de peligro o lo que Burke llama “deleite”. Algo similar ocurre en lo siniestro en el campo de la ficción porque, al estar enmarcado en el campo de la fantasía, no demanda pruebas de realidad como la experiencia vivencial. Por eso en el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo serían en la vida real. Además, el escritor hace uso de maniobras psicológicas para guiar la percepción del lector por lo que lo siniestro puede adquirir también múltiples formas. Dependiendo de cuanto se acerque a la memoria emocional del lector, es decir, cuanto más se refiera a sucesos de nuestra realidad familiar, más efectiva será la sensación de lo siniestro. Sin embargo, en general adaptamos nuestro juicio a la fantasía del relato donde lo maravilloso tiene permiso para manifestarse sin necesidad de justificación, evitando así el sentimiento de lo siniestro. Se podría decir que la magia de **la estética convierte lo intolerable en hermoso, permitiendo que el efecto proyectivo que opera en el espectador ante la obra no sea traumático**. Hay algo no descifrable ni representado en la obra que atrapa sus sentidos y genera un diálogo entre el sujeto y la obra que permite canalizar tensiones internas, despertando identificaciones muy profundas que alivian la represión. Dice Freud en 1913 que en la obra de arte se ven reflejados los deseos del artista pero que opera “...una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, atendiendo a normas estéticas.” El arte forma entonces “...**un dominio intermedio entre la realidad, que nos niega el cumplimiento de nuestros deseos, y el mundo de la fantasía, que nos procura su satisfacción**, un dominio en el que conservan toda su energía las aspiraciones a la omnipotencia de la Humanidad primitiva”²⁰. La obra de arte es una intermediaria entre los deseos y la realidad: provoca efectos reales en el espectador, aunque matizados por la distancia de la representación “bella” de lo siniestro.

Por el contrario, el efecto de lo siniestro vivencial puede directamente anular las barreras entre imaginación y realidad. Lo siniestro se hace presente cuando experimentamos **incertidumbre intelectual** frente a sucesos que cuestionan la realidad tal cual la concebimos racionalmente. El princi-

²⁰ Freud, Sigmund. *CIX Lo Siniestro. Obras Completas* en Freud total 1.0 (versión electrónica)

pio de omnipotencia del pensamiento exige pruebas de realidad material que son inaccesibles cuando la vivencia parece provenir de antiguas creencias animistas que suponíamos superadas pero que generan la duda de si podrían ser aún posibles. Sin embargo, los ruidos más sospechosos o las coincidencias más misteriosas no movilizarán a quien haya abandonado absoluta y definitivamente dichas creencias. Muy distinta es la sensación de lo siniestro que proviene de complejos infantiles reprimidos como el complejo de castración, las fantasías intrauterinas, etc. En estos casos se trata exclusivamente de una realidad psíquica, no se trata de la creencia de una realidad superada sino del retorno de lo reprimido. Pero los límites no siempre son claros ya que los complejos infantiles pueden tener conexión con pensamientos primitivos. De hecho Freud dice que en la vida psíquica pueden tener eficacia “fragmentos de origen filogenético, una herencia arcaica”²¹ que se vivencia como un destino, otra manera de fijación al trauma y de compulsión de repetición. Esta herencia se conecta con un tiempo perdido o desligado (Zeitlos) que deja en evidencia la inadecuación de la convención espacio-tiempo cuando se trata de procesos inconscientes. Las múltiples variaciones del tema del “Doble” o “Otro Yo” pueden condensar tanto cuestiones infantiles como resabios de tiempos primitivos. El desdoblamiento del Yo, partición o sustitución del Yo, la repetición de rasgos similares o de los mismos nombres tienen un efecto siniestro porque provienen de las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales no tenían un sentido hostil.

Esto puede conectarse con la idea del eterno retorno, que influyó en el pensamiento de Freud. Un tiempo que gira en sí mismo, repitiendo sin cesar su contenido, forma parte de tradiciones filosóficas y religiosas (mitos indios, presocráticos, las corrientes heréticas de Occidente, etc.). Nietzsche toma esta idea del mito dionisiaco, que trata del dios que muere y renace constantemente. Su propia doctrina sostiene que la cantidad de fuerza del universo como materia o energía es limitada y el tiempo, por lo contrario, es infinito. Entonces, en ese tiempo infinito han sucedido ya alguna vez todas las posibles combinaciones de materia y energía que se repetirán infinitamente. En su libro *Así habló Zaratustra* Nietzsche postula que el hombre logrará transformarse en el Übermensch (Superhombre) solo cuando logre vivir sin miedo o, en otras palabras, cuando sea capaz de experimentar la repetición no como algo siniestro, sino como la afirmación del instante.

²¹ Freud, Sigmund. *CIX Lo Siniestro. Obras Completas* en Freud total 1.0 (versión electrónica)



Film expresionista de los hermanos Quay, "Street of cocodriles", 1986

Esta obra fílmica de animación producida por los hermanos Quay es un retrato escalofriante del mundo que existe cuando apagamos la luz, en este caso, el mundo escondido en rincones ocultos de una casa vieja. En esta obra se condensan casi todos los elementos asociados a lo siniestro mencionados anteriormente: objetos inanimados que cobran vida, cierto automatismo en el movimiento de los personajes (acentuado por la técnica stop-motion), el anclaje en la memoria emocional por medio del uso de juguetes, así como también la apelación a los temores infantiles: soledad, silencio, oscuridad (nunca del todo superados según Freud). Además, el miedo a la castración, que es en definitiva el miedo a la mutilación en general, se hace presente no solo en la frágil unión de las partes de los juguetes (algunos de ellos sin cerebro) sino en acciones concretas de disección durante el film.

EL MONSTRUO HUMANO

Según Baudelaire el arte consiste en una concepción conforme a la moral del siglo, entendiendo por moral la psicología, los sentimientos, las costumbres. El artista ideal para Baudelaire es Delacroix, un artista que aun distanciado de la sociedad puede condensar en su producción artística el espíritu de su época. La poética de lo sublime y su noción del individuo aislado del ambiente natural y social, pagando con la angustia y el terror de la soledad, refleja el problema de la época: **la relación entre el individuo y la colectividad**. El cuerpo moderno pretende superar la dicotomía cristiana cuerpo-alma pero al estar atravesado por la razón surgen nuevas dicotomías en el seno del individuo y la sociedad. **La existencia, que ya no se justifica con un fin más allá del mundo, tiene que encontrar todo su significado en el mundo**; o se vive íntegramente de la relación con los otros y el yo se disuelve en una relatividad sin fin, o el yo se absolutiza pero rompe toda relación con el afuera. Según Argan, “Quien vive en relación con el mundo sentirá siempre el deseo de lo que está más allá, quien vive más allá del mundo sentirá siempre el absurdo de su propia soledad”²². Este planteo moderno prevalecerá a lo largo de la historia: **la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad** que no diluya la individualidad en la multiplicidad sin fin pero que a la vez la incluya sin marginarla.

Como veíamos anteriormente, el siglo de la razón replantea el problema de lo irracional que la incluye y la sobrepasa. Superar las dicotomías del pasado no supuso liberarse de dicotomías sino ajustarlas a una nueva visión de la dinámica del comportamiento humano: la dialéctica de Hegel. Tanto el marxismo como el psicoanálisis tomaron la herencia hegeliana para explicar la relación entre fuerzas contrarias en el seno del individuo y de la sociedad. La realidad es concebida entonces como una estructura compleja y dinámica y su devenir como una resolución en un campo de fuerzas. Esto no es una sumisión mecánica a la regla de turno, sino que implica una dinámica de construcción de sentido a partir de tensiones existentes entre un sistema de pensamiento y las formas grupales o individuales de apropiación de dicho pensamiento. En este juego de fuerzas se define el anormal, el monstruo humano que resume todas las características indeseables socialmente y que por lo tanto debe ser disciplinado.

²² Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderno 1770-1970*. Capítulo primero: *Clásico y Romántico*. 1975-1977. Valencia

Michel Foucault define al monstruo como la combinación de lo imposible y lo prohibido. En su clase del 22 de enero de 1975 publicada en *Los anormales* se ocupa del monstruo en su forma de transgresión de las leyes de la sociedad, es decir, en su concepción jurídica. En un sentido más amplio, Foucault dice que lo que define al monstruo es la infracción de las leyes en general, tanto de la sociedad como de la naturaleza, por eso el campo de aparición del monstruo sería jurídico biológico (ya vimos anteriormente como el monstruo se define históricamente como contrario a la naturaleza). Asimismo el autor identifica al monstruo como **ese límite que constituye la excepción**, es decir, el componente que interroga la validez del sistema y que lo deja sin voz; representa en definitiva el punto de quiebre de la ley. El monstruo es a su vez el punto de partida de todas las pequeñas irregularidades, “el principio de inteligibilidad de todas las formas (...) de la anomalía”²³. Dicho principio es “verdaderamente tautológico, porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que pueden derivar de él, pero **ser en sí mismo ininteligible**.”²³ Vemos así que lo monstruoso plantea un desafío al entendimiento, un interrogante no solo intelectual sino existencial.

A diferencia del monstruo cosmológico definido anteriormente y de amplia herencia tras de sí, el marco de referencia del individuo a corregir, una forma del anormal, es mucho más limitado. El monstruo se refiere a una historia natural esencialmente centrada en torno de la distinción absoluta e infranqueable de las especies, los géneros, los reinos, etc., mientras que el incorregible se refiere a un tipo de saber que se empieza a conformar a partir del siglo XVIII, en el marco de la relación de la familia con las instituciones que componen la sociedad (escuela, barrio, iglesia, policía). **El anormal es en el fondo un monstruo cotidiano, trivializado, un monstruo humano.** Mientras que el monstruo es la excepción por definición, el individuo a corregir es un fenómeno corriente. Foucault continua realizando una especie de arqueología de la anomalía concluyendo que “el anormal del siglo XIX es un descendiente de estos tres individuos, que son el monstruo, el incorregible y el masturbador. (...) La genealogía del individuo anormal, por consiguiente, nos remite a esas tres figuras: el monstruo, el correccionario, el onanista”²³. La figura del desviado sexual y los individuos con las peores deformidades del cuerpo, así como también aquellos con comportamientos marginales, parecen ser parientes del monstruo humano en la forma del anormal. Este se refiere a su vez al marco de los poderes político judiciales, que a medida que se vayan modificando y conformado a fines del siglo XVIII, darán lugar también a nuevas definiciones de anormalidad. Si bien se modifican los instrumentos para mantener el orden social, ya desde la antigüedad clásica

²³ Foucault, Michel. *Los anormales*. 2010. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

se utilizaban mecanismos de normalización para evitar las irrupciones anormales. La mitología griega, basada en relatos ejemplificadores que señalan castigos para quienes trasgreden las normas, era el instrumento normalizador por excelencia. Se buscaba así inculcar la norma, por ejemplo a través de la tragedia de Sófocles Edipo Rey.

Foucault tiene un particular interés en el aspecto jurídico del monstruo, que se conecta con la investigación en torno a los sistemas de disciplinamiento, un tema central en la genealogía de las relaciones entre saber y poder que lo ocupará a partir de la década del setenta. Si bien no es el tema central de este trabajo, es interesante indagar en el contexto de surgimiento de una noción de **monstruo humano que debe ser disciplinado en función del bien común**. Es en definitiva una nueva versión de la antigua idea en torno a la sublimación de lo defectuoso, feo, deforme, indeseable en función de la totalidad equilibrada y buena que lo redime. Una vez más lo marginal es asociado a una maldad moral que debe ser absorbida y resignificada, en este caso a favor de un orden social que beneficiaría a la mayoría, es decir, a la estructura en su conjunto. Por eso para Foucault la infracción jurídica de la ley natural no basta para explicar la noción de monstruosidad, sobre todo para el pensamiento de la Edad Media hasta el siglo XVIII. También **es necesaria la transgresión del límite natural, que se interroga cierto marco legal**, cierta prohibición de la ley civil, religiosa o divina, o que provoque cierta imposibilidad de aplicar esa ley. La monstruosidad es una irregularidad natural tan extrema que desborda los límites de lo establecido dejando sin efecto el sistema, obligándolo a callar, renunciar o inventar una nueva estrategia. Esto es contrastado con los efectos de la lisiadura que no es una monstruosidad porque, si bien trastoca el orden natural, está contemplada en el derecho civil o canónico y está, por ende, prevista o calculada desde el punto de vista social (veíamos anteriormente la diferencia medieval entre monstruos y portentos). Pero cuando nace un niño monstruoso, por ejemplo con un cuerpo y dos cabezas, se plantean cuestiones tales como si debería haber un bautismo o no, o si se considera que se tuvo un hijo o dos, en definitiva cuestiones que superan el ámbito de lo natural y deben encontrar una resolución en el derecho. Tomando el caso del hermafroditismo, que en la época medieval era castigado con la muerte, en el siglo XVIII es considerado tan solo una rareza, una imperfección de la naturaleza. La mezcla de sexos ya no es monstruosa. **La monstruosidad se desplaza así a la esfera del comportamiento**, a una cierta propensión a una conducta criminal que merece una condena. Así como antaño el monstruo incluía la posibilidad de ser un criminal, a partir del siglo XIX cualquier criminal podría ser un monstruo. Esta atribución jurídico moral de la monstruosidad se refiere a la conducta y ya no a la naturaleza. Según Foucault la figura del criminal monstruoso, el **monstruo**

moral, va a aparecer bruscamente entre fines del siglo XVIII y principios del XIX. Este monstruo se vio reflejado en la novela gótica, en Sade y en el mundo judicial y médico. El monstruo moral será en definitiva el monstruo criminal que comete un crimen tan aberrante que coincide con una aberración de la naturaleza. En este contexto se desarrolla una nueva teoría del castigo y la criminalidad, donde aparece por primera vez la cuestión de la naturaleza eventualmente patológica de la criminalidad: "...pertenencia del crimen a todo ese dominio aun confuso de lo patológico, la enfermedad, la aberración natural, el desorden, el espíritu y el cuerpo. En el crimen hay a la vez un indicador de anomalías"²⁴. Pero lo más importante del anormal es que revela la falla en el sistema social, algo así como **la enfermedad del cuerpo social**. Tanto el criminal cotidiano como el criminal político perturban el orden público: el déspota es un ejemplo de la arbitrariedad del poder, de quien quiebra el pacto social fundamental. Por eso el autor menciona que el primer monstruo es el rey. Posteriormente, el criminal común será definido efectivamente como monstruo a través de los análisis psiquiátricos, criminológicos, etc.

En el arte aparecen paralelamente una serie de representaciones del rey como un ser monstruoso y caricaturesco: Luis XVI y María Antonieta eran representados como la pareja monstruosa, muchas veces con rasgos caníbales, ávidos de la sangre del pueblo. El tema del monstruo popular que rompe el pacto social también surge en esta época de la mano de la Revolución. La literatura de terror de la época y principalmente el Marqués de Sade reflejan estos monstruos que son básicamente dos: el monstruo popular o antropófago y el monstruo incestuoso o principesco. En *El Presidente de Courval*, Sade describe al presidente: "...el presidente, que además tenía gustos como mínimo nauseabundos en cuanto a su aspecto, se había convertido en una figura cuya proximidad notablemente maloliente no podría inducir a nadie al placer (...) pocos mortales habían tenido una conducta tan libre y disipada como la del presidente; pero acabado ya del todo y chocheante, lo único que conservaba era la depravación y un impúdico derroche de libertinaje"²⁵. Claramente a partir de estas dos figuras se abordan posteriormente todos los pequeños monstruos de la historia, en los bordes de las buenas costumbres.

²⁴ Foucault, Michel. Los anormales. Fondo de Cultura Económica. 2010. Buenos Aires.

²⁵ Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia



Esta caricatura del Rey Luis Felipe de Orleáns muestra los tres rostros del monarca, según **Honoré Daumier**: el perfil que mira a la izquierda parece sonriente y contento, el rostro frontal es malhumorado y el que mira a la derecha parece manifestamente enojado. El humor, la sátira y el sarcasmo son los instrumentos del artista, quien al aplicarlas a referentes concretos escandaliza a una opinión pública.

De los grandes monstruos de la psiquiatría criminal surgen una gran variedad de pequeños monstruos de malos hábitos. **El anormal es el monstruo humano cotidiano**, “ese personaje incapaz de asimilarse, que ama el desorden y comete actos que pueden llegar hasta el crimen”²⁶. La normalización efectiva de dichos comportamientos individuales es indispensable para que no se traduzcan en un desequilibrio económico-social, o sea, en un estado de anomia según **Durkheim**. Karl Rosenkranz asevera que el gusto por lo feo ocurre en un modo patológico cuando una época esta moralmente corrupta, es decir, cuando no rige un estado de orden generalizado y por lo tanto no se sabe lo que es bueno. Nuevamente, lo feo se relaciona con lo malo, lo corrupto, lo patológico y en un sentido más abarcativo, con la **anomia**. Según Durkheim la anomia se refiere a la ausencia de un cuerpo de normas que gobiernen las relaciones entre las diversas funciones sociales que se tornaban cada vez más variadas en la modernidad debido a la división del trabajo y la especialización. La anomia entonces, cuando no es transicional, se torna un mal crónico que se caracteriza por la “...falta de límites a las acciones individuales, ya sea porque no hay normas que las regulen o porque no hay fuerzas colectivas que sean capaces de sostenerlas como tales y que se preocupen por garantizar su cumplimiento”²⁷. Se podría decir entonces, enlazando los conceptos de los autores, que cuando una sociedad es corrupta o está en estado de anomia es una sociedad enferma, donde proliferan los anormales en todas sus formas (criminales, locos, perversos, etc.), quienes, motivados por el placer, expresan un gusto por lo feo, repugnante o absurdo. De esta forma el mal social se asocia en un plano estético al gusto por lo monstruoso o desproporcionado, que si bien en un momento de orden social es rechazado, o aceptado

²⁶ Foucault, Michel. *Los anormales*. 2010. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

²⁷ Durkheim, Émile. *La educación moral*. 1997. Losada. Buenos Aires.

únicamente en función de una belleza superadora, en un momento de anomia es asociado al placer proporcionado por la liberación de ataduras que dan rienda suelta a las pasiones y los deseos anteriormente reprimidos. “La moral es un vasto sistema de prohibiciones, limita la actividad individual. El conjunto de reglas morales forma alrededor de cada hombre una especie de barrera al pie de la cual vienen a morir las pasiones humanas”²⁸. Nuevamente, al igual que en el psicoanálisis, **el placer es la gran motivación y por lo tanto, el foco de disciplinamiento**. Pero Durkheim está lejos de considerar este estado de regreso a lo primitivo como una catarsis necesaria o una liberación positiva, como ocurre a nivel individual en la terapia psicoanalítica. Él considera que el individuo está preso de sus deseos ilimitados que son la causa de sus constantes tormentos y que la verdadera liberación ocurre con la normalización de los comportamientos que proveen la disciplina y la coerción necesarios para vivir con felicidad. “Como no hay nada en el individuo que pueda fijarles un límite, éste debe venir forzosamente de alguna fuerza exterior al individuo (...) La **regulación social favorece la libertad**. Sino se discurre en la anomia. La acción disciplinaria de la norma es el medio para realizar la naturaleza humana cuyas inclinaciones naturales sin límites serían destructivas para el individuo, tal como se estudia en el suicidio.”²⁸ Lo natural se aparta entonces del aura sacra medieval para pasar a estar asociado a lo irracional, la destrucción, a las pulsiones inconscientes, al desenfreno, en definitiva a todo aquello que animaliza al hombre, las bajezas que lo tornan primitivo e indeseable. A su vez el placer, asociado a un instinto sexual que atraviesa todo el comportamiento, comienza a convertirse en un objeto psiquiátrico o psiquiatrizable, desconectado de la función reproductiva. Dice Foucault: “...esta desconexión va a permitir constituir el campo unitario de las aberraciones. El placer no ajustado a la sexualidad normal es el soporte de toda una serie de conductas instintivas anormales, aberrantes, susceptibles de psiquiatrización. De este modo se esbozan (...) una teoría del instinto y una teoría de sus aberraciones, que está ligada a la imaginación y al placer”²⁹.

Los monstruos del deseo limitan, generan sometimiento y frustración, por eso deben mantenerse ocultos, domesticados, acallados. Cuando se filtran y se transforman en malos comportamientos, generan seres anormales, monstruos humanos que se reproducen al margen de las normas sociales. **El monstruo adopta el rostro de la anomia. Sus descendientes, los anormales y lo alienados, son los factores que ponen en riesgo el bien común.**

²⁸ Durkheim, Émile. *La educación moral*. 1997. Losada. Buenos Aires.

²⁹ Foucault, Michel. *Los anormales*. 2010. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.

Artistas Alienados

"No es encerrando al vecino como se convence uno del buen sentido propio"

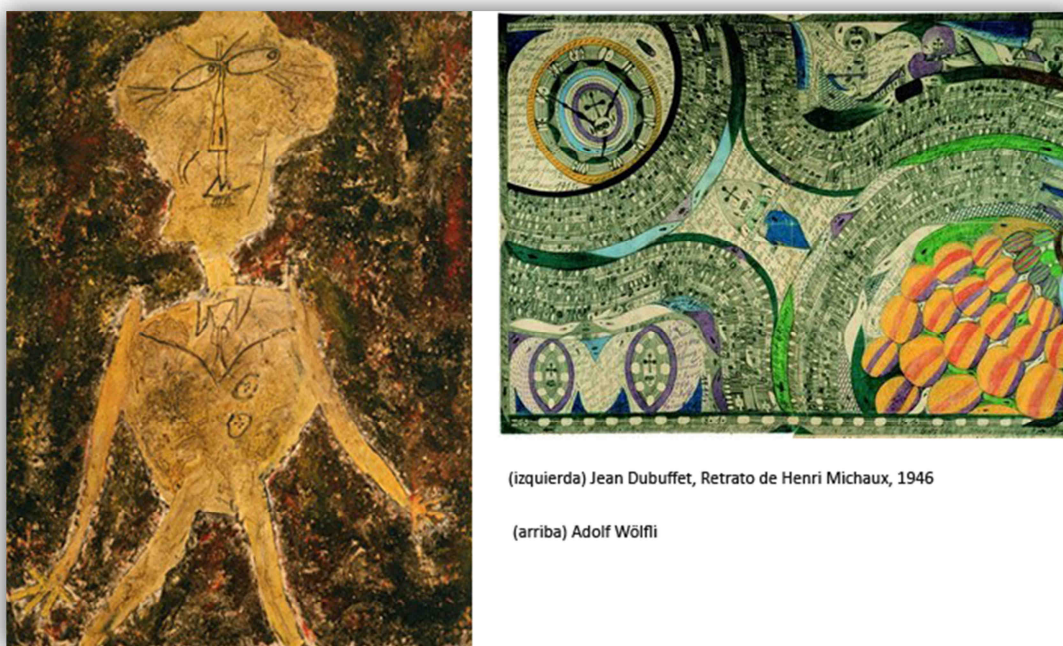
Fiódor Dostoyevski

La locura es la fractura de los sistemas, una condena a la repetición del desorden. No es de extrañar entonces que la locura haya estado siempre asociada a la monstruosidad en sus formas de caos, anomia, marginalidad, enfermedad. Pero a diferencia de la criminalidad, un desvío que supone cierta racionalidad "mal aplicada", en la locura existe una profunda desconexión que se identifica a mi entender con un **miedo primordial del hombre moderno: el de perder la razón, en definitiva, perderse a sí mismo**. Por eso la locura se ha confundido con la muerte; se trata aún de la nada de la existencia, pero esta nada no es ya considerada como un término externo y final sino como una amenaza próxima.

Si bien el destino del loco ha sido siempre la exclusión, su prestigio ha variado definiendo básicamente tres posiciones: exclusión-inferioridad; exclusión-igualdad en la relación, exclusión-superioridad. De acuerdo a la concepción que se tome como válida en el contexto social, se procede a encerrar, expulsar o venerar al loco. En la era moderna los locos fueron perdiendo su gloria y se asociaron al resto de las figuras de la sinrazón (el ladrón, el mendigo, la puta, el libertino). De esta manera se lleva a cabo el tránsito de la experiencia medieval y humanista de la locura a la experiencia moderna que confina la locura dentro del ámbito de la enfermedad mental. Sin embargo, los artistas de principios del siglo XX, sobre todo los surrealistas y los integrantes del grupo Cobra, renovaron la mística asociada a la locura al poner especial interés en el arte de los enfermos psicóticos. Esto se debe a que "la aparición de cierta productividad en las enfermedades mentales ha sido interpretada como una consecuencia de la liberación de energías antes inhibidas. (...) De ahí también el parecido con los sueños, con los mitos y con la vida psíquica infantil"³⁰. Por otro lado, la publicación de 1922 del libro de Prinzhorn con una espectacular selección de pinturas realizadas por artistas psicóticos recluidos en hospitales psiquiátricos, tuvo mucho que ver con el entusiasmo de la época hacia los artistas alienados. Prinzhorn en su libro presentó teorías innovadoras sobre la psicología de la expresión y valorizó extremadamente la producción realizada por los

³⁰ Jaspers, Karl. *Genio Artístico y Locura*. 2001. El Acantilado. Barcelona.

enfermos, al demostrar que una pulsión creadora y una necesidad de expresión instintiva sobreviven a la desintegración de la personalidad. Jean Dubuffet vio luego en las obras de los psicóticos una libertad capaz de escapar a la cultura convencional. Un arte primitivo, puro Ello, capaz de dar rienda suelta a los instintos del ser humano encajaba perfectamente en la necesidad vanguardista de romper con la tradición y el arte consagrado. Enfermos psicóticos como Aloise, Wölfli y Palanc abandonaron su anonimato y pasaron a ser exponentes de un nuevo estilo artístico, el **Art Brut**.



(izquierda) Jean Dubuffet, Retrato de Henri Michaux, 1946

(arriba) Adolf Wölfli

Sensibles a los interrogantes que planteaba el psicoanálisis con respecto al costado irracional e incognoscible de la psiquis y a la relación entre consciente e inconsciente que existe en el proceso creativo, los artistas fundadores del Art Brut (Dubuffet, Breton, Tàpies, Ratton) pensaban que las obras exteriorizaban la operación artística pura, bruta, reinventada por el autor a partir de sus impulsos. A su vez el artista surrealista Max Ernst, siempre interesado en la problemática de la representación, notó que las combinaciones y yuxtaposiciones de imágenes, tan frecuentes en los cuadros y collages de los psicóticos, se relacionaban con la forma en que se manifestaban ciertas ensoñaciones o visiones en la memoria.

“La visión o imaginación es una representación de lo que existe eternamente, de manera real e inalterable”

William Blake

Teniendo en cuenta esta frase de William Blake, la visión implícita en el acto de crear se conecta con una especie de absoluto, que podría ser lo real, la unidad o Dios. ¿Será que por nuestra voluntad ilimitada de claridad creemos que sólo los enfermos mentales son capaces de llegar a esa profundidad disolvente, a esa conciencia de Dios? Definitivamente existe entonces una concepción mística de la locura que se opone a la noción de la locura como la fractura de los sistemas. O posiblemente sean dos caras de la misma moneda. Por eso el Art Brut produce entre atracción y horror, algo del sentimiento de lo Unheimlich (siniestro, ominoso). Atrae y a la vez produce rechazo y perplejidad tener una experiencia estética frente a los productos de la imaginación alienada, que tiene acceso directo a los lugares más oscuros y vedados para el sujeto. La conmoción que dichas obras generan en el espectador genera una transformación, un cuestionamiento de nuestra propia existencia, de efectos benéficos ya que si bien existe una parcial identificación, somos ajenos a ese mundo. La pintura psicótica genera un **gusto por el desorden de la imaginación**, una imaginación cautivada por lo fantástico.

La rebelión del Ello libera la capacidad creadora; “Vemos lo profundo y revelado allí donde es auténtico, pero en el caso de los esquizofrénicos lo vemos en una forma inimitable que no puede servir de modelo. Nos resultan benéficos (...) cuando encontramos en sus obras, como en todo lo surgido de manera auténtica, la visión de lo absoluto que, siempre oculto, sólo se nos manifiesta en sus formas finitas”³¹. Según Jaspers el esfuerzo por imitar estas obras solo puede conducir a la inautenticidad. Esto se clarifica conociendo las motivaciones que ponen en funcionamiento la creación. El psiquiatra Pichon Rivière explica que el artista alienado trata de “transformar el mundo exterior de una manera delirante”³² mientras que el artista normal trata de transmitir una idea acorde a un propósito definido, a la vez que aprende y progresa en dicho proceso. El proceso es más automático, permanente y en cierta forma más necesario para el alienado, es un esfuerzo por reparar el objeto destruido durante la depresión desencadenada por la enfermedad.

La obra del alienado participa de las características del pensamiento mágico. Al usar métodos rústicos y trabajar con materiales poco nobles, al retornar a los elementos simples como garabatos y

³¹ Jaspers, Karl. *Genio Artístico y Locura*. 2001. El Acanalado. Barcelona.

³² Zito Lema, Vicente. *Entrevistas a PICHON-RIVIÈRE, Enrique. Conversaciones... sobre el arte y la locura*. 1993. Transcripción de grabaciones. Ediciones Cinco. Buenos Aires.

trazos, al insistir en el geometrismo y el zoomorfismo, al aislar y fragmentar partes insertando objetos y seres, al recuperar la función estética del vacío, la pintura psicótica expresa algo de la cualidad arcaica y el corte con lo simbólico que ocurre en la experiencia psicótica. Esto se debe a que el esquizofrénico no representa lo que ve sino que reproduce lo que lleva adentro, con una **tendencia a la simplificación, a la deformación y a la abstracción**. Si bien Pichon Rivière afirma que el arte psicótico no comunica sino que se agota en sí mismo (o solo comunica a espectadores enfermos), los artistas de vanguardia se han inspirado en la pintura psicótica como fuente invaluable de recursos creativos. Sin embargo, sus objetivos son opuestos: la creación para el alienado es una búsqueda desesperada de certezas, el arte disciplina y disuelve las conmociones. Van Gogh considera su trabajo pictórico un “pararrayos” y Hölderlin concibe la forma poética como una salvación. Por lo contrario, el artista de vanguardia busca el extrañamiento como táctica formal y expresiva.

Pero si la modernidad decreta que la belleza es una falsificación, ¿acaso lo monstruoso sería lo real? **El arte siempre fue un intento de mirar lo que no se puede ver, una forma de recuperación de lo real**, un terreno fecundo para explorar cuestiones difícilmente representables. De hecho, el psicoanálisis revela que lo indecible en el código visual muchas veces tiene raíces en el inconsciente. Lo irrepresentable se asocia al trauma, al duelo, al objeto perdido, al enigma o a lo que hay de originario en la sexualidad y en la muerte. Lo más extraño e inquietante radica en la psique, lo que no tiene palabras porque es solo silencio y ausencia de representación. Dice María Cristina Melgar en *Arte y Locura*: “Junto a la fuerza propia de la representación inconsciente y al poder de atracción que el objeto interno reprimido ejerce sobre la pulsión, **el extrañamiento de la experiencia que quedó fragmentada e incompleta agrega un ingrediente de peso, un enigma siempre activo, al tema de la representabilidad** (...) Lo irrepresentable se ubica en el psicoanálisis en lo que no tiene inscripción, en lo no psíquico”³³.

Lo irrepresentable parecería ser el sitio más oscuro de los sueños. **Freud ubicaba en los sueños algo indecible, imposible de descifrar, donde reina el silencio o la falta de pensamientos**. En un intento de encontrar respuestas a la atracción ejercida por el enigma, el silencio y la ausencia, el arte busca descubrir y dar representación a lo no representado del Ello, lo que Freud llamó “la necesidad subjetiva de lo fantástico”. El siglo XX, en plena crisis de la representación, buscará a través de diversos procedimientos satisfacer dicha necesidad.

³³ Melgar, María Cristina y colaboradores. *Arte y Locura*. 2000. Lumen. Argentina.

SIGLO XX: LA TIRANÍA DEL MONSTRUO

La belleza también es una norma con límites que, como vimos anteriormente, aspiraron siempre a ser concluyentes e indiscutidos: simetría, regularidad, equilibrio de las partes. Desde Aristóteles hasta la teoría de la Gestalt infinitos pensadores y distintas teorías confirmaron estos postulados. La anomia llevada al campo de la estética podría constituir entonces el corrimiento de dichos límites o la negación total de los mismos. Probablemente uno de los más duros golpes a la norma en el campo del arte ocurrió en el siglo XX con el cuestionamiento de los conceptos de belleza y de representación como inherentes al arte; básicamente la postulación de la escisión entre el arte y la estética. La noción filosófica de la estética ha vivido en el pasado casi por entero dominada por la idea de la belleza, al punto de que incluso en aquellos casos en los que esta parecía totalmente ausente, lejos de ser evidente, no se creía que la obra careciera de belleza sino que el espectador requería cierto entrenamiento estético para poder descubrirla. Según Roger Fry, las cosas se perciben como feas hasta que su belleza sea descubierta. Dicha visión apriorística según la cual el cuadro en cuestión era realmente bello si los espectadores sabían cómo mirarlo, implica que la apreciación de la obra culmina siempre en la apreciación de la belleza. El valor artístico de la obra se condice con la belleza, que es siempre el fin último del arte (Kant, Hegel, Hume sostenían esto). Ya en el siglo XX, Danto proclama en *El Abuso de la Belleza* que ser juzgado bello no es, ni ha sido nunca, el destino último del arte. Para poder apreciar el arte del siglo XX es necesario liberarse del axioma que proclama que el buen arte es categóricamente bello. La apreciación artística se torna así una idea mucho más compleja donde entran en juego otras cuestiones como el lenguaje y la ciencia. Incluso el embellecimiento pasa a ser considerado una falsificación, ya que su función sería la de hacer más atractiva una imagen que de otra forma causaría rechazo. Sin embargo, desterrar la belleza no ha sido nunca una tarea fácil: como bien dice Danto **“La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir.** Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor”³⁴. Lo que está diciendo Danto es que, tal como postulaban los griegos, la belleza se conecta directamente con la bondad, la felicidad, en fin, todos esos valores a los que la mayoría de las personas aspiran en sus vidas. Entonces la pregunta es: ¿estamos dispuestos a resignar la belleza? La belleza puede haber sido el enemigo en la batalla vanguardista por derribar conformismos, pero ¿deja la belleza por ello su lugar de protagonismo

³⁴ Danto, Arthur. *El Abuso de la belleza*. 2008. Editorial Paidós. Buenos Aires.

en la vida? ¿Qué monstruos oscuros motivaron a los dadaístas, los surrealistas y los expresionistas a desterrar la belleza del arte, a considerarla una falsificación? ¿Que llevó a Duchamp a pintar un bigote en el rostro de la pintura más famosa del mundo, a Picasso a pegar un objeto real en el plano de cuadro, a Kandinsky a presentar la abstracción como una nueva forma de mimesis?

A partir del siglo XX el arte estará plagado de expresiones inconexas, absurdas, desafiantes. **Todos los atributos del monstruo van a ser venerados: lo informe, lo híbrido, lo extraño, indefinido, lo efímero...lo incoherente.** Se podría decir que un arte que reniega de la belleza es un arte en crisis. Siendo considerada la belleza una cualidad inherente a la naturaleza humana, esto explicaría por qué la privación estética acabó adquiriendo tanta importancia en los programas artísticos de vanguardia que plantearon una profunda crítica a la sociedad del momento. Veíamos anteriormente que Foucault concibe al monstruo como un desafío al sistema: la intención de abolir la belleza del campo artístico se conecta entonces con una profunda sensación de malestar, de inconformismo con respecto al estado de las cosas, en definitiva, a la norma.

Se inaugura así el festín del anormal en el siglo de la anomia artística. En palabras de Tristán Tzara en el *Manifiesto Dadaísta* de 1918: "...la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidas por los siervos que se hallan entre nosotros es Dada (...) salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera (...) **la belleza ha muerto** (...) preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición (...) Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA"



Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q., 1930

El elogio de lo feo es en sí una tarea monstruosa porque busca dar protagonismo a los aspectos marginales, es decir, invertir el orden existente. Los nombres peyorativos adjudicados a varios movimientos vanguardistas evidencian el rechazo de la crítica de su momento, tanto impresionistas como fauvistas y expresionistas debieron convivir con este escepticismo. Paralelamente, Duchamp plantea la noción de indiferencia visual que proclama la profunda desconexión conceptual entre arte y estética mientras la introducción del objeto real en el espacio simbólico del cuadro implico uno de los más duros golpes al arte ilusionista. Cuando Picasso en 1912 pega en la obra “Naturaleza muerta con esterilla” un pedazo de tela de hule, se produce un quiebre tal en el hecho pictórico que cambiara por completo el curso del arte. El collage logra dejar al desnudo el sistema de simulacro del hecho pictórico al presentar elementos no artísticos que señalan la materialidad frontal del espacio pictórico. Paralelamente Gauguin proclamaba por esos años: “Qué seguros que se encuentran en tierra firme esos pintores académicos, con su trompe l’oeil de la naturaleza. Solo nosotros navegamos en nuestro barco fantasma, junto a nuestras fantásticas imperfecciones”³⁵. Estas imperfecciones implicaban una transgresión de los límites perceptivos habituales, un desvío que propone una incógnita. **Las experimentaciones artísticas de la época buscan reivindicar el sujeto libre, revalorizando aspectos marginales del ser humano: la locura, la niñez, los sueños, la imaginación...** Estos verdaderos ejemplos de fealdad artística molestaban porque evidenciaban la forma artística, desnudaban la técnica y por ello implicaban una rebelión contra el arte naturalista, es decir, contra toda la tradición de la representación desde el Renacimiento y contra la concepción clásica del arte como mimesis; idea que asume que el arte es siempre figurativo. Desde entonces, toda la conciencia y toda reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mimesis o representación. Pero Picasso proclama en el siglo XX: “nosotros hemos tratado de desembarazarnos del trompe l’oeil para encontrar el trompe l’esprit”³⁵.

Se podría decir que las vanguardias resumen todas las características que enumera Rosenkranz en relación a la fealdad artística: lo repugnante, la caricatura, lo arbitrario, lo insensato, lo malo, etc. Sin embargo, cuando Rosenkranz escribe la estética de la fealdad en 1853 está lejos de imaginar un arte en el cual la fealdad no sea equivalente a la representación de algo feo, en función de la belleza total, sino un arte que directamente negara la representación y la belleza. Había que esperar al advenimiento de la modernidad para poder concebir la posibilidad de una pintura

³⁵ Clay, Jean. *Del impresionismo al arte moderno*. Capítulo IV: *El objeto real*. 1972. librairie Hachette. Paris

anicónica, o mejor dicho, la superación de la concepción del arte como mimesis.

En su lugar, prolifera la noción del arte como revelación, que sin querer significar que el arte anterior al siglo XX no hubiera revelado nada, implica que el artista ya no busca reproducir la realidad visible, sino que pondrá el acento en la búsqueda de contenidos anteriormente ocultos bajo el velo de la belleza, un terreno fértil para la proliferación de los monstruos informes. En este sentido la técnica del extrañamiento ha sido funcional a las aspiraciones vanguardistas.

El extrañamiento: un monstruo informe

El extrañamiento plantea una alternativa a lo obvio, un desafío al convencional concepto de realidad y por lo tanto, una forma de caos. Prolongando la percepción, el extrañamiento propone reflexionar sobre los objetos desplazados de su universo original, donde permanecen como extraños. Esta extrañeza que suscitan en el espectador alude al mundo como un espacio poco tranquilizador, de frágiles realidades montadas como escenarios ante nuestros ojos ávidos de seguridad. Considero que **en esto radica lo monstruoso de dicha operación**. La intuición de una otredad, de una realidad otra, ajena a las pretensiones de un conocimiento sistemático se traspone en lo visual como la imposibilidad de lograr integración, síntesis y armonía. El arte utiliza la contradicción como fuerza creadora, proyectando la discontinuidad, las parcialidades y fragmentos que forman parte del inconsciente, en las cosas externas. Esto podría ser la búsqueda de la representación del misterio que habita en el hombre, el punto en que la razón ya no da respuestas, en que los objetos pierden sentido.

Argan decía con respecto a lo sublime que el interés, o sea la actividad de la mente, será mayor cuanto más vivos (es decir, cuanto menos uniformes y más variados) sean los estímulos sensoriales. La variedad es un principio estético fundamental. El proceso va desde la sensación visual al sentimiento y también induce a pensar que lo que no se ve es importante, mientras que lo que vemos no es más que un fragmento de la realidad visible. La forma abierta incita entonces a pensar en la extensión del tiempo y del espacio y en las fuerzas cósmicas que producen los fenómenos que vemos. Por eso no es importante descifrar las manchas sino experimentar la sensación en cuanto experiencia de lo real. Esto implica necesariamente estar predispuesto al asombro. En el caso del artista, el asombro surge además del encuentro con la imagen que en ocasiones refleja aspectos inconscientes, solo accesibles por medio del acto creativo.

Tanto el Romanticismo con la noción de lo sublime como la estética de lo siniestro y los métodos de extrañamiento aplicados por las vanguardias en el siglo XX se valieron de los recursos de la desestabilización para indagar en los aspectos ocultos del ser humano: se propusieron revelar más que imitar. Ya sea apelando al sentimiento o al entendimiento, la confusión o el miedo han estado siempre asociados a estas **experiencias liberadoras de monstruos**. Y como veíamos anteriormente, este proceso necesariamente involucra el corrimiento de ciertos límites o si nos atenemos a la idea de Foucault del monstruo como “ese límite que constituye la excepción” la operación constituye más que el corrimiento, el énfasis en esos límites, es decir, en la noción de límite en sí.

Se podría decir que los límites son esos gestos oscuros que simbolizan lo que una cultura rechaza y que será para ella “el exterior”. Ese vacío cavado, ese espacio en blanco por medio del cual se aísla, la designa tanto como sus valores, porque en la región límite ejerce sus elecciones esenciales que le dan forma y la definen. Siempre y cuando esta zona marginal permanezca en la oscuridad su valor será considerado positivo, pero si se hace visible amenaza con dejar en evidencia la arbitrariedad de la convención. Al igual que en la antigüedad clásica la noción de límite sigue estando teñida de cierta moralidad, siendo el bien lo limitado y su contrario, el mal, lo que carece de límites. Este concepto tenía su correlato en las formas limitadas acorde a una “unidad” o “totalidad” que supone un objetivismo del contenido y una armonía de las formas (lo ilimitado sería el caos, el mal). Curiosamente Kant recurre también a la noción de límite para describir lo bello: “Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación”. En este caso el opuesto que se condice con lo ilimitado sería lo sublime, es decir, un objeto sin forma según Kant. Y lo que provoca en el espectador lo sublime es la conciencia de, otra vez, las limitaciones. Lo ilimitado remite al vértigo, la vacilación del entendimiento o el desgarró (o conmoción estética) en definitiva lo irrepresentable y tal vez incluso ininteligible, considerando los límites internos de la comprensión humana.

“La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello, desde el principio, los inventores de la abstracción creyeron que esta estaba dotada de una realidad espiritual”

Wassily Kandinsky

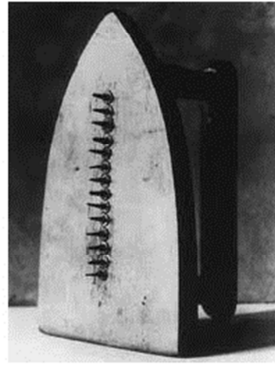


Claudia Preinsperger, Cangrejo, acrílico sobre tela, 70 x 80 cm, 2010

Limitar es dar identidad. Pero lo subyacente a la idea de límite es la noción de representación. Las **representaciones sociales**, según Chartier, son formas de conocimiento, formas de apropiación de la realidad que se conforman en el proceso de **explicación de la existencia del mundo**. Acorde a dichas representaciones se orienta la acción social en cada momento histórico y se delimita la norma y su contrario, la anormalidad o lo marginal. **La norma, una vez naturalizada, simboliza el bien**. Y esto también es válido para la representación en imágenes, como bien explicaba Kandinsky en relación a la pintura abstracta. Por eso las representaciones sociales no solo conforman la norma en el ámbito jurídico sino que influyen en todas las áreas de acción del ser humano; en el arte han legitimado históricamente una manera de “hacer las cosas” o sea de pintar, esculpir, es decir, el sometimiento al estilo de cada época. Por lo contrario, a partir del siglo XX, el sentido tenderá a la subjetivación radical en función de una disolución progresiva o desmaterialización del signifiante. Por lo tanto se podría decir que el llamado “arte anicónico” implica una **revelación de contenido, espiritual o de entendimiento, que antes era afirmación o mimesis**. Para los artistas

del siglo XX la representación no es sino un límite caduco, el lenguaje de la tradición. El arte ya no se encargará de reproducir objetos reconocibles, tranquilizadores, que confirmen la realidad, sino todo lo contrario, buscara nuevos caminos para sortear los límites de la representación. Collage, ensamblage, ready-mades y fotomontajes son etapas del mismo proceso, de la representación a la presentación. Lo que en el caso de los artistas psicóticos era una transcripción estética de la imposibilidad de restituir el objeto perdido, en el caso de los artistas de vanguardia es una búsqueda deliberada por evadir la convención.

Veamos entonces algunos ejemplos de la aplicación del extrañamiento en las vanguardias: en el **surrealismo** el extrañamiento es provocado por una imagen que sin dejar de ser realista tampoco es congruente. La asociación de elementos incongruentes genera algo inesperado en el espectador, que debe reacomodar su visión. Para generar este tipo de metáforas poéticas se valían de variados recursos como por ejemplo la técnica del frottage en el caso de Max Ernst, que nace del azar pero tiene algo de accidente controlado. Lo mismo ocurre con otro artista surrealista, Giorgio De Chirico, que produce imágenes realistas pero con dislocaciones visuales, por ejemplo errores intencionales en la proyección de sombras o el uso de perspectivas imposibles. En el caso de Man Ray se apela a una disfuncionalización absoluta del objeto como ocurre en la obra “Regalo” y lo mismo puede decirse de “Teléfono Langosta” de Salvador Dalí. El espectador se ve forzado a buscar una interpretación alternativa, encontrarle un nuevo sentido a este objeto aparentemente desprovisto de funcionalidad. Asimismo, el uso de imágenes fragmentadas como sucede con el collage o los fotomontajes propone una alternativa perceptiva y se podría decir lo mismo de la complicación de las formas que propuso Wassily Kandinsky con el advenimiento del arte abstracto. Otro camino plantean las obras que juegan con títulos que proponen un anclaje desviado del sentido convencional como por ejemplo el famoso urinario de Marcel Duchamp titulado “Fuente”. Por su parte el **cubismo** se despreocupó de las relaciones entre los signos y sus referentes y volcó su interés en los mecanismos internos de la pintura en tanto procedimiento. En el caso de los artistas **expresionistas**, lo que provocaba extrañamiento era la técnica que evidencia la pincelada además de otros recursos como el color arbitrario, la disolución de las formas y las disonancias tonales. En cuanto a la composición se valían del desequilibrio de la imagen, la combinación de figuras con espacios vacíos, etc. La lógica referencial del arte se vio invadida así por elementos transgresores, elementos que proponían abrir el juego de un nuevo lenguaje visual.



Man Ray, Regalo, 1921



Salvador Dalí, Telefono langosta, 1938

“Solemos aplicar la palabra bello a aquellas obras de arte cuya familiaridad nos permite captar fácilmente su unidad y nos parecen feas aquellas obras en las que solo a través del esfuerzo nos es dado percibir algo”

George Edward Moore, *Principia Ethica*, 1903

Según lo expresado por Moore, la belleza se conectaría con lo conocido mientras que la fealdad supone una lectura más activa e implica también el riesgo de quedarse sin respuestas. El carácter abierto de la obra es lo que hace que produzca en el receptor una sensación tensa y dinámica. Esa tensión interior hace que la experiencia estética no sea algo fugaz (tanto en el plano sensitivo, como en el plano conceptual o en el afectivo), sino más bien perdurable, trascendente en el tiempo. Se trata de ver el mundo como si fuera una adivinanza, un desafío a nuestras convenciones.

“Para resucitar nuestra percepción de la vida, para sensibilizar las cosas, existe lo que llamamos arte. El propósito del arte es darnos una sensación de las cosas que debe ser visión y no sólo reconocimiento. Para obtener tal resultado, el arte se vale de dos procedimientos: el extrañamiento de las cosas y la complicación de la forma, con lo cual busca dificultar la percepción y prolongar su duración.”

Víctor Shklovski, *Una teoría de la prosa*, 1917



Claudia Preinsperger (Jusa)

Tanto en la escritura como en las artes visuales el extrañamiento supone la crisis de lo simbólico. Como dice el escritor Víctor Shklovski, el arte plantea el desafío de la prolongación de la percepción y en el caso de las artes visuales es un desafío aun mayor por no incluir un tiempo más o menos consensuado de exposición, como ocurre por ejemplo con la música, las artes performáticas o la escritura que se manejan con la lógica del relato. La escritora Alejandra Pizarnik sostiene que la poesía es el lugar donde todo sucede. Cuando las palabras pierden su prisión de la lógica racional para dejarse llevar por un orden de tensiones y vibraciones propio de la semántica, son liberadas de la evidencia y son materia útil para aquello que no estaban destinadas, es decir, adquieren una dimensión de revelación. Agrega el poeta argentino Roberto Juarroz acerca de la poesía: “El hombre y su lenguaje empujando implacablemente sus límites, desvestidos de todo cuanto no sea límite, desvistiéndose de aquello que ahora lo es. Suprema afirmación, es también lo más cercano a la suprema negación. La grandeza concreta de la poesía, como la de la vida, consiste en no estar hecha. Un salto siempre más allá, el salto que nos hace posibles”³⁶. En el caso de estos artistas como en el de muchos otros de su época, la búsqueda ya no solo constituye el tema sino que se incorpora al mismo proceso creador. Practicar el extrañamiento en cualquiera de sus formas implica moverse en una región de frontera, allí donde los caminos se borran. El más osado cultivador de la incógnita, Julio Cortázar, hizo un arte de la incongruencia serial y del pensamiento aleatorio. Supo llevar la búsqueda existencial al plano del lenguaje mismo alegando

³⁶ <http://www.robertojuarroz.com/>

que la función del lenguaje es exorcizar el problema agotando o anulando todas sus formulaciones. Ejerce la **táctica de la desorientación** que nos lleva a lugares extraños, a las franjas y subsuelos de la realidad. La utilización de escenarios marginales tiene que ver con esto, intentar **extrañar al lector**, colocarlo un poco fuera de sí mismo, extrapolarlo. Las categorías extremas son aquellas donde “las categorías habituales del entendimiento estallan o están a punto de estallar. Los principios lógicos están en crisis, el principio de la identidad vacila. (...) si los personajes están en una situación tensa, entonces puede haber como una iluminación”³⁷. Se trata de una literatura de excepción: lo verdaderamente interesante no son las leyes sino las excepciones, el alimento de los poetas. La llamada “**excepción cortazariana**” es una variante inédita de la realidad, una fractura o abertura hacia lo desconocido, o bien un signo inverso, que en cierta forma representa una **esperanza**. Dice Cortázar: “Yo me moriré sin haber perdido la esperanza de que alguna mañana el sol salga por el oeste”³⁷.

³⁷ Ibaceta Pérez, Guilda. *La Novela Lúdica Experimental de Julio Cortázar*, por Arnejo, María Blanco. 1997. Rev. Signos.

CAOS ES OTRO NOMBRE DE MONSTRUO

¿Qué forma de monstruosidad opera en el caos? Tal vez sea la evidencia de nuestros límites racionales, el riesgo de perdición o el rostro del ser fragmentado. Si toda unidad supone una fragmentación, ¿qué tipo de unidad supone lo monstruoso? Posiblemente sea la unidad que supone la constante del cambio, como las máscaras grotescas que conviven en un solo ser aunque no necesariamente de forma incoherente.

Caos es igual a anarquía para los dadaístas, es el lugar del absurdo total, el sinsentido de la guerra. Los surrealistas comienzan a construir a partir de esos escombros, asociando elementos incongruentes, despertando lo inesperado pero de manera ordenada. Para los dadaístas el caos es el monstruo evidente, mientras que los surrealistas intentan develar los misterios ocultos en el inconsciente, los miedos del hombre. Para el artista plástico y teórico argentino Felipe Noé el caos es lo dado, el orden natural, enmascarado por la idea de unidad que sería una especie de filtro cultural que nos permite asimilarlo como real. Según Noé hay que alimentar al monstruo en lugar de ocultarlo tras la máscara de la belleza; el monstruo de Noé no es un monstruo temible sino la encarnación de las infinitas posibilidades de experimentación, en resumen, la libertad.

El caos orquestado es el que propone la antiestética, el que compone una unidad inestable, dinámica, que conlleva el uso de la fragmentación como recurso plástico. Muy distinto es el caso del caos como la imposibilidad de unidad. En este caso la fragmentación ya no es signo de ejercicio de libertad sino de alienación. El caos supone una desintegración total o en términos de Pichon Rivière, la **frecuentación de la muerte**. En cuanto a la creación artística, cuando se vale de la constante desintegración de las formas esto supone re-crear la vida a partir de la ruptura caótica. Dice Pichon Rivière: “el arte típicamente alienado carece en general de valor plástico, no hay propuesta dinámica de cambio sino estereotipo: no hay unidad sino caos, y no hay dificultad en la comunicación sino falta de comunicación”³⁸. Sin intentar concluir si el arte alienado tiene valor plástico o no (la posición de los creadores del Art Brut difiere en este punto a la de Rivière), es interesante ver como las concepciones varían según el ángulo de estudio. Pichon Rivière sostiene que “el artista normal logra la (verdadera) unidad, armar lo que previamente desintegró,

³⁸ Zito Lema, Vicente. *Entrevistas a PICHON-RIVIÈRE, Enrique. Conversaciones... sobre el arte y la locura*. 1993. Transcripción de grabaciones. Ediciones Cinco. Buenos Aires.

despedazó, cosa que no logra el artista alienado”³⁹. Da el ejemplo de Picasso, cuyas obras pueden parecer desintegradas, desconectadas, pero esto es propio de un proceso de investigación de un artista que se arriesgó a descender a los lugares más oscuros del inconsciente pero que no ha sucumbido ante este. Los artistas alienados, en cambio, están sometidos a las constantes invasiones de los delirios y alucinaciones que conquistan la percepción. El alienado es el más temible monstruo humano, el hombre preso de sus propias cadenas y condenado a la soledad más absoluta.

Antiestética

Felipe Noé lleva la estética de lo antiestético del campo de la plástica al campo de la teoría. Esto comprende un elogio al caos como el motor del proceso creativo, pero a la vez Noé se refiere a una posible “visión orgánica del caos y el desorden”. Si bien se declara en contra del fundamento de la belleza, que entiende como la unidad de la obra, propone el caos como nuevo fundamento estructural. Posiblemente se pueda comprender mejor la convivencia entre caos y estructura tomando la noción de unidad como un concepto dinámico y no estático. Si bien para Noé la unidad se refiere a la noción ideal y convencional de belleza propone otra versión de unidad, más propia, que podría coincidir con la definición de Pichon Rivière de **unidad como superación dialéctica del caos**. Dicha unidad, lejos de ser evidente, puede estar cifrada en lo más profundo e inaccesible de la obra.

Noé explica que el opuesto caos-unidad implica una lucha de dos tipos distintos de arte: el arte como creación y el arte como resultado. Lo estético es lo que queda, la obra del artista, en oposición a lo antiestético que es el quehacer, la búsqueda de una ruptura con una visión estética anterior, la permanente lucha contra la normatividad y el lugar común. Como decía Kenneth Kemble sobre el arte destructivo “También en un proceso destructivo o de descomposición existe un orden; un orden difícil de entrever y explicar ya que obedece más que cualquier otro acto a las complejas leyes del azar”⁴⁰.

³⁹ Zito Lema, Vicente. *Entrevistas a PICHON-RIVIÈRE, Enrique. Conversaciones... sobre el arte y la locura*. 1993. Transcripción de grabaciones. Ediciones Cinco. Buenos Aires.

⁴⁰ Kemble, Kenneth. Texto de la Muestra *Arte Destructivo*. 1961

Para Noé el caos no es equivalente a desorden, sino todo lo contrario, el verdadero orden de las cosas. Esta afirmación estaría en consonancia con una concepción del mundo como un lugar inestable, donde todo transmuta, todo fluctúa, se quiebra y se destruye. Viéndolo desde el punto de vista del eterno retorno nietzscheano, que está planteado anteriormente en relación al pensamiento freudiano, se trata en definitiva de aceptar el sinsentido, la nada, como ese “fondo-desfondado” a partir del cual se generan las interpretaciones. Se podría relacionar la utopía de la unidad vs el verdadero orden del caos de Noé con el pensamiento paradójal del eterno retorno: ambos reniegan de las supuestas verdades de los ideales trasmundanos o buscadores de fundamentos irrefutables cuando al mismo tiempo plantean como verdad la “no-verdad” (o en el caso del eterno retorno la idea de que la “eterna circularidad de lo mismo” hace a lo diferente). La crítica a las “grandes verdades” implica aceptar la necesidad de las perspectivas (verdades provisionarias, parciales) como modos de razonar el devenir que se plantea como informulable, caótico. En el caso de lo planteado por Noé su verdad provisoria sería la idea de caos como orden, en el que la incertidumbre y el devenir no son tomados como errores de pensamiento. Las perspectivas en tanto “ficciones” suponen la posibilidad de la multiplicidad de puntos de vista y la transformación de los mismos en virtud de las circunstancias (algo que no está previsto en los grandes fundamentos, que se plantean como ahistóricos y únicos).

Así como Nietzsche tiene una visión positiva del eterno retorno (el ser que se afirma en el instante), Noé ve positivamente la dinámica del caos. La destrucción es parte del proceso creativo, es lo que permite que el artista se encuentre en una constante elaboración de nuevas estéticas y por lo tanto siendo parte activa del proceso histórico y colectivo que lo envuelve. Experimentar la realidad en lugar de reproducirla, hacer arte de lo que vemos o de lo que vivimos, no de lo que conocemos. En este sentido el caos es un lugar fértil donde ejercer la plena libertad que nos aparte de un camino ya transitado, conocido, pasivo, que sería la unidad. Esa idea de unidad es el dardo tranquilizador que nos permite asumir el caos al ordenarlo y ubicarlo en una categoría estética, es decir, categorizarlo según las leyes últimas del arte (por ejemplo la idea de que el error es parte del orden general, como decía San Agustín). Pero lo antiestético es lo que no cae dentro de los supuestos de un determinado orden ya que no se trata de inventar una nueva realidad sino de estar libres para asumirla, asumir el caos subyacente en todo. En ese sentido propone romper con la unidad como tabú y consecuentemente con la tradición del idealismo kantiano y hegeliano.

Fragmento versus Unidad. La imposible coherencia de lo disímil.

“El estado de falta de claridad es más torturante que cualquier certeza, por terrible que sea”

Karl Jaspers

Dicho de una forma muy simple, el fragmento nos torna vulnerables, nos impide ver el contexto, mientras que la unidad puede ser tan esperanzadora como dramática. La unidad puede ser la sana construcción de un cuerpo imaginario o la trágica sumisión al vacío existencial. En definitiva, la unidad puede ser tomada como un reservorio de sentido y de coherencia que une lo disímil o puede ser entendida como el estado de ausencia total, en el que todo es uno porque ya no hay contenido posible. Dar figuración a lo perdido, de lo que no queda sino la nostalgia, es el logro estético de dar imagen al enigma de la conciencia incompleta. El vacío entra a jugar un papel fundamental en las obras ya que se asocia a los irrepresentables, la muerte y la exploración de los traumas. El artista presiente lo escindido e intenta restaurarlo en la imagen. “La máxima profundidad de la vivencia metafísica, la conciencia de lo absoluto, del horror y de la dicha en la percepción de lo sobrenatural quizá se produzca allí donde el alma se resquebraja de tal modo que acaba destruida”⁴¹. Acorde a esta noción, lo absoluto solo se vivenciaría desde la completa fragmentación.

El fragmento puede ser entendido como una parte faltante en algo así como también puede ser pensado como parte constructiva o constitutiva. Desde esta última línea de pensamiento el caos cotidiano es llevadero, es sostenible. La fragmentación es a su vez un estado propio de lo simbólico donde hay siempre una distancia entre lo que se nos da en la imagen y aquello a que la imagen se refiere. Tal como planteaba Platón en la alegoría de la caverna, las imágenes son tan solo las sombras de las cosas. En contraposición a este mundo ficticio o virtual de lo simbólico se encontraría lo real. Lo real podría ser entonces el ideal de unidad, una utopía. Esto se conecta con la visión de Noé con respecto a la unidad como una especie de convención tranquilizadora que nos oculta que la verdadera estructura del mundo es el caos. Este sería entonces el verdadero orden, tomando lo verdadero por lo natural. Pero si el caos es fragmentación total, ¿el caos ordenado planteado por el artista no sería tan solo otra aspiración al ideal de unidad? El mundo de lo simbólico podría ser el equivalente a un caos orquestado mientras que el sujeto como un ser

⁴¹ Jaspers, Karl. *Genio Artístico y Locura*. 2001. El Acantilado. Barcelona.

entero y sin contradicciones sería el equivalente a la utopía de la unidad... Llevado a un plano social, la fragmentación se identifica con el estado de anomia que describe Durkheim. A través del establecimiento de reglas comunes se constituye la unidad en la diversidad y de esta forma es posible reorganizar una sociedad que de lo contrario se encontraría desorganizada y fragmentada. El estado de unidad en este caso sería entonces el de la normativa social consensuada y legitimada. Por otro lado, desde el punto de vista del psicoanálisis, el sujeto es siempre un ser fragmentado, determinado por la escisión consciente-inconsciente. Sin embargo el sujeto sano proyecta un cuerpo imaginario, recrea una unidad corporal a manera de velo unificador que concilia las partes. Esto es lo que no ocurre en el caso de los alienados; al no haber represión no hay fragmentación subjetiva sino tan solo fragmentación absoluta.

En todos los casos la unidad parece estar oculta, ya sea por pertenecer a nuestro inconsciente colectivo, es decir, por estar naturalizada socialmente o por pertenecer a una categoría construida intencionalmente para contener los exabruptos o bien por ser el vacío propio de la alienación, cuando se rompen los lazos con la realidad y los objetos y gobierna la tiranía del Ello que caracteriza la experiencia delirante.

Somos fragmento y totalidad, parte y todo. Somos complejos dentro de un universo complejo que nos supera pero que nos incluye a la vez. La fragmentación es entonces nuestro estado consciente de la vida cotidiana, nuestra percepción de los sucesos de la vida como hechos antagónicos, pertenecientes a categorías opuestas y reciprocas como las ideas del bien y del mal, de la muerte y de la vida, cuerpo y alma, Dios y diablo, el consciente y el inconsciente, de la belleza y la fealdad, de lo placentero y lo monstruoso. La cultura occidental está inscripta en este pensamiento binario con una dinámica pendular que no está exenta de tensiones pero que en definitiva organiza nuestra existencia. El cuerpo moderno según David Le Breton implica la ruptura del sujeto con los otros, con el cosmos y finalmente consigo mismo: poseer un cuerpo más que ser un cuerpo. Esto se opone a la concepción de las culturas ancestrales cuyo ordenamiento del mundo suponía un profundo sincretismo de hombre y cosmos, esto es, un pensamiento integrador, más propenso a la unidad como algo tangible, una vivencia cotidiana y no como una utopía.

Cuando me preguntaron acerca del tipo de unidad que subyace la fragmentación, asociada a mi entender a lo monstruoso como lo híbrido, se dispararon una serie de interrogantes: ¿Por qué si la fragmentación ha sido decretada el estado “normal” del ser occidental en su medio ambiente

social, es a su vez la cuna de sus más terribles monstruos? ¿Será un remanente de la búsqueda del ideal platónico, una especie de sed de transcendencia? ¿Estamos buscando ser lo que no somos, una deidad con una sola cara inalterable? La unidad podría simbolizar entonces la búsqueda de la perfección o el afán de aprehender lo infinito para poder comprender nuestra propia finitud. ¿O existe una profunda desconexión entre el discurso imperante, la cotidianeidad y las aspiraciones existenciales? Hemos encasillado, recortado y estructurado pero el universo aún se nos presenta como una escritura cifrada. Si la materia inestable yace en la propia constitución de nuestros cuerpos y de nuestra psique, ¿por qué rechazamos todo lo que nos recuerda que somos mortales, todo lo que está incompleto o informe o corrupto en alguna de sus formas? Si todo lo creado es concebido culturalmente como fragmentario, la unidad bien podría ser su reverso: el vacío, la nada, otra forma de monstruo... Ese destino que nos espera pero que es absolutamente impensable. Seguimos soñando la eternidad cuando nuestra condición es perecedera.

LA ESTÉTICA DE LO MONSTRUOSO

¿Cómo son los monstruos contemporáneos? Según Omar Calabrese los monstruos están de moda, son populares y proliferan por doquier. Son orgánicos, fragmentados, en constante cambio... a imagen y semejanza del sujeto contemporáneo. La estética posmoderna o utilizando el término de Calabrese, **“neobarroca”** podría ser la sucesora de la estética del extrañamiento mencionada anteriormente en relación a los primeros experimentos vanguardistas. El detalle y el fragmento son los recursos básicos de este **“expresionismo de lo desagradable”**. Sin embargo, Calabrese lejos de enfatizar las posibilidades reveladoras de dicho recurso, establece un paralelismo con las estrategias de los medios masivos de comunicación. Los recursos del detalle y el fragmento aplicados en exceso producen los efectos de inestabilidad e imprecisión (productiva y receptiva) que sumados a la falta de contexto producen una sensación de pérdida de totalidad o unidad del mensaje propia de los productos mediáticos. A esto se suma el efecto de repetición que conlleva la saturación del espectador. El tipo de producto de la era neobarroca se caracteriza entonces por “el caos y el desorden existente en la articulación de detalles y fragmentos de orígenes diversos para dar forma a una producción determinada y a una manera determinada de recepcionar las obras”⁴². El hecho de no poder ubicar el origen de los fragmentos presentados o de no poder encadenarlos en una secuencia lógica y clara implica un factor de imprevisibilidad y caos en el consumo de estos productos. El exceso e irregularidad de los procedimientos supone un efecto de exageración que lleva, en general, a construir objetos monstruosos.

⁴² Calabrese Omar. *La era neobarroca*. 1989. Ed. Cátedra. España.



David Salle, *Bigger Rack*, 1998

La incertidumbre que conlleva la estética neobarroca ya no se vincularía entonces con un proceso de búsqueda existencial sino con una emulación a las estrategias publicitarias que ofrecen una garantía de éxito. Según Hal Foster esto se debe a que vivimos en una sociedad estetizada donde prevalecen los valores del mercado por sobre la experiencia sensible proporcionada por la obra de arte. La estética en la era posmoderna se basa en la **ambigüedad**, la **oscilación** y el **desarraigo**. El artista entonces solo se encargaría de manipular el mundo, ya no de crearlo, porque entiende que todas las posibilidades están agotadas, el mundo se le aparece como “dado”. Según Anna María Guasch lo que subyace a este proceder lateral y ambiguo es la **ideología del traidor**. Esta idea es tomada del manierismo por los artistas de la transvanguardia, recuperando ese tipo de sensibilidad que contamina toda conmemoración posible, tomando fragmentos pero evitando anclajes históricos, **oscilando entre lo cómico y lo trágico o entre el placer y el dolor**. Estos artistas trabajan con cierto distanciamiento para poder orquestar una cantidad heterogénea de elementos de manera indiferenciada en una superficie.

En este punto considero que la estética neobarroca difiere del extrañamiento ya que la visión del artista que busca extrañar al espectador es la de un mago o un alquimista, no la de un frío sintetizador de recursos disponibles. Para extrañar al espectador no basta con provocar un shock, es necesario abrir una ventana a otra dimensión a través de la transmutación de los objetos. Esto puede sonar muy solemne o complejo pero cuando ocurre es muy sencillo; supone tomar una

posición esperanzadora como la de Cortázar al escribir sus cuentos imposibles o la de Juarroz al desvestir las palabras hasta dejarlas sin sentido. Es una resistencia a la banalización de la realidad o incluso de nosotros mismos.

Por otro lado admito que existe un efecto de acostumbramiento a los métodos publicitarios que provoca que el abuso del desorden se absorba en distintos ámbitos de la vida pero de manera superficial. Por eso es cada vez más difícil que las imágenes y objetos monstruosos que proliferan en la era posmoderna por los medios de comunicación y los circuitos artísticos generen perturbación o controversia. Son monstruosos sencillamente porque según la RAE una acepción de lo monstruoso es lo “excesivamente grande o extraordinario en cualquier línea”. De eso se trata: cultivar el exceso, la mutación, la irregularidad, la exageración.

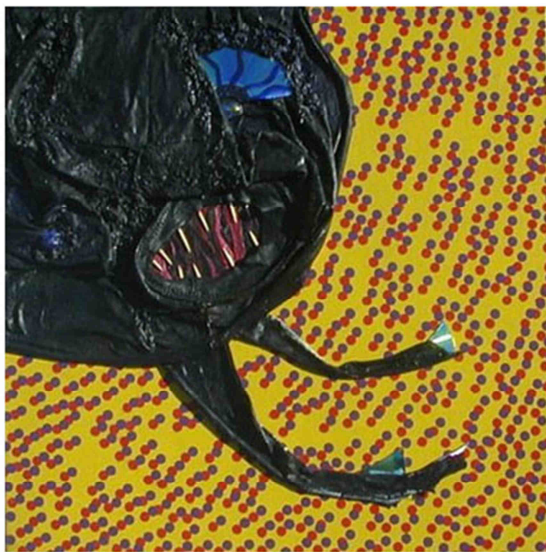
La posmodernidad es el escenario de los monstruos de papel, monstruos que son frágiles, blandos, efímeros, decadentes, monstruos entre comillas. Muchas veces destinados al fracaso pero monstruos al fin. Tal es así, que de tanto en tanto recuperan el antiguo privilegio de asustar... hasta la mancha más inocente puede reflejar resabios de experiencias pasadas, pesadillas, traumas o fantasías que son activados en la memoria dando forma subjetiva a lo informe.

LOS AGUAFIESTAS

“La vida es simultáneamente trágica y cómica, al mismo tiempo absurda y profundamente significativa.”

Paul Auster

El personaje negro, el **Aguafiestas**, es un monstruo de papel. Este personaje es el protagonista de varias series de trabajos entre pinturas, collages y grabados. Lo que define a este ser “entre paréntesis” es la **transmutación lúdica**: siempre en estado de tránsito, su existencia se evidencia en el instante en que lleva a cabo su función inevitable de “aguar la fiesta”, de invertirlo todo, de modificar a su paso. Portador de transformaciones, este personaje encarna la contradicción que por un lado implica su propia materia caótica, una sustancia ambivalente e indefinida, y por el otro su desubicación en el contexto. En ocasiones la forma sugiere un cuerpo, muchas veces distorsionado por contorsiones y poses inverosímiles o con características antropozoomorfas. Su materialidad es un conglomerado de diversos elementos provenientes de revistas, objetos reciclados, telas encoladas, fotocopias defectuosas, etc. Pero la tensión entre fuerzas contrastantes se proyecta desde el plano plástico al plano anecdótico. Este personaje transita por un mundo inabarcable, una realidad tumultuosa de imágenes cambiantes y fenómenos simultáneos, otra dimensión de realidad que se refleja en una escena, un fragmento de un relato, un instante congelado en el que se descubre al personaje in fraganti, casi siempre huyendo. Si bien no hay nada aleccionador en estos monstruos, lo que los diferencia de los monstruos medievales, sí existe una empatía con cuestiones existenciales del hombre de todos los tiempos: este personaje es mezcla de violencia, anhelos, humor y deseo a la vez que **su propia materia constituye la degradación y también la belleza**. Los aguafiestas podrían simbolizar **lo absurdo y monstruoso que es inseparable de la propia existencia**; son monstruos humanizados y con malas intenciones que en la ironía de su efímero paso se tornan irrisorios. Entre trágicos y cómicos, estos personajes tienen la debilidad de reflejar humanidad, querer asustar con dientes falsos, querer volar sin alas o bailar sin gracia. Condenados al fracaso paulatinamente abandonan su postura inicial y se van integrando al ambiente que los rodea. Así se los puede ver andando en patineta, haciendo culipatín o jugando con un globo. Seguirán intentando llevar a cabo su perturbadora tarea pero siempre con algún guiño cómplice.



Claudia Preinsperger, Pequeño Aguafiestas, técnica mixta, 50 x 50 cm, 2005



Claudia Preinsperger, Globo Rojo, collage, 21 x 30 cm, 2006

En cuanto a lo formal en mis trabajos es protagonista el color, aplicado en intensos contrastes de tonalidad. En general apelo a la sensación de profundidad dada por la combinación de colores generando un espacio ambiguo, recreando una atmósfera ficcional. La dinámica de los contrastes, la yuxtaposición de planos cromáticos y la superposición de trazos y materiales provocan que la figura quede aislada de la realidad externa al cuadro. El espacio se percibe en forma intuitiva, modelado por los fragmentos de objetos que lo habitan.

Un aspecto fundamental es la constante experimentación, no sólo por medio del uso de diversos tipos de pinturas (acrílico, esmalte, óleo, tintas gráficas) sino también por la inclusión de materiales extra-pictóricos en el plano del cuadro que generan en ocasiones un efecto tridimensional. Utilizo elementos descartables y copias de mis propios trabajos para generar nuevas imágenes e incluso confronto usos diferenciados de la superficie pictórica en un mismo cuadro, por ejemplo un collage con telas viejas cocidas descuidadamente en el bastidor y un tratamiento prolijo y homogéneo logrado con esmalte en aerosol. La variedad de imágenes trabajadas de manera simultánea se suma a la convivencia de pintura, collage y técnicas de grabado además de distintos soportes y tamaños. Este cruce de imágenes carga y renueva potencialmente el sentido de todas las imágenes intervinientes. En muchos casos en mis obras el título juega un papel fundamental ya que proporciona un anclaje referencial que dispara posibles interpretaciones (ver en el apartado “Mis Monstruos”, las obras “No soy mala, llevo vestidito” y “Manual del Serrucho”).

Me interesa particularmente la riqueza expresiva de la textura visual y táctil de la materia que produce una afinidad sensible con el espectador, viéndose tentado a acercarse y tocar. El protagonismo de la materia es una característica heredada del informalismo aunque en el caso de mi producción artística la arbitrariedad matérica convive con cierto orden compositivo, una especie de estructura del caos. Los materiales denotan fragilidad o resistencia en distintos casos pero dosificados o dispersados en el plano son permeables a nuevos sentidos. Por otro lado, en el proceso creativo la intención o el plan previo tiende a desvanecerse en el hacer mismo por lo que identifico mi proceder con la idea del arte como búsqueda que plantea Noé en *Antiestética*. Las obras suelen estar en proceso o declaradas “acabadas” temporariamente. Por medio de fotografías genero registros de estas constantes transformaciones que me van aportando otro ángulo de análisis durante el proceso creativo.

Mi búsqueda artística se nutre de la potencialidad del error que implica un riesgo pero también puede ser un disparador de recursos expresivos sorprendentes. El error a veces es accidental y otras veces es inducido por medio de múltiples copias donde la forma original se va diluyendo en lo residual. El artista plástico argentino Jorge de la Vega se valió de un recurso plástico similar para desarrollar los “conflictos anamórficos”: un alejamiento de la forma original por medio de constantes repeticiones que deriva en una huella casi imperceptible, al borde de la desaparición.

MONSTRUOS GROTESCOS

Los Aguafiestas y en general toda la serie de los Monstruos de Papel son herederos de una tradición grotesca asociada al juego y a lo absurdo, aspectos marginales en la cultura occidental pero no por ello menos significativos. La palabra italiana “*Grottesco*” hace referencia a todo aquello que se encuentra dentro de una gruta. Su utilización en el arte proviene del repertorio de elementos ridículos, absurdos o vulgares que decoraban las cuevas encontradas en el siglo XV con un estilo extravagante del arte decorativo romano. Este descubrimiento ha marcado la historia del arte monstruoso. De hecho, seguramente podrían encontrarse numerosas similitudes entre aquellos monstruos grotescos de la época romana y los monstruos de la posmodernidad, su versión más irónica y colorida.

Los objetos grotescos producidos a lo largo de la historia han tenido fundamentalmente una función de culto, decorativa u ornamental. Los elementos tribales, las estatuillas de piedra elaboradas por culturas prehistóricas y las gárgolas góticas suelen tener características grotescas o monstruosas ya que la finalidad estética posiblemente haya estado supeditada a su funcionalidad mágica, ritual o religiosa.



Gárgolas en el exterior del actual edificio municipal de estilo neogótico en Múnich, Alemania.

Actualmente lo grotesco conserva su raíz primitiva pero tiene también una intencionalidad que se conecta con lo lúdico y el placer. El sentido radica sobre todo en el medio y no en el fin. En este aspecto la estética de lo monstruoso se relaciona con las características del ritual carnavalesco: el exceso, la parodia (hija de la máscara), la metamorfosis permanente, el juego de artificio voluntario opuesto al plano “natural” del realismo, la ambigüedad, el caos. De hecho, la búsqueda de versiones alternativas de la realidad propia de las experimentaciones artísticas del último siglo, se encuentra presente también en la cultura popular, las fiestas carnavalescas, los ritos y cultos profanos. Estos eventos sociales propician la emergencia de manifestaciones marginales donde surgen los bufones, las máscaras grotescas, los gigantes, enanos, monstruos, payasos, en fin, seres desproporcionados que expresan otra manera de vivenciar la realidad.



La **máscara grotesca** plantea el desdoblamiento del ser, la posibilidad de que la realidad pueda ser distinta. Esto es válido para todo tipo de máscaras, incluso las máscaras virtuales, aquellas que usamos en la sociedad acorde a los distintos roles y las necesidades de gustar, seducir y convencer a los demás. El valor de la máscara reside en la conducta intermedia, aquella que oscila constantemente entre lo oculto y lo expuesto: la disimulación y la simulación. En el caso del carnaval la máscara asume además un valor estético que hace a la experiencia vivencial de la fiesta. El disfraz carnavalesco tiene el mágico poder de transformar a quien lo lleve, emulando los desprejuiciados juegos de la niñez de “hacer de tal o cual” o simplemente transformarse en cuestión de segundos por el solo hecho de modificar algunos aspectos gestuales o la voz. Se busca

entrar en un estado paralelo o “entre paréntesis”, tomando el término que utilizo al definir a los Aguafiestas. También se lo puede considerar un estado de excepción, apelando a la “excepción cortazariana” como búsqueda existencial y al extrañamiento en las artes visuales. A su vez constituye aquel límite que desafía a las convenciones, una especie de resistencia cultural o un espacio de indiferencia ante las reglas de la sociedad y la abrumadora vida ordinaria, en resumen un reducto de resistencia creativa frente al dolor humano. De hecho el monstruo, sea cual fuere su forma y su contexto de aparición, supone siempre algún tipo de resistencia. **El monstruo no es naturalmente dócil sino todo lo contrario.**

Sin embargo, el **monstruo carnavalesco o grotesco es portador no solo de resistencias sino también de liberaciones.** En este caso la liberación es la otra cara de la resistencia, una especie de renovación. Las formas rituales del espectáculo, las obras cómicas o incluso las parodias, las fiestas populares y demás manifestaciones de la cultura carnavalesca son gritos de clandestinidad que evidencian lo marginal. Freud planteaba que lo primitivo se conecta con un tiempo perdido, una especie de dimensión fuera del tiempo donde los hábitos perceptivos convencionales no tienen validez y donde proliferan los impulsos inconscientes. El desdoblamiento del Yo proviene de esas épocas psíquicas primitivas. El ritual, el juego y el acto creativo se conectan con esa zona periférica donde es posible **vivenciar la repetición no como algo siniestro sino como una renovación.** De la misma forma que el ritual dionisiaco transformaba el caos inicial en la renovación de la vida, la fiesta de los locos entre otros eventos de la Edad Media, expresaban la cosmovisión y cultura populares, fundamentalmente la **noción de dualidad del mundo**: “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y **una segunda vida**”⁴³. Esto me remite al concepto de anomia transicional de Durkheim ya que, si bien en este caso no se trata de una etapa turbulenta para restablecer un nuevo orden, sí es una vía de escape transitoria para que de alguna manera todo siga siendo igual. Se trata de pequeñas licencias que si bien son extra oficiales, están claramente avaladas por el poder para mitigar las posibles consecuencias indeseadas de las injusticias sociales. El pueblo adoptaba en estas ocasiones una segunda vida, donde según Bajtín “temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”⁴³. Durante estas fiestas se daba una forma de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida

⁴³ Bajtín, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ediciones digitales El Tábano.

cotidiana por las barreras de su condición social, su edad o situación familiar. Por lo contrario, las fiestas oficiales no sacaban al pueblo del orden existente sino que contribuían a consagrar, sancionar y fortificar las jerarquías, valores, normas, tabúes religiosos, políticos y morales corrientes. En definitiva, afirmaban la verdad prefabricada y eterna mientras que el carnaval se oponía a toda perpetuación. Además, los personajes que protagonizan las festividades cómico-satíricas, como la fiesta de los locos, son el medio para expresar la opinión crítica. Esto no implicaba una revolución ni mucho menos, por lo contrario: una especie de **resistencia a medida**, un exabrupto reeducado para emerger únicamente en ciertas fechas y por cierto tiempo determinado. **Un monstruo disciplinado.** El cierre del paréntesis marca la expiración de la máscara carnavalesca, el fin del festín de los sentidos, el juego, la risa desaforada y los impulsos primitivos. Posiblemente esta sanidad que se procura mantener por medio de las festividades se relacione con la necesidad humana de descanso periódico, una especie de anestesia temporaria. El uso de la máscara grotesca conlleva las ambigüedades del fingimiento y la sinceridad que remiten a la dialéctica de la vida y la muerte, siendo la muerte la máscara absoluta. Dice Bajtín: “**La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación** constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta”⁴⁴.

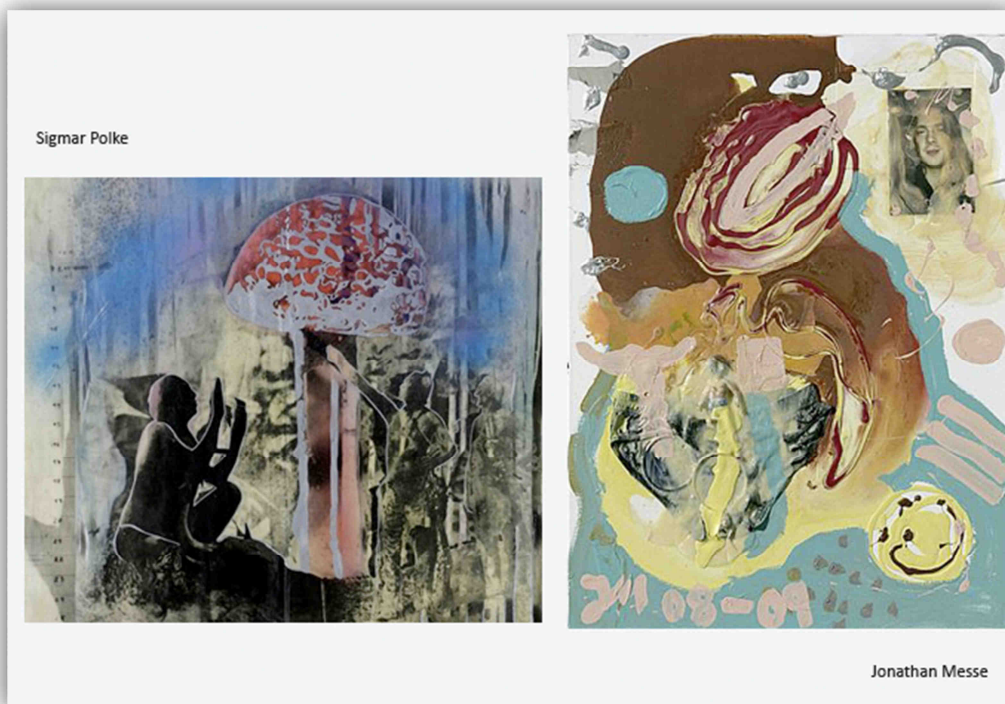
Claramente los ritos carnavalescos se relacionan con las expresiones artísticas, especialmente el espectáculo teatral por el poderoso elemento de juego. Pero constituyen una particular expresión artística ya que durante el carnaval se ignora toda distinción entre actores y espectadores además de ignorar también la escena. “Los bufones y payasos son personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. (...) Encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte, ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos”⁴⁴. Estos personajes **actuaban de límite**, cual monstruo lúdico, en cierto modo **vehículos permanentes del principio carnavalesco en la vida cotidiana. Esta es también la esencia del Aguafiestas.** Estos personajes tienen el poder de abrir las puertas al “reino del revés”, promoviendo formas de expresión dinámicas y cambiantes, verdades relativas y lógicas invertidas. Una parodia de la vida ordinaria o el “lado b” de la realidad que se manifiesta como una instancia de transfiguración momentánea.

⁴⁴ Bajtín, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ediciones digitales El Tábano.

Por otro lado, la ironía del Aguafiestas se relaciona con el humor carnavalesco descrito por Bajtín como “humor festivo”, un humor universal que tiñe el mundo de un aspecto jocoso, una especie de “alegre relativismo”. Sin embargo, **esta risa es ambivalente**: es alegre y llena de alborozo pero al mismo tiempo es burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Asimismo, esta risa absurda fraterniza con la noción de fealdad planteada por Rosenkranz. El autor sostenía que lo feo tiene dos fronteras: el límite inicial de lo bello y el límite final de lo cómico. Mientras que lo bello excluye a lo feo, lo cómico lo incluye pero elimina el efecto repugnante. Entonces lo cómico sería una especie de alegre fealdad, una fealdad grotesca que sigue siendo marginal pero que otorga ciertas licencias de disfrute y liberación.

Influencias y filiaciones

Siempre me cautivaron las potencialidades de los objetos. Pienso que más allá de lo evidente o si se quiere lo funcional, todo oculta otra cara, más dócil, susceptible de transformación. Así como inventamos objetos con fines funcionales debido a las necesidades prácticas y coyunturales, también dotamos a esas invenciones de potencialidades, una especie de “flexibilidad ontológica”. En el plano plástico esto implica el uso alternativo de lo icónico, el extrañamiento. El comienzo de este arriesgado camino en la indagación de los límites de la representación puede hallarse en el nacimiento del collage y del arte abstracto que nutrieron las experiencias vanguardistas. Allí ubico a mis primeros referentes históricos: los colectivos “**Die Brücke**” y “**Der Blaue Reiter**” entre los que destaco a Ernst Kirchner, Wassily Kandinsky, Franz Marc y Emil Nolde. Sus integrantes estuvieron a su vez influenciados por artistas que me apasionan como Edvard Munch, Vincent Van Gogh y Paul Gauguin. A su vez todos ellos han mirado con especial atención las producciones de los pueblos primitivos de los que han tomado principalmente el esquematismo y la simplicidad compositiva. Siendo Alemania la cuna del **expresionismo**, no es de sorprender que haya dado numerosos y valiosos exponentes de dicha corriente a lo largo del siglo XX. La influencia de los artistas alemanes trasciende la primera etapa vanguardista para continuar con las posteriores oleadas neoexpresionistas o posmodernas: Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sigmar Polke y un sucesor de esa generación de artistas, Jonathan Messe.



La serie Monstruos de Papel tiene una influencia fundamentalmente de la **corriente neofigurativa**, que se nutrió de la experiencia expresionista e informalista. El informalismo en la Argentina contó con una figura fundamental: **Kenneth Kemble**, que incorpora la tradición cubista en 1956-7. Otra gran influencia en la Argentina fue el artista ítalo-argentino Lucio Fontana que con sus telas agujereadas, las texturas abusivas y sus famosos tajos retoma la búsqueda cubista del espacio. “Lo que hago es una búsqueda hacia una nueva dimensión: el espacio. Un gesto de ruptura con los límites impuestos por la tradición”, dice Fontana. Son los tiempos del auge norteamericano con Pollock y De Kooning, a su vez Yves Klein pinta su famoso cuadro azul, Dubuffet satura de texturas la superficie del cuadro y el italiano Burri hace collages con arpilleras encoladas. El informalismo se nutre también de las conquistas logradas previamente por los concretos: la abolición de lo representativo, el quiebre del marco tradicional. Pero rechazaban el uso de formas y materiales puros así como también del diseño industrial. “No es un atentado a la forma. Es una posición en contra del cálculo como estructura para la obra plástica. **Creo en la forma de lo informe**”, dice **Alberto Greco**. Es una época de gran experimentación donde se recurre a todo tipo de técnicas para trabajar los materiales, desde exponerlos a la intemperie para que registren la erosión o bien orinarlos para obtener reacciones orgánicas. “Queremos mostrar que los materiales más despreciables pueden comunicar emoción estética, queremos echar por la borda la hegemonía de las vacas sagradas de la técnica”, dice Kemble.

Paralelamente a la muestra de Arte Destructivo en 1961 y al Juanito Laguna de Antonio Berni se abre la vertiente que me es más afín dentro del informalismo: la versión neofigurativa que plantea la vuelta a la iconicidad pero con la experiencia plástica informalista. Dentro de la corriente neofigurativa destaco la influencia de la llamada “corriente grotesco-primitiva”: el grupo Cobra, Art Brut y sobre todo el colectivo “**Otra Figuración**” (1961-65), integrado por Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Rómulo Macció. A estos artistas les ocupaba el opuesto abstracción-figuración que querían superar proponiendo una conjugación del espíritu del expresionismo con la iconoclasia informalista. Ellos buscaban salirse del esquematismo de estas propuestas conjugando estos elementos de una nueva manera, revalorando la pintura de caballete y la figura humana, la fragmentación, el caos, utilizando grandes dimensiones para poder soltar de lleno la libertad expresiva. Ensayaron una constante experimentación que partió de búsquedas similares pero que derivó en propuestas diferentes.

Del amplio repertorio de monstruos y todo tipo de seres imaginarios que surgieron de estas experimentaciones neofigurativas, me cautivó especialmente la serie “**Bestiario**” de **Jorge de la Vega**: un catálogo de zoología fantástica en un espacio dinámico que lo trasciende. Los “conflictos anamórficos” mencionados anteriormente son parte de esta serie. Las múltiples versiones de la imagen incluyen el uso de telas arrugadas y encoladas con objetos varios como botones, vidrios, papeles (al igual que Berni, De la Vega se inscribe en esta etapa dentro del grupo de artistas que recurre a la recolección de elementos inútiles, usados, pero a diferencia de Berni, De la Vega apela más a lo kitsch, lo banal). Posteriormente comienza a trabajar en la serie pop. Es una versión lúdica del pop estadounidense en la que se entremezclan fragmentos de personajes, en ocasiones retratos con figuras abstractas orgánicas, todo con el característico lenguaje sintético planimétrico del pop y el toque irónico que lo caracteriza (los personajes parecen estar felices a pesar de estar “descuartizados” y deformes).



Jorge de la Vega, "Imágenes", técnica mixta, 1966



Jorge de la Vega, "Rompecabezas", acrílico sobre tela, 1968-1970

El aporte de Deira, por otro lado, es tomar la línea como elemento independiente que vibra sola en el espacio a diferencia de una línea cuya función es la contornear el volumen. Macció se destacó por enfatizar el carácter sensorial de la materia pictórica además de valorizar el espacio blanco de la tela como recurso expresivo. Esto se inscribe en la problemática del espacio que en el caso de estos artistas se basó fundamentalmente en la noción de cuadro dividido o "visión quebrada" heredada de las experimentaciones compositivas de Kemble y luego teorizada por Noé. Este artista lleva al límite dicha noción, conformando ensamblajes y finalmente instalaciones.



Luis Felipe Noé, Presente, técnica mixta, 1964



Rómulo Macció, Vivir sin seguro de..., óleo sobre madera, 1963

Filiaciones



La estética gótica de los films de **Tim Burton** presenta cierta afinidad con la estética monstruosa de los Aguafiestas. Los personajes estilizados y enigmáticos emulan la fealdad de los monstruos siniestros pero se mueven más bien en el terreno de lo fantástico. Al límite de las formas “bellas”, se sitúan en un lugar ambiguo entre amenaza y ridiculez, una especie de burla o provocación a los monstruos de las películas de terror.

La película *Eraserhead* de **David Lynch** se desarrolla ambigualmente entre lo real y lo fantástico. Lo grotesco y lo onírico son los condimentos esenciales para provocar extrañeza en el espectador. El personaje humanoide que se ve en la imagen provoca una sensación siniestra; existe una afinidad orgánica que produce temor y atracción simultáneamente. En varias obras los personajes sufren una transmutación, casi siempre de características monstruosas como en el cortometraje *The Grandmother*.



Los monstruos de **Antonio Saura** son informes e inverosímiles. La impronta del informalismo se evidencia en el protagonismo de los materiales. Los personajes parecen portar mascararas o tener multiples rostros, apelando a la transfiguración de la materia. La paleta reducida es una diferencia fundamental con los Aguafiestas; en ese sentido son mas afines los monstruos de **Antonio Berni**: coloridos, oníricos, matéricos, caóticos. Ramona no puede disimular su aspecto grotesco ni con el más bello vestido de fiesta porque aunque se vista de seda...Ramona queda.



Antonio Berni



La obra de **Mark Ryden** revela en este caso uno de los aspectos de lo monstruoso: el límite de nuestra corporalidad, esa fina barrera que divide lo repugnante de lo bello, lo orgánico de lo imaginario, lo tierno de lo siniestro. La piel es el órgano contenedor que nos salva de enfrentarnos a la materia monstruosa: tejidos y fluidos que se nos revelan repugnantes. De la misma manera la forma pictórica feliz esconde un mundo oscuro. Lo oculto y lo expuesto, la conciencia y la evasión son opuestos que el artista utiliza para generar sensaciones dicotómicas.

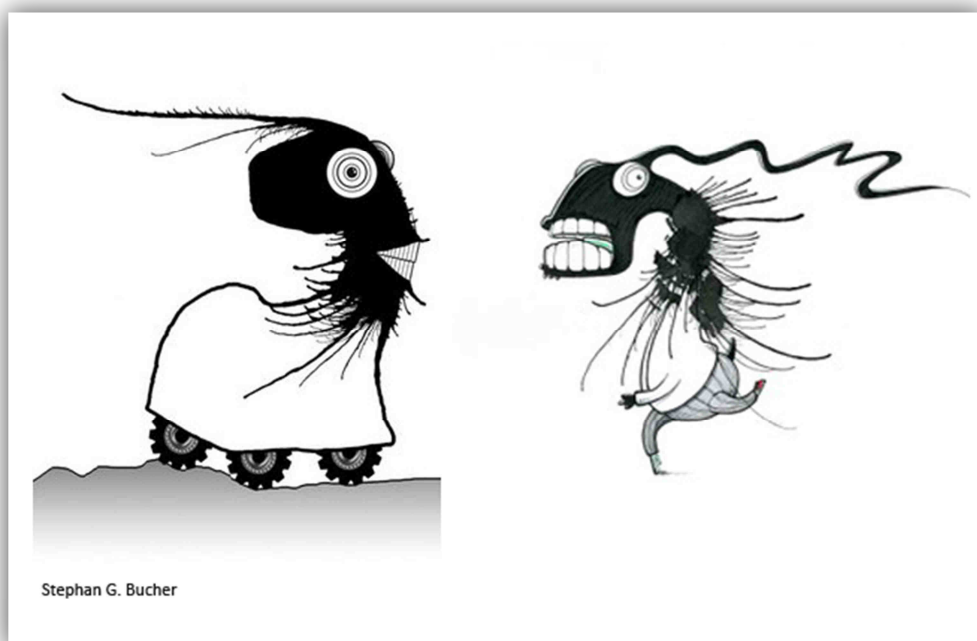
Los personajes blandos que viven en la obra y en la mente del artista esquizofrenico **Zush** son monigotes o monstruos que se derriten y se unen en una extraña simbiosis. En ocasiones forman conglomerados orgánicos en un espacio ambiguo que los completa y se confunde con ellos. El uso del color arbitrario, la atmósfera de artificio y el protagonismo de la textura visual son características que conectan estos seres con los Aguafiestas.





La estética de la película de Pixar **Monsters Inc.** refleja el lado más lúdico del monstruo. Por ser esencialmente buenos fracasan en la tarea de asustar, cual niño que juega a ser malo conservando su ternura. Son monstruos de peluche, suaves y coloridos pero que anuncian una transformación: luchan contra su esencia que los limita y aprenden a ser temibles.

Las ilustraciones de **Stephan G. Bucher** me cautivan por su libertad y simplicidad compositiva. El artista crea monstruos arbitrarios, transitorios, que surgen de una mancha y se nutren del azar para proponer formas que dan identidad a una gran cantidad de seres irónicos y tiernos. El proceso creativo es filmado y posteriormente publicado en el sitio del artista, generando cierta complicidad con el espectador que puede presenciar el nacimiento de estos personajes feos y cómicos. El arte como búsqueda, el error como alimento creativo, la ironía y el juego son elementos que también dieron vida a los Aguafiestas, mis propios monstruos delicados.



Mis Monstruos



“No soy Mala, llevo vestido”, acrílico y óleo sobre tela, 100x100 cm, 2003



“Algo que ha llegado”, óleo y esmalte sintético sobre tela, 80x80 cm, 2012



“Aunque todo parezca estar en su sitio”, acrílico sobre tela, 100x120 cm, 2010



"En un jardín tal vez inexistente", monocopia sobre papel, 2011



"En la mira", monocopia sobre papel, 2011



“Aguafiestas en Patineta”, técnicas gráficas, esmalte y acrílico sobre papel, 70x100 cm, 2008



“Desencabezados”, aguafuerte y barniz blando, 30x20 cm, 2006



"Aunque se vista de monstruo", técnica mixta sobre papel, 100x70 cm, 2008



“Hibridaciones”, técnica mixta sobre papel, 70x50 cm, 2008



“Manual del Serrucho”, collage sobre papel, 30x20 cm, 2007



"Monstruos de Papel", collage sobre papel, 30x20 cm, 2007



"Monstruos de Papel", collage sobre papel, 30x20 cm, 2007



"Puede besar a la novia", aguafuerte, telas y óleo sobre papel fabriano, 100x70 cm, 2012

El camino transcurrido a través de autores y conceptos que se vinculan con lo monstruoso me aportó una perspectiva renovada, un marco de referencia conceptual para nociones que aunque en algunos casos ya existían de manera intuitiva, con la instancia de investigación se enriquecieron y multiplicaron. Poder ver lo propio de otra manera es muy valioso ya que el quehacer plástico es casi siempre solitario e involucra una relación de proximidad muy particular con lo producido. Mientras que con el proceso de introspección se llega a conclusiones parciales, estrictamente personales, la confrontación con otros puntos de vista, aun cuando puedan parecer anacrónicos, completa piezas en el dinámico rompecabezas de la observación y el pensamiento.

La noción de lo monstruoso tiene tantas aristas que sería imposible reunir en un trabajo todas sus versiones y mucho menos llegar a una conclusión universal y conclusa. Sin embargo, desde un lugar más reducido, tomando solo un grupo de nociones de lo monstruoso que me atrajeron desde siempre y algunas otras que se sumaron en el camino, puedo pensar las preguntas iniciales con más herramientas. Además espero que esta experiencia sea una ola expansiva para nuevas creaciones. Los Aguafiestas siempre tuvieron un costado narrativo, una historia que se condensaba en un instante como una imagen congelada. Actualmente estoy planeando plasmar algunas de esas situaciones en collages y aguafuertes, por ejemplo el monstruo vestido de novia tendrá su altar y seguramente también la infaltable boda para poder aguar... Además quiero seguir indagando en nuevos materiales y posiblemente pasar a la tercera dimensión, un paso que se va dando naturalmente en el proceso de incorporación de elementos en el plano del cuadro.

Sin dudas el deseo, lo prohibido y la muerte guardan una estrecha relación con los monstruos pero de todo lo mencionado anteriormente en esta tesina, lo que mejor define al monstruo es la noción de **límite**. Los monstruos son límite porque representan lo inaccesible, lo que no puede llegar a concebirse pero aun así, existe. Lo que no tiene forma ni nombre, lo que no llegamos a proyectar imaginariamente como unidad pero que al mismo tiempo habita potencialmente en nosotros. El límite divide las aguas, define la convención pero también lo marginal, lo prohibido o concebido culturalmente como imposible o indeseable. Dichas nociones varían según el momento histórico pero hay una constante: lo marginal siempre busca pasajes alternativos para emerger y subvertir: la anomia, el caos, los sueños, la locura, la imaginación, los rituales, el arte. El monstruo tiene la función dual de ser **barrera y umbral**: la vigilia del monstruo a la espera de una mínima señal para

reactivar la gran memoria silenciosa. Por eso basta una mancha o una tela plegada para despertar una emoción entre muchas otras, desencadenando reacciones que desde afuera pueden parecer incongruentes pero que se conectan con experiencias personales. Ocurre algo similar cuando un actor interpreta un personaje con características dicotómicas, por ejemplo un malvado que muestra su lado tierno, recibiendo luego del público rechazo y complacencia en iguales dosis. Esto ocurre porque el arte permite cierta redención: la obra es una proyección de nosotros mismos, los deseos, fantasías, miserias y miedos dan forma y arman el rompecabezas. El límite de la convención, de lo que debe ser, de lo que se puede pensar o sentir es en definitiva el límite de nosotros mismos. Tal vez por eso el monstruo ha sido siempre definido como lo contrario a la naturaleza, otra manera de llamar a aquella zona periférica que es puro origen, ese instante imperceptible en que una cosa deja de ser lo que es para pasar a ser otra cosa.

En la incansable búsqueda de lo bueno, lo bello y lo feliz vamos ocultando todo lo que obstruya el camino. El resultado es una gran cantidad de escoria bajo la alfombra que no por ser marginal es menos determinante o deja de identificarnos. Está claro que no sentimos atracción por imágenes o situaciones completamente ajenas a nosotros, por más terribles que sean, sino que hay una extraña empatía, una familiaridad. La incoherencia o la conflictiva convivencia entre los anhelos ambiciosos y las experiencias de vida es otro detonante de monstruos. Contradicción y reciprocidad son dos dimensiones humanas. Lo marginal define la convención, el desorden convalida el bien.

Pero no todos los monstruos están conectados con un sentido demoníaco o malvado, también se los encuentra asociados a un camino feliz. Este es el caso de los Monstruos de Papel, una anestesia para soportar la cotidianeidad, una dimensión imaginaria y lúdica del mundo. Su monstruosidad no es necesariamente perturbadora aunque la indeterminación y transitoriedad de su materia puede exasperar al sujeto contemporáneo, atravesado por la tensión esencial de búsquedas inconclusas e insaciable avidez de seguridades. Posiblemente creer que los monstruos son de papel sea una forma de subestimarlos, de convencerse de que pueden desintegrarse con el agua o desaparecer con una brisa. Pero cuando se hacen carne sus dientes de cotillón parecen amenazar alguna fibra sutil, algún pliegue de la mente quizás, que anuncia nuestra propia desaparición: el desmontaje de todo este gran escenario.

“Dichoso aquel que pueda encontrar regocijo en la deriva” Jusa 2011

- Foucault, Michel. *Los anormales*. 2010. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. 2009. Fondo de Cultura Económica. México.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. 2007. Lumen. Italia.
- Jaspers, Karl. *Genio Artístico y Locura*. 2001. El Acantilado. Barcelona.
- Freud, Sigmund. *CIX Lo Sinistro. Obras Completas en Freud total 1.0* (versión electrónica)
- Danto, Arthur. *El Abuso de la belleza*. 2008. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Ediciones digitales El Tábano.
- Calabrese Omar. *La era neobarroca*. 1989. Ed. Cátedra. España.
- Clay, Jean. *Del impresionismo al arte moderno*. Capítulo IV: *El objeto real*. 1972. Hachette. Paris.
- Pacheco, Marcelo. *Kemble, aportes a la vanguardia ex-céntrica*. En www.kennethkemble.com.ar
- Brea, José Luis. *Arte del siglo XX*.
- Ibaceta Pérez, Guilda. *La Novela Lúdica Experimental de Julio Cortázar*. 1997. Rev. Signos.
- Casanegra, Mercedes. *Nueva Figuración 1961-1965*.
- Noé, Luis Felipe. *Antiestética*. 1988. Ediciones de La Flor. Argentina.
- Bodei, Remo. *La forma de lo bello*. 1999. A. Machado. Madrid.
- Cosentino, Juan Carlos y colaboradores. *El giro de 1920 – Más allá del principio del placer*. 2003. Imago Mundi. Buenos Aires.
- Zito Lema, Vicente. *Entrevistas a PICHON-RIVIÈRE, Enrique. Conversaciones... sobre el arte y la locura*. 1993. Transcripción de grabaciones. Ediciones Cinco. Buenos Aires.
- Kemble, Kenneth. *Texto de la Muestra Arte Destructivo*. 1961. Argentina.

- Lorenzetti, Claudia. Texto presentado en el Ciclo *Sobre el gusto* en La Nota Azul. 2003. Argentina.
- Benbenaste, Narciso y colaboradores. *Psicología de la Anomia*. 2008. Publicado en el Anuario de Investigaciones, UBA. Argentina.
- Töpf, José y Rojo, Heberto. *Lo inconsciente*. 2000. Eudeba. Buenos Aires.
- Katz, David. *Manual de psicología*. 1963. Ediciones Morata. Madrid.
- Chartier, Roger. *El Mundo como Representación*. 1992. Editorial Gedisa. Barcelona.
- Durkheim, Émile. *La educación moral*. 1997. Losada. Buenos Aires.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderno 1770-1970*, cap. primero *Clásico y Romántico*. 1975. Valencia.
- Melgar, María Cristina y colaboradores. *Arte y Locura*. 2000. Lumen. Buenos Aires.
- Sontag, Susan. *Contra la Interpretación*. 1996. Alfaguara. Buenos Aires.
- Rodríguez, Marta. *Goya y los sueños de la razón* en *Nota Uniaandina*. 2007. Universidad de los Andes. Colombia
- Ginzburg, Carlo. *Olhos de Madeira. Nove reflexoes sobre a distancia, Cap 1 Extrañamiento*. 2001. Companhia das Letras. San Pablo.
- <http://esteticadelafealdad.blogspot.com/>
- <http://www.robertojuarroz.com/>

-Jusa, fragmento de <i>Aguafiestas</i> , técnica mixta, 90 x 80 cm, 2002	1
-Grünwald, Matthias, fragmento de <i>La Crucifixión</i> , retablo de Isemheim, 1512-16	11
-El Bosco, fragmento de <i>El jardín de las delicias</i> , 1500-05	12
-Ilustración del libro de Ambroise, Paré, <i>Des Monstres, Des Prodiges, Des Voyages</i> , siglo XIV	15
-Miniatura de <i>El Libro de las Maravillas</i> , Marco Polo, siglo XIV	18
-Da Vinci, Leonardo. Dibujos.	19
-Pieter Brueghel El Viejo, <i>Cabeza de vieja</i> , 1568	20
-Francisco de Goya, de la serie <i>Los Caprichos</i> , 1797	21
-Francisco de Goya, <i>Viejos comiendo sopa</i> , 1823	23
-William Turner, <i>Naufragio de un carguero</i> , 1805-10	24
-Salvador Dalí, <i>El gran masturbador</i> , 1929	27
-Imagen del Film expresionista de los hermanos Quay, <i>Street of cocodriles</i> , 1986	33
-Daumier, Honoré, <i>Caricatura del rey Luis Felipe de Orleáns</i> , 1834	38
-(derecha) Dubuffet, Jean, <i>Retrato de Henri Michaux</i> , 1946	41
-(derecha) Obra del artista Wölfli Adolf	41
-Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1930	45
-Jusa, <i>Cangrejo</i> , acrílico sobre tela, 70 x 80 cm, 2010	49
-(izquierda) Man Ray, <i>Regalo</i> , 1921	51
-(derecha) Salvador Dalí, <i>Teléfono langosta</i> , 1938	51
-Jusa, collages en libro de artista, 2008	52
-Salle, David, <i>Bigger Rack</i> , 1998	61
-(izquierda) Jusa, <i>Pequeño Aguafiestas</i> , técnica mixta, 50 x 50 cm, 2005	64
	91

-(derecha) Jusa, <i>Globo Rojo</i> , collage, 21 x 30 cm, 2006	64
-Imágenes de gárgolas, exterior del edificio municipal de estilo neogótico, Múnich, Alemania	66
-Imágenes de máscara tribal y disfraz carnavalesco	67
-(izquierda) Obra de Sigmar Polke	71
-(derecha) Jonathan Messe, <i>Gefangnis ohne Mensch, sei lieb</i> , 2008-9	71
-(izquierda) Jorge de la Vega, <i>Imágenes</i> , técnica mixta, 1996	73
-(derecha) Jorge de la Vega, <i>Rompecabezas</i> , acrílico sobre tela, 1968-70	73
-(izquierda) Luis Felipe Noé, <i>Presente</i> , técnica mixta, 1964	73
-(derecha) Rómulo Macció, <i>Vivir sin seguro de...</i> , óleo sobre madera, 1963	73
-Diseños de moda inspirados en la estética gótica de las películas de Tim Burton	74
-Imagen del film de David Lynch, <i>Eraserhead</i>	74
-(derecha) Saura, Antonio, <i>Dora Maar</i> , litografía, 1986	75
-(izquierda) Saura, Antonio, <i>Retrato imaginario de Brigitte Bardot</i> , óleo sobre tela, 1962	75
-(derecha) Berni, Antonio, <i>Un monstruo de la pesadilla de Ramona</i> , técnica mixta, 40 x 50 cm, 1962	75
-(izquierda) Berni, Antonio, <i>La comunión de Ramona</i> , 1962	75
-(izquierda) Ryden, Mark, <i>Inside Sue</i> , óleo sobre tela, 1997	76
-(derecha) Ryden, Mark, <i>YHWH</i> , óleo sobre tela, 2000	76
-Obras del artista esquizofrénico Albert Porta (1964-68) Zush (1968-2000) & Eyru	76
-Imagen de la película de Pixar <i>Monsters Inc.</i>	77
-ilustraciones de Stephan G. Bucher	77
-Jusa, <i>No soy Mala, llevo vestidito</i> , acrílico y óleo sobre tela, 100x100 cm, 2003	78
-Jusa, <i>Algo que ha llegado</i> , óleo y esmalte sintético sobre tela, 80x80 cm, 2012	79
-Jusa, <i>Aunque todo parezca estar en su sitio</i> , acrílico sobre tela, 100x120 cm, 2010	79
	92

-Jusa, <i>En un jardín tal vez inexistente</i> , monocopia sobre papel, 2011	80
-Jusa, <i>En la mira</i> , monocopia sobre papel, 2011	80
-Jusa, <i>Aguafiestas en Patineta</i> , técnica mixta sobre papel, 70x100 cm, 2008	81
-Jusa, <i>Desencabezados</i> , aguafuerte y barniz blando, 30x20 cm, 2006	81
-Jusa, <i>Aunque se vista de monstruo</i> , técnica mixta sobre papel, 100x70 cm, 2008	82
-Jusa, <i>Hibridaciones</i> , técnica mixta sobre papel, 70x50 cm, 2008	83
-Jusa, <i>Manual del Serrucho</i> , collage sobre papel, 30x20 cm, 2007	84
-Jusa, <i>Monstruos de Papel</i> , collage sobre papel, 30x20 cm, 2007 (x2)	85
-Jusa, <i>Puede besar a la novia</i> , aguafuerte, telas y óleo sobre papel, 100x70 cm, 2012	86