

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

METAMORFOSIS.

FIGURACIONES FANTÁSTICAS Y ESTÉTICA DE LA NUEVA CARNE.

PROYECTO FINAL DE MÁSTER PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

JAVIER CATTAINO

Dirección: Carlos Plasencia
Valencia, Septiembre del 2011
Tipología de proyecto: 3



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

Índice:

Presentación	3
Introducción.....	4
Objetivos.....	7
Metodología.....	8
I. Desarrollo conceptual	13
I.1.Arte Fantástico.....	14
I.2.Lo Monstruoso.....	17
I.3.La Metamorfosis.....	21
I.4.La Nueva Carne.....	28
II. Referentes artísticos	38
II.1. David Cronenberg.....	39
II.2. H.R. Giger.....	61
I.3. Zdzislaw Beksinski.....	81
III. Desarrollo práctico	96
III.1 Bocetos.....	97
III. 2. Serie dibujos.	102
III. 3. Serie pinturas.....	109
IV. Conclusiones	122
V. Bibliografía	126

PRESENTACIÓN.

Introducción.

Este trabajo se presenta como un esfuerzo personal por analizar la propia obra artística, como medio de organización del discurso propio, con el fin de identificar unas bases conceptuales y prácticas sólidas, sobre las que evolucionar.

Desde el inicio del Máster la intención era desarrollar un proyecto pictórico personal, enriquecido por la aportación de conocimientos académicos. El tema elegido, era abierto, pero había un camino asegurado, ya que partía de intereses constantes que forman parte del repertorio temático al que cada artista se refiere.

La intención para la realización del Trabajo Final, era dotar de coherencia y solidez teórica, los conceptos que aparecían de forma recurrente en nuestra plástica de una forma intuitiva.

Para ello, se eligió una tipología de estudio teórico/práctica que nos permitiera asentar nuestro discurso sobre el de otros artistas, con los que observamos conexiones entre sus temáticas, iconografías, lenguajes plásticos y concretar estos elementos teóricos en una serie de obras.

Para ello, como corresponde en un Máster de Producción Artística, se realizaron un conjunto de obras: dibujos y pinturas, que expresan nuestra visión y la aportación del máster.

La dificultad principal residía en el carácter personal de las obras, basadas en la expresión de unas imágenes oníricas, cuyo tema central es el cuerpo en proceso de metamorfosis, una temática que a priori es difícil de clasificar, y que no parte de ningún movimiento artístico ni modas actuales.

Tras un importante estudio de las fuentes en las que se encontraban elementos teóricos relacionados, se identificó el arte fantástico, como contexto artístico. Sin embargo, es una clasificación amplia, que no siempre guarda relación con el tema de partida.

Entre las múltiples pesquisas, se halló el concepto de *La Nueva Carne*, como el más cercano a nuestras intenciones. Esta estética posmoderna, que no posee el rango de movimiento, coincide en gran medida con la idea central del proyecto.

En esta sensibilidad cuyo origen se señala en la década de los 80, y que sin embargo, posee manifestaciones similares en artistas de la actualidad, la transformación del cuerpo, su fusión con lo inorgánico configuran las temáticas principales, manifestadas desde la personal visión de cada autor.

Para estudiar esta estética, que se presenta como un conjunto de intereses y obsesiones compartidas por un grupo no acotado de artistas de diferentes medios, se contextualizó en el marco del género *Fantástico*.

Los conceptos en los que se fundamenta, *La Metamorfosis* y *Lo Monstruoso*, se desarrollaron en diferentes apartados, con el fin de profundizar los aspectos teóricos para poder después aplicarlos al estudio de los referentes.

Estas dos materias aparecen relacionadas en el apartado dedicado a *La Nueva Carne*, donde se exponen las características generales de dicha estética, sus precedentes, temáticas más importantes, y los sustratos conceptuales que se identifican en sus múltiples manifestaciones.

El siguiente capítulo está dedicado a los referentes artísticos, su número se redujo a tres para permitir un análisis en profundidad de su obra, relacionándola con las propuestas artísticas presentadas. Esta selección se efectuó por su afinidad con las inquietudes de este trabajo.

Empezaremos con Cronenberg un director de cine, cuyo particular imaginario, se relaciona en gran medida con las obras presentadas, se trata de un referente indispensable en el aspecto conceptual.

Continuaremos con Giger, un artista cuya influencia innegable se aprecia en la estética de nuestras propuestas plásticas. Centraremos el análisis

en su obra pictórica, donde se observa de manera más clara la personal visión de este creador y su relación con la serie de dibujos y pinturas presentadas.

Finalizaremos el estudio de los referentes con Beksinski, un pintor inclasificable, cuyas visiones han dejado una importante huella en las obras presentadas. En su creación desarrolla un imaginario fantástico con una técnica pictórica tradicional, como era la intención de este proyecto.

Con el fin de ilustrar las similitudes, las aportaciones y las diferencias a través del estudio riguroso de otros artistas, se compararán obras del presente proyecto con las del artista en cuestión.

En el Capítulo de Desarrollo Práctico se hará un repaso por los esbozos, que sirvieron de punto de partida, se explicará el proceso para la realización de cada obra, las técnicas utilizadas, su intención, y los conceptos sobre los que se sustentan. Esta sección se dividirá en Bocetos, donde se muestra una recopilación de estudios, y dos series de obras que se presentan como abiertas, una de Dibujos a color y la otra de Pinturas.

Finalmente se expondrán las conclusiones que hemos extraído del proceso de estudio, su relación con el máster y las aportaciones que esta investigación ha supuesto para el desarrollo de la propia práctica artística.

Objetivos.

La intención de este proyecto es fundamentar teóricamente el discurso artístico propio a través de su relación con las creaciones de los referentes seleccionados. Así como enriquecer y hacer evolucionar la propia práctica artística, por medio del análisis de las manifestaciones artísticas más cercanas a nuestra obra.

Como objetivos particulares este trabajo pretende:

- 1.- Establecer un marco teórico para la representación del cuerpo metamórfico, desde una visión contemporánea.
- 2.- Señalar el contexto artístico, en el que se aprecia este tipo de representaciones.
- 3.- Explicar los conceptos, sobre los que se asienta nuestro discurso, sus implicaciones filosóficas y culturales.
- 4.- Realizar un conjunto de dibujos y pinturas, en que se manifieste nuestro particular punto de vista sobre los temas estudiados, y se ponga en práctica los conocimientos adquiridos en el máster.
- 5.- Estudiar con detenimiento la trayectoria de los referentes artísticos. Para ello se señalarán sus repertorios temáticos, su método de trabajo, obras más relevantes, y su particular forma de tratar el tema de la metamorfosis.
- 6.- Relacionar las obras propias, con la de los artistas referentes, para explicar, las influencias, similitudes, y aportaciones originales.

Metodología.

Partiendo de una idea amplia que pretendíamos desarrollar desde el inicio del máster, la representación del ser humano en transformación, se comenzó por la realización de pesquisas y búsquedas abiertas, de teorías artísticas, movimientos, conceptos, que estuvieran relacionados con el tema. Por otro lado había una serie de artistas con los que identificábamos nuestra obra, pero provenían de ámbitos alejados, y era difícil conectarlos.

Se anotaron las referencias bibliográficas que consideramos más importantes, para estudiarlas y jerarquizarlas según su relación con el trabajo. Para ello se hizo búsqueda por temas, artistas o conceptos en bibliotecas, internet, museos, suplementos culturales y revistas especializadas.

Se intentó recopilar la mayor cantidad de catálogos y estudios monográficos sobre los artistas que aparecían como más adecuados.

En este periodo de recolección de información, se fue seleccionando, en diferentes apartados, el material bibliográfico a medida que íbamos teniendo mayor conocimiento sobre el tema; buscando agrupar conceptos e ideas.

En el marco de las asignaturas estudiadas se realizaron la mayoría de las obras presentadas, poniendo en práctica los conocimientos sobre las representaciones de la metamorfosis, que adquiríamos a medida que avanzaba la investigación. Relacionando los temas planteados en el máster con los nuevos conocimientos.

La premisa básica se fue concretando durante la realización de propuestas prácticas, de orden académico, a través de la confrontación con las diferentes materias que cada asignatura impartía. Las aportaciones fueron teóricas, prácticas, y metodológicas.

Tras el periodo de recopilación de fuentes se procedió a su análisis. Con un conocimiento mayor de la amplitud del tema, se decidió centrar el esfuerzo en un número limitado de artistas que se relacionan de una manera directa con nuestra práctica artística, en aspectos temáticos y estéticos.

Una vez analizados sus aportaciones más significativas, se estudió su influencia en la propia obra, que se desarrolló en paralelo, poniendo de manifiesto las aportaciones en el aspecto conceptual y de procedimientos.

Idea básica.

En una época dominada por la aceleración del cambio y la omnipotencia del espectáculo a través de los medios de masas, el individuo se encuentra alienado y disociado. El yo deja de ser una identidad estable, de coincidir con el cuerpo, se transforma en algo cambiante y diverso.

«Nuestro cuerpo es *uno y otro*, cambia, según los distintos lugares o situaciones en que actúa. Vivimos así la experiencia de lo diverso en la unidad del sustrato corporal, la permanencia en el cambio. »¹

Este trabajo busca presentar la metamorfosis del cuerpo como metáfora de la relación del individuo con su propio yo, y con su cuerpo.

La idea básica del proyecto surge a partir de los trabajos personales realizados en los últimos cursos de la licenciatura, en los que se trataba el tema del cuerpo como manifestación de la subjetividad, en representaciones figurativas, desde la práctica del dibujo.

Y por otro lado a partir de los trabajos realizados en asignaturas del Máster de Producción Artística, como por ejemplo *el cuerpo humano en la escultura*, o *eros y violencia* en los que la representación de la figura es el punto de partida para cada propuesta personal, o *técnicas y*

¹ JIMÉNEZ, José. 1993. p. 301.

² CLARK, Kenneth. 1993. p. 355.

metodologías pictóricas, donde se elaboró un proceso de trabajo personal en pintura aplicado a la representación de figuras.

El cuerpo y su representación plástica, resulta el más apropiado para este proyecto personal, porque es el tema central de los trabajos anteriores y sobre el que poseemos mayor conocimiento, para comenzar una investigación, y se relaciona de forma más o menos directa, con la mayoría de las asignaturas del Máster que se cursaron.

A lo largo del desarrollo conceptual del proyecto se entrecruzan íntimamente una serie de ideas que surgen de distintos ámbitos del conocimiento, la estética, la filosofía, psicología, etc. La relación de estos conceptos dará lugar a un enfoque personal sobre los elementos que intervienen en la obra.

El cuerpo es uno de los conceptos claves, en este trabajo, ya que en torno a su representación se manifestara nuestra aportación visual.

«El desnudo no representa simplemente el cuerpo, sino que lo relaciona, por analogía, con todas las estructuras que se han convertido en parte de nuestra experiencia imaginativa. Los griegos lo relacionaron con su geometría. El hombre del siglo XX, con su experiencia inmensamente ampliada de la vida física y sus pautas más elaboradas de símbolos matemáticos, debe tener en el fondo de su mente analogías de una complejidad mucho mayor. Pero no ha renunciado al esfuerzo de expresarlas visiblemente como parte de sí mismo. »²

En este caso el cuerpo no se presenta directamente, como objeto real, el desnudo es mediatizado a través del velo de la representación, funciona como metáfora del sujeto. Ya que todas las vivencias que podamos tener están limitadas y son gracias al cuerpo. Citando a Foucault «El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos, lugar de disociación del Yo,

² CLARK, Kenneth. 1993. p. 355.

volumen en perpetuo derrumbamiento. »³ Es el espacio donde se viven todas las experiencias.

Hablaremos del yo, como identidad cuerpo-mente, enfocando la idea de sujeto desde el punto de vista nietzscheano, entendiendo el yo como inseparable del cuerpo «Dices "yo" y estás orgulloso de esa palabra: Pero esa cosa más grande aún, en la que tú no quieres creer, —tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo. »⁴

A su vez el yo es entendido como algo en constante transformación que difícilmente puede definirse de un modo cerrado.

Con la aceleración del tiempo en el contexto actual, los avances tecnológicos, y los análisis científicos sobre el individuo, la idea de unidad corporal que representa a un sujeto se debilita, los límites se tornan inestables.

«El sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos psíquicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc. El ser humano pasa a ser considerado como el resultado transitorio de la interrelación de un conjunto de sensaciones (continuamente alteradas, modificadas y metamorfoseadas) que conforman la experiencia y construyen al sujeto. »⁵

En este marco la concepción del individuo se vuelve plural y disociada, la identidad aparece mutable a la vez que el propio cuerpo, influido por los movimientos constantes en su entorno se aprecia como cercano a su alteración.

³ FOUCAULT, Michel. 1992. p. 15.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. 1988. p. 60.

⁵ CORTÉS, José Miguel G. 1997. p. 94.

«La pretensión racionalista de una identidad estable se revela, a estas alturas, como un sueño del pensamiento y del lenguaje. Pasa así a primer plano una visión del yo profundamente dividido: es el yo *disociado*, en cuya imagen tienen su raíz los sentidos más pregnantes de la metamorfosis en los tiempos actuales. »⁶

La intención del proyecto es materializar una concepción del sujeto metamórfico, a través de una figuración fantástica plasmada en un conjunto de pinturas y dibujos.

⁶ JIMÉNEZ, José. Op. cit. p. 214.

I. DESARROLLO CONCEPTUAL.

I.1. Arte Fantástico.

Los artistas referentes que han sido seleccionados, comparten un rasgo, el de ser intersticiales, son difícilmente encasillables en los grandes géneros, o movimientos artísticos, pero trabajando desde sus propios postulados estéticos individuales pueden agruparse su obra bajo el término de *arte fantástico*.

Esta clasificación se diferencia de los grandes movimientos artísticos que reflejaban el pensamiento característico del momento histórico al que pertenecían, y de los *ismos* que se sucedieron con apabullante velocidad.

La categoría de *fantástico*, carece de un periodo cronológico específico, y de un espacio geográfico determinado. No surge de una escuela o panfleto programático «A diferencia de otros movimientos y periodos artísticos, que son fruto de una época concreta y pueden darse por concluidos tras un tiempo prudencial, el arte fantástico existe desde siempre. Ha sido un elemento esencial y genuino del arte en cualquier época y lugar. Por eso mismo, es posible descubrir contenidos y fórmulas fantásticas en el manierismo, el surrealismo, el dadaísmo y en muchas otras corrientes. »⁷



Fig. 1. Max Ernst. *El ojo del silencio*. 1944. Óleo sobre lienzo. 108 x 141 cm.

⁷ SCHURIAN, Walter. Taschen. 2005. p. 7.

El arte fantástico no puede definirse como un movimiento, sino como una manera especial de formular el discurso artístico.

Lo fantástico es tan antiguo, como es la necesidad del ser humano de cuestionarse sobre los fenómenos que carecen a primera vista de una explicación lógica. Como propone Molina Foix «En su intento por descifrar el misterio numinoso del mundo amenazador que les rodeaba, el hombre primitivo fue tejiendo una tupida red de interpretaciones más o menos maravillosas, que le inculcó una conciencia de lo sobrenatural materializada enseguida en una serie de ritos religiosos y tradiciones folklóricas, crónicas y textos sagrados. »⁸

Los artistas que se agrupan bajo dicha clasificación, configuran con sus obras un universo personal que participa de la realidad objetiva en ciertos aspectos, pero no sigue sus leyes, ni se ve determinada por lo que sucede en el exterior.

Esta necesidad de establecer un universo fantástico más allá de la lógica imperante o de las modas artísticas, surge en los momentos de crisis, de incertidumbres, cuando se abren espacios para la duda, y el mundo parece no doblegarse a los dictados del hombre.

Aparecen manifestaciones de *lo fantástico* en aquellos movimientos donde posee gran peso la expresión de la subjetividad, como el gótico, el barroco, el expresionismo o el surrealismo.

A pesar del carácter fundamentalmente irracional o subjetivo, que se observa en sus imágenes, esta forma de expresión no es un espacio de evasión como lo era Oriente para el Romanticismo. Su discurso se refiere a la realidad y parte de ella. Utiliza un lenguaje metafórico para poder manifestar sus inquietudes libres de encorsetamientos impuestos.

Esto no implica que sus propuestas artísticas carezcan de coherencia y sean incomprensibles o caóticas. Una característica fundamental del arte

⁸ MOLINA FOIX, Juan Antonio. *El imaginario europeo*. En: Europa Imaginaria. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente. 2006. p. 11.

fantástico es que surge de lo real, transformándolo en subjetivo, apropiándose de lo externo, para poder repensarlo desde una nueva visión.

Prueba de ello es que sus imágenes se formen a partir de representaciones figurativas, en un amplio espectro estilístico desde el expresionismo hasta el realismo o incluso el hiperrealismo. «En cuanto a contenidos se refiere, el arte fantástico está por lo general íntimamente ligado a la representación humana, implícita y explícita; es decir, que sitúa preferentemente al hombre en el centro de su lenguaje formal y plástico y presenta al individuo a un tiempo reconocible y misterioso, en la naturalidad de su destino, en sus comportamientos y actitudes peculiares y en sus sueños, sus anhelos y sus constantes deseos. »⁹

La dificultad que entraña delimitar con claridad lo que se considera como arte fantástico, se debe en cierta medida al carácter de expresión individual. Su materia prima fundamental la constituye el subconsciente, los artistas dan salida a sus inquietudes más personales, sus imágenes parten de los sueños, pesadillas, fobias, fantasías o alucinaciones.

⁹ SCHURIAN, Walter; Uta Grosenick. Op. cit. pp. 13-14.

I.2. Lo Monstruoso.

Una figura del arte fantástico, es la aparición del monstruo, un ser impuro, que reúne en su corporalidad las pulsiones destructoras, contaminantes que el hombre excluye de su vida.

El monstruo es un constructo ficcional, un ser híbrido e irreal, que surge del subconsciente, encarnando en su imagen todo lo que el orden social reprime, despertando con su oscura presencia, la vivencia de lo siniestro.

Lo monstruoso engloba todo aquello que nos perturba, porque hace aflorar sin mediaciones lo que el hombre censura y esconde para mantener la normalidad y preservar el *status quo*.

De este modo posee un carácter socialmente subversivo, difuminando las clasificaciones, por su constitución ambigua, intersticial, transgrediendo las fronteras de lo permitido, resquebrajando aquello que construimos para mantener nuestra seguridad.

Todo lo que constituya una amenaza para el orden social, es visto como algo que debe ser excluido, encarcelado, reprimido en el nombre del bien común. Todo elemento que suponga una fuerza de negación con respecto a lo establecido, es clasificado como monstruoso, a partir de un ejercicio de identificación de lo bueno con lo bello, lo malo con lo feo, haciendo una conexión maniquea de los conceptos.

Por su carácter indefinido y contaminante, ya que no sigue las normas de clasificación impuestas, no es aprehensible por medio de la racionalidad, supone un peligro para el orden social, del que prevenirse.

Como explica G. Cortés, lo monstruoso deshace todas las categorías que nos permiten ordenar el mundo que conocemos. «En este sentido, las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo

que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime. Todo ello tiene un contundente carácter subversivo al revolver o invertir las categorías conceptuales, o subvertir los represivos esquemas culturales de categorización. »¹⁰

Desde las manifestaciones culturales más antiguas, existe una asociación, entre la trasgresión de los límites que se imponen al conocimiento, en los que se basa nuestra forma de entender el mundo, con la violencia y la destructividad. Como explica René Girard:

«Tanto en la religión primitiva como en la tragedia interviene un mismo principio, siempre implícito pero fundamental. El orden, la paz y la fecundidad reposan en unas diferencias culturales. No son las diferencias sino su pérdida lo que provoca insana rivalidad, la lucha a muerte entre los hombres de una misma familia o de una misma sociedad. »¹¹

El potencial dislocador del orden, de lo que socialmente construimos como normalidad, se debe a que lo monstruoso es expresión de los miedos más profundos del ser humano.

El monstruo aparece como resultado del ejercicio creativo de la imaginación, pertenece a lo fantástico, porque su existencia constituye una ficción y es inexplicable por medio de la racionalidad científica.

Según Carlos Plasencia el monstruo es «ese ser extraordinario que transita los márgenes entre la realidad y la imaginación, criatura extraordinaria que a lo largo de la historia se dedicado a quebrar el orden, fuera mítico, divino, natural o político.»¹²

¹⁰ CORTÉS, José Miguel G. 1997. p. 19.

¹¹ GIRARD, René. 1995. p. 57.

¹² PLASENCIA, Carlos. 2006. p. 125.

Su carácter irracional, no le resta significación porque surge del subconsciente. Se relaciona con todo aquello que el hombre se prohíbe en su afán de ordenar su entorno en base a lo racional, lo consciente, y autorepresentarse como un ser civilizado.

Lo monstruoso trastorna nuestra realidad, porque no respeta el orden, excede nuestra concepción de la naturaleza, y la veracidad de nuestra visión.



Fig. 2. William Blake. *El Gran Dragón Rojo y la Mujer revestida en Sol*. 1810. acuarela. 54 x 43 cm.

«Todos los grandes prototipos de monstruos, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos. Son desafíos llevados a dos campos especulares que constituyen la experiencia humana: el dominio de lo “objetivo” (es decir, el mundo fuera de nosotros) y el de lo “subjetivo” (es decir, nuestro espíritu). »¹³

Estas imágenes terroríficas, hunden sus raíces en los temores más antiguos relacionados con el cuerpo, la muerte y la impureza y a la vez, expresan los deseos inconfesables de retorno a la bestialidad, a las pulsiones sádicas y dionisiacas.

El ejercicio de exteriorizar aquello que mantenemos oculto en el inconsciente, es lo que otorga a lo monstruoso un aspecto positivo y justifica su pregnancia cultural, como expone G. Cortés «Asimismo, la atracción por lo monstruoso puede ser entendida como el retorno, la

¹³ CALABRESE, Omar. 1994. p. 107.

recuperación de lo reprimido o como la convulsiva proyección de objetos de un deseo sublimado. En este sentido, nuestra reacción ante lo monstruoso tiene menos que ver con lo que se entiende como miedo que con el echar abajo las reglas de socialización y extrapolar el código secreto del comportamiento, especialmente en la esfera de lo sexual. »¹⁴

Por ello lo monstruoso tiene un carácter ambiguo, como algo que repudiamos porque encarna en su forma, un peligro para la integridad del hombre y a la vez atrae, porque supone la suspensión del orden coheritivo y permite la realización de los deseos.

Este doble aspecto en las reacciones que despierta, se relaciona con lo siniestro, una categoría que utiliza Freud para hablar de lo que es a la vez temido, pero deseado. Para explicarlo, se refiere a aquello que nos es conocido y familiar, a la vez que oculto y soterrado. De este modo, lo siniestro surge como vivencia ante lo que siendo conocido, se ha tornado extraño por un proceso de represión por parte del sujeto.

«Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tronó extraño mediante el proceso de su represión. (...) lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. »¹⁵

Lo monstruoso, en suma constituye la expresión figurativa que la cultura ha utilizado para significar lo siniestro.

¹⁴ CORTÉS, José Miguel G. Op. cit. p. 22.

¹⁵ FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. En: HOFFMANN, E.T.A. EL hombre de arena. Palma de Mallorca. Hesperus. 1991. p. 28.

I.3. Metamorfosis.

El concepto de metamorfosis hace referencia al cambio en la apariencia, el hombre adopta la forma de otro ser u objeto adquiriendo sus características. Es un medio de autocomprensión del hombre a través de lo simbólico.

La idea de metamorfosis aparece con gran protagonismo en la cultura, con la mitología Clásica y su texto más representativo es Metamorfosis de Ovidio. En él se narran, entre otros sucesos, las transformaciones de dioses y hombres, en animales, plantas y rocas. Se manifiesta una concepción del mundo que continuamente cambia, regenerándose, en una sucesión infinita. Esta visión se expresa en las palabras de Ovidio: «Nada conserva su apariencia, y la naturaleza, renovadora del mundo, rehace unas figuras a partir de otras; y en el universo entero, creedme, nada perece, sino que cambia y renueva su aspecto, y se llama nacer a empezar a ser algo distinto a lo que se era, y morir a dejar ser eso mismo. »¹⁶

Este tipo de narraciones contaba ya con una larga tradición, anterior al texto de Ovidio, pero estas no llegaron hasta nosotros. Como explica José Jiménez «la literatura sobre este fenómeno estaba fuertemente arraigada en la literatura Clásica. Temática y género debieron conocer un notable cultivo de la Antigüedad. La metamorfosis impregna profundamente el pensamiento mítico y el conjunto de la literatura antiguos. »¹⁷

El hombre se identifica con los elementos de su entorno, y adopta sus estructuras formales, perdiendo su propia identidad, apropiándose de la naturaleza del objeto.

¹⁶ OVIDIO. 1995. p. 428.

¹⁷ JIMÉNEZ, José. 1993. p. 16.

De este modo la humanidad que perdió sus lazos con la naturaleza, puede pensar y sentir como un animal, una planta, una roca, recuperando su integridad original. Mediante un proceso simbólico de cambio el hombre busca comprender la naturaleza y a sí mismo. «Las culturas humanas utilizan las figuras animales, y las demás formas sensibles, como pautas de equivalencia y transformación simbólicas, que permiten fijar y transmitir los sentidos de la vida y la muerte. »¹⁸

Las representaciones de esta imagen arquetípica, sirven al hombre para interrogarse sobre su propia naturaleza, su devenir, y sobre el tránsito definitivo al que debe afrontarse: El paso de la vida a la muerte.

La metamorfosis como cambio de forma, paso de un estado a otro se relaciona con una manera de entender la vida como un recorrido perpetuo de transfiguraciones. «Toda metamorfosis es un proceso. Un itinerario. Entre una forma que muere y otra que nace. Entre la vida y la muerte. O, de otro modo, la metamorfosis nos da una visión fluida, transitiva, del vivir y del morir. »¹⁹

La transformación puede entenderse como la muerte de una forma y el nacimiento bajo una nueva apariencia. En este caso, un proceso



Fig. 3. Bernini. Apolo y Dafne. 1625. Mármol. 243 cm.

¹⁸ Ibídem, p. 249.

¹⁹ Ibídem, p. 16.



Fig. 4. Correggio. *Júpiter e Ío*. 1532. Óleo sobre lienzo. 163 x 74 cm.

constante de muerte y resurrección que modifica de forma ininterrumpida la estructura del individuo.

Dicha imagen se presenta como un acontecimiento transgresor y dada su relación estrecha con la muerte, la metamorfosis como proceso no está exento de una carga violenta, como señala Georges Bataille «Se puede definir la obsesión de la *metamorfosis* como una necesidad violenta, *confundiéndose por otra parte con cada una de nuestras necesidades animales*, que excita a un hombre a separarse de golpe de los gestos y de las actitudes exigidas por la naturaleza humana. »²⁰

Este aspecto de la metamorfosis, como proceso violento y destructivo tiene su mayor expresión en el sacrificio, se origina en los rituales dionisiacos. En estos actos, las ménades desmembraban a sus víctimas sacrificiales.

Una transformación que demuestra las raíces iniciáticas de la metamorfosis. «El *diasparagmós* o despedazamiento ritual supone un tipo de metamorfosis en el que predomina la violencia, la sangre. Permite no sólo apreciar, sino palpar, la descomposición de la vida, extrayendo de

²⁰ BATAILLE, Georges. 2003. p. 54.

ella un símbolo o promesa de regeneración. »²¹

Las ceremonias de iniciación, según las palabras de Mircea Eliade, «consisten precisamente en experimentar una muerte ritual seguida de un “renacimiento” y en las que el iniciado adquiere su verdadera personalidad de “hombre nuevo”. »²²

La metamorfosis está vinculada simbólicamente a los ritos de iniciación, ambos suponen el abandono de una forma vieja para que el individuo cambie, surja un ser renovado. Como expresa José Jiménez: «El cambio de formas entraña siempre violencia, destructividad. Y esa violencia es consustancial al sacrificio ritual. »²³

En el contexto del pensamiento Clásico el cambio de formas supone una renovación y un modo de comprensión simbólica del entorno, a través de un ritual de iniciación, que expresa una concepción fluida de la vida, en un proceso de muerte y renacimiento.

La metamorfosis expresa, no sólo una visión continúa de la vida y la muerte y de la realidad como inestable. A partir de la puesta en duda de la unidad del sujeto, esta imagen tendrá una nueva faceta, que expresa la incapacidad del hombre moderno por limitar la idea del propio yo.

Las inquietudes con respecto a la permanencia del sujeto, surgen con los avances de la tecnología en el siglo XIX, en una aceleración de la vida, un torbellino incesante de cambios en el mundo, en donde la idea de estabilidad y permanencia desaparecen a favor de lo transitorio.

Con la nueva visión que aporta el psicoanálisis, sobre la vida interior del hombre, la personalidad se revelará fragmentada. La fe de la Modernidad, creer que era posible analizar la realidad y explicarla a través de la razón, se presenta como un espejismo que ha desaparecido.

²¹ JIMÉNEZ, José. Op. cit. p. 47.

²² ELIADE, Mircea. 2000. p. 281.

²³ JIMÉNEZ, José. Op. cit. p. 300.

«La realidad está en perpetuo cambio, el entorno es efímero y existe un movimiento constante que nos lleva a la disolución. El sujeto se convierte en un conjunto de acontecimientos, siempre fluctuantes, parcialmente inconscientes y sometidos a interferencias provenientes de nuestra existencia corporal. De todo ello se desprende la imposibilidad de conocernos a nosotros mismos y, al tiempo, la necesidad de descender e indagar en las profundidades del psiquismo humano e intentar vislumbrar los paroxismos de la conciencia, los estados frenéticos de un sujeto cambiante, dado que el yo no ha cesado desde hace más de un siglo de fraccionarse, dislocarse, alterarse y confundirse. Así, lo infinitamente próximo es infinitamente lejano, consecuencia de nuestro propio yo, al que ya no sabemos reconocer. »²⁴

El concepto de metamorfosis, se utiliza para referirse a un cambio profundo en el individuo, tanto a su forma física, como a su identidad psíquica. Es en este sentido donde, esta imagen adquiere su mayor significación, cuestionando la unidad de lo corporal y del propio yo.

«Lo cierto es que la atracción que ejerce esta figura nace de la suspensión que provoca en las identidades que cualquier sociedad considera fundamentales para su propia seguridad y futuro y que, inevitablemente, sólo determina por oposición con otras entidades, seres y formas: los dioses y los hombres, lo masculino y lo femenino, lo vivo y lo muerto, lo joven y lo viejo. La metamorfosis gusta, pues, de poner en tela de juicio la identidad según los parámetros considerados clave en una época y entorno cultural dados. Por este carácter inquisitivo para con las certezas del sentido, atenta contra la estabilidad misma de cualquier cultura, aunque probablemente también la confirma en sus límites al apurarlos, pues sabemos que no existe civilización que no necesite trabajar su imaginación en las

²⁴ CORTÉS, José Miguel G. 1997. pp. 94-95.

fronteras de lo monstruoso para mejor reforzar lo que considera normal. »²⁵



Fig. 5. Daniel Levi. *Butterfly caught*. 2003. Videoclip. 4:29 min.

La metamorfosis corporal, hace tambalear las categorías establecidas, nos presenta al sujeto como un ser inestable, rebasa toda lógica que busque imponerle límites. Al poner en duda las clasificaciones, que utiliza el lenguaje, se relaciona con lo monstruoso. A diferencia de este último, el ente metamórfico tiene su razón de ser en el propio cambio, en la transformación permanente del hombre, no sólo su impureza revuelve lo real, su existencia es temporal y variable, haciéndose inaprensible por la razón.

«El cuerpo de la metamorfosis no conoce la metáfora ni la operación del sentido. El sentido no se desliza de una forma a otra, son éstas las que se deslizan directamente de una a otra, como en los movimientos de la danza o en las proferaciones enmascaradas. Cuerpo no psicológico, no sexual, cuerpo liberado de cualquier subjetividad y que recupera la felinidad animal del objeto puro, del movimiento puro, de una pura

²⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. 1995. p. 150.

transparición gestual. (...)El cuerpo de la metamorfosis no conoce orden simbólico, sólo una sucesión vertiginosa en la que el sujeto se pierde en los encadenamientos rituales. »²⁶

Su imagen, nos presenta la posibilidad de repensar lo que consideramos sujeto, desde una nueva visión en la que el mundo se concibe como voluble, y el individuo es difícilmente abarcable en unos límites fijos.

La metamorfosis, se manifiesta como la continuidad de la vida en el cambio constante de sus formas. Se relaciona desde sus orígenes con los ritos de iniciación, supone una búsqueda de elevación por parte del hombre, a través de un proceso de muerte y renacimiento de una nueva identidad.

En el contexto actual, donde domina el tiempo acelerado, su naturaleza inestable, cuestiona la unidad del sujeto. El yo se presenta como plural y mutable, en una infinidad de formas, en las que el sujeto se vuelca.

Una metáfora corporal sobre la inestabilidad del ser, que cuestiona a través de la multiplicidad, y la realización en el cambio, la existencia de un yo.

²⁶ BAUDRILLARD, Jean. 1988. p. 40.

I.4. La Nueva Carne.

En el momento presente, el avance incontestable de la tecnología aparece como el designio divino que la humanidad debe seguir, un camino sin retorno hacia la progresiva desaparición del factor humano.

Es un hecho evidente que la informática y sus derivados, se han convertido en un elemento imprescindible en todos los ámbitos de la vida, en la sociedad occidental.

El progreso humano, pilar fundamental de la modernidad, en la que estamos inmersos, se encamina a la investigación médico científica, cuyas metas parecen guiadas a la consecución de tecnologías más limpias, ecológicas y eficientes, a la vez que producen cuerpos más perfectos, ordenados, eficientes y obedientes.

Las diferentes disciplinas como la genética, la biotecnología o la nanotecnología, presentan un interés por lo somático, que amenaza por desintegrar el cuerpo, alterarlo, reprogramarlo y hacerlo permeable a la tecnología. Además, los medios de comunicación, omnipresentes, tienden a multiplicarlo hasta su desaparición, en la infinidad de pantallas de las que vivimos rodeados.

«El cuerpo parece adquirir, así, el máximo relieve, pero el acento ya no está situado sobre la apariencia de las formas, sino, precisamente, sobre lo que amenaza y compromete su integridad, sea mediante penetraciones, desmembraciones, disecciones, sea mediante prótesis, extensiones, interfaces. »²⁷

El cuerpo, ya no es considerado como una unidad completa, sino como una máquina, formada de partes intercambiables y mejorables. No sólo lo físico aparece destinado a su fragmentación, multiplicación y atomización.

²⁷ PERNIOLA, Mario. 2002. p. 17.

La propia identidad, se torna convulsa y múltiple, la idea de yo como algo inmutable, se ha esfumado.

En la posmodernidad, el papel del progreso se observa con desconfianza, con el conocimiento desilusionado, de que su desarrollo no solventará las desigualdades que el hombre ha creado.

Esta realidad ha dado lugar a un abanico de actitudes, desde las más reaccionarias, que sueñan con una vuelta al pasado artesanal, hasta las fantasías tecnófilas.

La Nueva Carne es una manifestación artística que surge alrededor de los años 80. Se cuestiona sobre las problemáticas relacionadas con el cuerpo, a medida que se hace evidente que la ilusión de unidad se desvanece, en favor de lo múltiple, diverso y fragmentario, y la propia identidad se torna mutable.

El término aparece por primera vez en *Videodrome*, el film que marcó un antes y un después en la trayectoria del director David Cronenberg. Cuando el protagonista de la cinta, Max Renn finaliza su violenta transformación suicidándose al grito de “larga vida a La Nueva Carne”.

El concepto lo utilizaran diversos autores para estudiar la obra del director canadiense, ya que se referirá a temáticas similares, desde nuevos enfoques en la práctica totalidad de su filmografía.

Sin embargo, el uso del término se ha extendido, a la hora de comentar la obra de otros creadores, como armazón teórico que permita poner en relación, las manifestaciones de un grupo heterogéneo de artistas, que comparten una serie de temáticas, obsesiones y una particular manera de representarlas.

Este concepto no constituye un movimiento artístico, ni una escuela en la que poder agrupar un número concreto de creadores. *La Nueva Carne* se utilizará como una herramienta conceptual, que permita analizar las obras

más significativas de un grupo de artistas, detectando los puntos de convergencia y sus aportaciones más originales.

Los creadores que se relacionan con esta manifestación pertenecen a diversos ámbitos, entre ellos se ha señalado a Cronenberg prácticamente como padre fundacional, al suizo H.R. Giger, que a través de sus pinturas biomecánicas desarrolla un panteón de seres híbridos, el británico Clive Barker por sus relatos y películas, el fotógrafo Joel-Peter Witkin, el dibujante Charles Burns y en los casos más recientes al video creador Chris Cunningham y el escultor Joachim Luetke .

A grandes rasgos es posible englobar a estos artistas en la clasificación de arte fantástico, ya que la materia de la que parten para la realización de sus obras es irreal: sueños, obsesiones, miedos y deseos. A pesar de que sus imágenes tengan como punto de partida universos ficcionales, se manifiestan a través de técnicas ilusionistas como es el cine, la pintura, o la fotografía. Una característica propia de este género.

Más allá de esta clasificación, estos creadores no pertenecen a ninguna escuela, por el carácter personalísimo de sus obras, ya que trabajan desde planteamientos individuales, que expresan su subjetividad.

La Nueva Carne nos sirve para identificar una serie de obsesiones similares en un grupo diverso, pero coherente de artistas.

Como se ha señalado, es evidente que no se puede hablar de *La Nueva Carne* como un movimiento artístico o cultural en sí mismo, en este sentido se expresan Gorostiza y Pérez:

«Es difícil y muy arriesgado ser tajantes al afirmar que *Videodrome* es el origen de esta tendencia llamada Nueva Carne, es posible que algunos artistas se quedasen fuertemente impresionados al ver esta película, pero lo más probable es que —como ha sucedido siempre— hubiese una serie de preocupaciones ante problemas comunes, que surgieron desde múltiples campos y a los que se dieron respuestas parecidas,

expresándose varios artistas de un modo similar. »²⁸

Para aproximarse al estudio de sus precedentes, Jesús Palacios separa «tendenciosamente» (para simplificar su análisis) en dos corrientes principales, en el marco del género fantástico: el terror y la ciencia-ficción.

El tratamiento negativo que hace el género de terror sobre las mutaciones del cuerpo, se debe al «Horror a que el ser humano se otorgue a sí mismo el derecho, supuestamente divino a controlar su destino»²⁹

Este rechazo se basa en el desprecio del cuerpo, implantado a través de los años por la moralidad judeo-cristiana. En este género toda transformación se identifica con una condena divina, el tormento de la carne, como castigo a una actuación pecaminosa.



Fig. 6. Joachin Luetke. *marilyn-machine*. infografía.

²⁸ GOROSTIZA, Jorge; Ana PÉREZ. 2003. p. 168.

²⁹ PALACIOS, Jesús. *Nueva carne / vicios viejos: una arqueología libertina de la nueva carne*. En: *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid. Festival Internacional de cine de Sitges/Valdemar. 2002. p. 18.

En el extremo opuesto nos encontramos al género de la ciencia-ficción, que ofrece una visión positivista sobre aquellos avances científicos que puedan acarrear una mejora de las condiciones de vida. Una confianza ciega en el progreso que surge con la Revolución Industrial y dará forma al pensamiento moderno. En este contexto el cambio se interpreta como evolución, siguiendo la teoría darwinista.

A diferencia de estas dos formas polarizadas de representar un proceso de transformación de lo humano, *La Nueva Carne*, se presenta como una visión moralmente ambigua. En este sentido, las mutaciones del cuerpo pueden suponer la evolución del hombre como especie dominante, así como también elevar al individuo a un nivel ontológicamente superior, a la vez que su periplo metamórfico acarrea el sufrimiento, la degradación física y psíquica hasta el punto de la autodestrucción total, que desemboca en la muerte.

La ambigüedad es una característica esencial de *La Nueva Carne*, no sólo en el ámbito moral. Lo mixto, lo híbrido, lo impuro, también definen las distintas expresiones de esta sensibilidad estética. Como hemos estudiado en el apartado I.2. la impureza, es decir, la transgresión de las categorías o la comunión de los opuestos, conforma la base de lo monstruoso.

En este sentido, pueden definirse las alteraciones corporales que se representan, como transformaciones monstruosas.

«La Nueva Carne designa un fenómeno de naturaleza mixta y voluble, pues el proceso de la metamorfosis posibilita la existencia de un ente híbrido en el que pueden combinarse simbióticamente pares de categorías opuestas como lo masculino/femenino; lo humano/animal; lo natural/artificial; o lo vivo/inerte. Algunas de las combinaciones señaladas ya disponían de un término que las designara: “Hermafrodita” o “Andrógino” para la mixtura entre sexo masculino y femenino; “Cyborg” (“Cybernetic Organism”) para la mezcla entre lo mecánico y lo humano;

“Monstruo” para la amalgama entre ser humano y animal. La necesidad y pertinencia de un término que pueda comprender todos estos conceptos reside en el punto de vista desprejuiciado del que se parte. Ya no se trata de juzgar mediante una moral maniquea lo que se supone grotesco, vergonzante o anormal, sino proponer este tipo de híbridos como un estado somático-espiritual superior o, al menos, como alternativa tan válida como el comportamiento y el pensamiento impuestos por la ideología dominante.»³⁰

Pero existe una dicotomía en particular que configura un elemento recurrente en *La Nueva Carne*, es la simbiosis entre lo orgánico y lo inorgánico. Expresado visualmente a través de la integración del cuerpo con la tecnología.

Esta combinación de lo que debería permanecer separado, constituye uno de los fenómenos en los que Freud observa la vivencia de lo siniestro.

La comunión entre carne y metal, no es una idea totalmente novedosa, podemos hallar un precedente en la excitación que experimentaban los Futuristas ante la contemplación de la maquinaria que hacía su aparición triunfal.

«Con nosotros comienza el reino de los hombres con las raíces amputadas. El hombre multiplicado que se mezcla con el hierro y se alimenta de electricidad. Preparemos la próxima identificación del hombre con el motor»³¹

Pero el tema de la fusión hombre/máquina nos remite directamente a un fenómeno cultural, cuya influencia continúa en el presente, como es el *Cyberpunk*.

³⁰ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. Nuevo sexo y nueva carne: erotismo, pornografía y nueva carne. En: *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*. Madrid. Festival Internacional de cine de Sitges/Valdemar. 2002. pp. 180-182.

³¹ VIRILIO, Paul. 1996. p. 139.

La figura principal por la que se identifica esta corriente, que surge desde la *New Wave* de escritores de ciencia-ficción, es el *cyborg*. Un cuerpo orgánico, con implantes electrónicos.

La particularidad de *La Nueva Carne*, es ir un paso más allá en dicha integración, apostando por una fusión total, donde se vuelven indistinguibles los límites de los elementos incompatibles, que se unen en su naturaleza más profunda.

Otra diferencia importante con el *Cyberpunk*, radica en que en este fenómeno, los artilugios agregados al cuerpo sirven para aumentar sus capacidades físicas, sin que la transfiguración somática conlleve un trastorno en la identidad.

Por el contrario, en *La Nueva Carne*, la transformación del cuerpo va emparejada a una profunda alteración de la subjetividad. Este elemento configura un rasgo fundamental de esta sensibilidad posmoderna y una de las aportaciones que la hacen original. En este sentido no parece extraño que se defina la estética de *La Nueva Carne* como «fetichismo desaforado que une a cuerpo y objetos en una relación indisoluble. »³²

En ambos casos se esconde un deseo de trascendencia de la llana vida alienada en las sociedades posmodernas, un intento de ir más allá del imperativo de la objetividad, que condena a los individuos a una realidad pobremente acotada. En el *Cyberpunk*, se busca ese ideal a través del uso de la alta tecnología, en *La Nueva Carne* la tecnología o lo inorgánico, es sólo un elemento más en el proceso de transformación del hombre.

Los personajes de las obras de William Gibson, uno de sus autores más representativos, y del *Cyberpunk* en general, «buscan esa trascendencia en otro lugar, fuera de sus cuerpos, buscar escapar de la mera “carne”. La tecnología es el método que eligen para lograr este objetivo. La trascendencia tecnológica a los límites humanos, vista en el contexto de

³² GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. 1999. p. 229.

los presupuestos cyberpunk, es liberadora, es una fuerza de la evolución aunque los resultados, algunas veces, puedan resultar monstruosos. »³³

La diferencia más importante radica en la concepción del cuerpo que se observa en cada estética. En el *Cyberpunk* hay un claro rechazo hacia el cuerpo, ejemplificado en un fragmento de Neuromante se expresa este punto de vista:

«Para Case, que vivía para la inmaterial exultación del ciberespacio, fue la Caída. En los bares que frecuentaba como vaquero estrella, la actitud distinguida implicaba un cierto y desafectado desdén por el cuerpo. El cuerpo era carne. Case cayó en la prisión de su propia carne. »³⁴

En la gran mayoría de las obras pertenecientes a este género se aprecia una necesidad de abandonar la pesada carga carnal, que ha quedado desfasada en relación al imparable avance de la tecnología. Por el contrario, en *La Nueva Carne* hay una búsqueda de hacer consciente la realidad corporal, como una forma de liberarse de los imperativos sociales a través de la mutación de lo somático.

Ya sea a partir de la fusión íntima con la tecnología, o simplemente con lo inorgánico, la metamorfosis del cuerpo constituye la característica más importante de la sensibilidad de *La Nueva Carne*.

Existe un amplio repertorio de alteraciones físicas: mutaciones causadas por el uso de drogas u otras influencias externas, animalizaciones, degradación física, aparición de nuevos órganos, cicatrices, simbiosis con elementos metálicos o vegetales entre otras.

Cronenberg explica su particular visión del concepto:

«La versión más accesible de la “Nueva Carne” en *Videodrome* sería que de verdad podemos cambiar lo que significa ser un ser humano de una forma

³³ MORENO, Horacio. 2003. p. 100.

³⁴ GIBSON, William. 1997. p. 12.

física. Indudablemente, desde los orígenes de la humanidad, hemos cambiado desde el punto de vista psicológico. De hecho, también hemos cambiado desde el punto de vista físico. Somos distintos, físicamente, respecto de nuestros ancestros, en parte por lo que suministramos a nuestros cuerpos, y en parte debido a cosas como las gafas y la cirugía. Pero hay un paso más que podría darse, que consistiría en que pudiéramos desarrollar otro brazo, que de verdad pudiéramos cambiar nuestro aspecto: que pudiéramos mutar. »³⁵

Estas transformaciones poseen como punto en común la representación del cuerpo a través de una figuración siniestra, con la que se pretende materializar una serie de fantasías, sin pasar por el tamiz censor de la lógica.

Las imágenes que se presentan en muchos casos buscan trastornar las concepciones estéticas del espectador a través de lo abyecto³⁶.

Por este motivo, las representaciones de *La Nueva Carne* poseen un componente convulso. No se trata sólo de una estética de la fealdad, que busca reacciones de rechazo, como suele ser habitual; se da el doble sentido de imágenes sugerentes y a su vez elementos difíciles de digerir visualmente, en la búsqueda de una respuesta de atracción/repulsión.

Bajo las obras de *La Nueva Carne* se aprecia una confianza suprema en el poder creador de la humanidad, un impulso transgresor que lo lleva a buscar la superación de la objetividad opresora de lo real, una creencia en que el hombre, que ha determinado a través de sus decisiones el mundo en el que vive, puede transformarse a sí mismo, para reintegrarse en un paisaje que hace tiempo que dejó de ser natural.

³⁵ RODLEY, Chris. 2000. p. 132.

³⁶ « aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. » KRISTEVA, 2001 p. 11.

La Nueva Carne es una sensibilidad estética cuyo principal interés es la representación del cuerpo en proceso de transformación. Este concepto, no se presentaba como elemento central desde los tiempos de la *Metamorfosis* de Ovidio.

En este caso, la imagen de la metamorfosis se utiliza como un medio visual para expresar una percepción fantástica sobre lo carnal. Tomando conciencia de la realidad física corporal y proponiendo una concepción del cuerpo como la propia identidad, no sólo como un caparazón, superando el dualismo cartesiano. En este sentido las transformaciones expresan el cambio del individuo, su alteración somática es inseparable de su cambio identitario.

«En suma, la Nueva Carne es la metáfora erótico-repulsiva de la metamorfosis del ser humano hacia un estado diferente desde el punto de vista espiritual y, por consiguiente, mental y físico. »³⁷

³⁷ CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos A. Op. cit. p. 196.

II. REFERENTES.

II.1 David Cronenberg.

El cineasta David Cronenberg, es considerado uno de los grandes autores del panorama contemporáneo, al igual que directores de la talla de David Lynch o Peter Greenaway, pues imprimen tal grado de personalidad a sus películas, que las hace inconfundibles, y las diferencia del cine comercial.

Cronenberg desarrolla en su trayectoria un género en sí mismo, si bien en sus inicios, se introdujo en el cine de terror, como un camino allanado para poder realizar sus experimentos fílmicos, con una audiencia asegurada. También se observan en sus películas elementos propios de la ciencia ficción, y en general se las clasifica de fantásticas. Es difícil distinguir los géneros en sus obras, que se han llegado a considerar un lenguaje propiamente «cronenbergiano»³⁸.

Cronenberg posee una importancia capital en el desarrollo de esta investigación. Existe entre los temas que obsesionan al cineasta canadiense y se estudian desde distintas ópticas en su filmografía, una conexión casi directa con los conceptos de los que parte la serie de pinturas que conforman este trabajo. Razón por la cual, este director de cine sea uno de los referentes más importantes de esta tesis.

Temas como el cuerpo, la metamorfosis, la identidad, el doble, la relación mente/cuerpo por citar sólo algunos, tienen relevancia central en el discurso artístico de Cronenberg, conceptos que es difícil hallar de una forma tan clara y constante en otros artistas.

Cabe señalar que el análisis de su obra no se realizará desde la especificidad del medio cinematográfico, debido a que este estudio no es una investigación sobre cine. Nos centraremos en identificar una serie de conceptos que conforman el repertorio temático de sus obras.

³⁸ RODLEY, Chris. 2000. P. 12.

Para ello se expondrán las características principales de sus creaciones, sus aportaciones más significativas al arte, y las conexiones que existen con el presente trabajo. Dada la amplitud de su filmografía nos centraremos en sus películas más importantes y las que se relacionan de una forma directa con los temas que nos interesan.

David Cronenberg nació el 15 de marzo de 1943 en Toronto, ciudad en la que sigue viviendo, y donde realizó un alto porcentaje de sus obras. Se crió en una familia de clase media intelectual. Desde niño tenía aficiones que continuarían hasta su ingreso en la universidad y que marcaron en cierta medida su posterior obra cinematográfica. Sus principales intereses eran la literatura, sobre todo de escritores *underground* como William Burroughs y Henry Miller, así como la escritura de novelas de ciencia ficción. Según sus propias palabras, escribe relatos desde los diez años, sin haber abandonado nunca esa práctica.

Por otro lado, desarrolla una gran curiosidad y admiración por el mundo científico. «Y luego estaba la ciencia. Me fascinaba la forma en que la gente escarba a su alrededor hasta descubrir cómo funcionan las cosas, y la forma en que codifican y organizan ese conocimiento. Interpretaba que ese interés significaba que a lo mejor debería ser científico.»³⁹

En 1963 inicia sus estudios en la Universidad de Toronto, en la Licenciatura de Ciencias que dejará un año después para cambiar radicalmente su orientación universitaria y comenzar Filología Inglesa, carrera de la que se licenció en 1967 en la Universidad de Toronto.

A diferencia de lo que suele ser habitual en los directores de cine, Cronenberg nunca fue un cinéfilo confeso. Como el mismo expone⁴⁰, no reconoce haber sido influido por otros directores, debido a la gran diferencia, entre la materia que mediante sus películas busca investigar, y

³⁹ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁰ “En cuanto a influencias (...) no podría limitarme a señalar ningún cineasta en particular.” *Ibidem*, p. 225.

los convencionalismos sobre los que se basa gran parte del cine comercial.

Se suele comparar su forma de proceder como director con métodos de experimentación científica, de hecho en sus primeros largometrajes suelen aparecer personajes que interpretan a hombres de ciencias, con los que Cronenberg se identifica «Creo que los mejores científicos están locos, son tan creativos y excéntricos como los escritores y artistas de cualquier clase. Siento una enorme empatía con los médicos y los científicos. A menudo me parece que me representan en mis películas... En cierto sentido, cada persona es un científico loco, y el mundo es su laboratorio. »⁴¹

A Cronenberg le interesaba el cine, pero no más que la literatura, tanto la lectura de escritores del calibre de William Burroughs o Vladimir Nabokov, como también la escritura de terror y ciencia ficción, influenciada en gran medida por sus autores predilectos.

Su forma de percibir el cine cambia en el año 1965, a través de una experiencia que para Cronenberg fue reveladora. David Sector, un joven que estudiaba en el campus de la universidad de Toronto en la misma época que Cronenberg, había realizado una película con pocos medios, cuyos actores eran otros estudiantes universitarios. Las localizaciones elegidas, se encontraban en la propia universidad y en la ciudad de Toronto. La película llamada *Winter Kept Us Warm* (El invierno nos mantuvo en calor) afectó de una manera transformadora y positiva al joven Cronenberg.

A partir de ese momento, comienza a ser consciente de que él también es capaz de hacer cine, y se decide a experimentar con el medio. Tras informarse de todos los aspectos técnicos, el funcionamiento de las cámaras y los diferentes objetivos, cómo se realiza un montaje, cómo se añade el sonido, comenzó a rodar sus primeros cortos, en los que se

⁴¹ Ibídem, p. 35

ocupaba de todas las tareas necesarias para la grabación, y edición. Así surgieron: *Transfer*, *From the Drain*, *Stereo* y *Crimes of the Future*.

A través de estos estudios Cronenberg va dominando progresivamente la técnica cinematográfica. Hasta que llega *Shivers* (1975) su primer largometraje rodado a partir de un guión propio. Tras un arduo período de búsqueda de financiación, consigue que *Cinepix*, una productora especializada en películas de bajo coste, se decida a realizar su proyecto.

Tras conseguir la Medalla de Oro al Mejor Director en el Festival de Sitges con su primer largo, inicia su siguiente film, *Rabia* que al igual que su predecesora, trata de enfermedades que se propagan creando el caos en la comunidad. Con estas películas se ganó calificativos como «el actual rey del terror gore» o «rey de la enfermedad venérea»

Sin embargo las obras que marcarán su trayectoria, serán: *Videdrome*, rodada en el año 1982 a partir de un guión del propio director, un film que definirá el lenguaje «cronenbergiano» hasta la realización de *Inseparables* (1988), que supondrá una nueva adaptación del género fantástico, dependiendo de las necesidades del cineasta, esta vez, bajo una apariencia de cotidianidad. Con *Crash* depura su estilo realista, retomando el concepto de *La Nueva Carne*, desde la visión deshumanizada de la posmodernidad.

La estética de Cronenberg.

Cronenberg muestra sin tapujos sus obsesiones relacionadas con el cuerpo, su vulnerabilidad, sus alteraciones y las consecuencias que suponen estas para el individuo.

En el apartado visual se traducirá en un interés constante en representar aspectos de la vida en su expresión más grotesca, cruel, visceral. Todo un repertorio iconográfico de la «carne incontrolada», que conforma la seña de identidad más evidente de sus obras.

Un conjunto de imágenes entre las que se encuentra, como señala González-Fierro:

«... la enfermedad, los virus y las mutaciones, las metamorfosis y malformaciones, las patologías psicológicas y sus consecuencias físicas, constituyen el armazón temático de la obra de David Cronenberg. Esta obsesión por lo desagradable —las pústulas, los vómitos, las llagas, la destrucción paulatina del organismo— se convirtieron, en una primera etapa de su carrera, en el aspecto más reconocible y famoso de este cineasta. »⁴²

Esta afición por lo grotesco, se relaciona de una forma directa con el concepto de lo abyecto, *La Nueva Carne*, como hemos estudiado anteriormente, utiliza la estética de lo feo, con el fin de trastocar sensibilidades adormecidas.

Estas características, se aplican sobre todo a la etapa más temprana de su trayectoria, en películas pertenecientes, a su particular aproximación al género de terror.

«Un aspecto del terror, y sin duda de mis películas, es la repugnancia. Tengo que decirle a la gente que algunas de las cosas que consideran repugnantes de mis películas están pensadas para ser repugnantes, sí, pero también tienen un aspecto hermoso. Hay auténtica belleza en cosas que otras personas consideran repugnantes. Así es como yo lo veo, y a veces es muy difícil transmitirlo. »⁴³

A medida que, en la evolución de su carrera, va abandonando el género del terror y adaptando a sus necesidades el género fantástico, su estética también cambia. Progresivamente deja la faceta más desagradable de sus imágenes, y da paso a un tratamiento más frío, distanciado y

⁴² GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. 1999. p. 10.

⁴³ RODLEY, Chris. Op. cit. p. 111.

utilizando menos elementos. Un arco que podemos ejemplificar comparando dos de las obras estudiadas: *Videodrome*, de un aspecto sucio y visceral, contra *Crash*, un film de una frialdad visual conmovedora.

Esta evolución en la apariencia, debe ser entendida como un cambio en las inquietudes artísticas y no como una claudicación en sus postulados, con la intención de suavizar los aspectos más criticados de su obra.

Cronenberg cree que como artista, su única obligación es la de ser fiel a sus propias ideas.

Para poder dejar aflorar la imaginación de forma auténtica, debe cortar el pesado lastre de lo políticamente correcto, la moralidad. Solo siendo sincero con la propia obra, es posible expresarse con libertad.

«Un artista no es un ciudadano que pertenezca a la sociedad. Un artista está destinado a explorar cada aspecto de la experiencia humana, los rincones más oscuros, aunque no necesariamente; ahora bien, si es eso lo que te atrae, hacia ahí debes encaminarte. No puedes preocuparte por lo que la estructura de tu propio segmento de la sociedad considera mala o buena conducta, buena o mala exploración. Por eso, en cuanto uno se convierte en artista, deja de ser un ciudadano. No tiene la misma responsabilidad social. De hecho, no tiene ninguna responsabilidad social. »⁴⁴

La visión del cuerpo en la obra de Cronenberg.

Una característica fundamental en el lenguaje cinematográfico de Cronenberg es la presencia constante del cuerpo, como tema en sí mismo. Una obsesión presente en sus primeros esbozos en el medio audiovisual, que se mantiene como seña de identidad y demuestra la fidelidad a sus inquietudes más personales, sin caer nunca en la repetición de sus propias ideas.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 230.

Cronenberg manifiesta en una de sus declaraciones, de forma clara y directa el papel que le confiere al cuerpo:

«Siempre he tenido el sentimiento de que el cuerpo humano es el hecho mayor de la existencia humana. »⁴⁵

Sus películas nos hacen tomar consciencia de la cruda realidad de nuestra existencia carnal, sin autocensurarse a la hora de representar sus aspectos más convulsos, grotescos o abyectos.

«En contraposición con la moral católica, Cronenberg expresa con sus películas una rotunda voluntad de minar el rechazo constante que el ser humano ha tenido hacia lo carnal, ocultando y despreciando los instintos de nuestro cuerpo. Para el cineasta, cuerpo y alma son variables semejantes —el cerebro no es más que otro órgano sujeto a las mismas posibilidades de metamorfosis— y están vinculadas entre sí. »⁴⁶

En la importancia que otorga a lo somático, a su vez, expresa la inquietud que le despierta la dualidad mente/cuerpo. El dilema cartesiano de la relación del cuerpo con el alma es una constante preocupación. Para el cineasta ambas están íntimamente relacionadas de manera que en sus películas cuando un personaje sufre alguna alteración mental o física, acarrea también una transformación en la otra parte.

Lo físico al igual que la mente, son tratados como una materia voluble, capaz de sufrir grandes cambios, que trastornan la naturaleza más íntima del individuo. Cronenberg tiene una concepción metamórfica del cuerpo que entronca con la mitología griega.

Entiende que el hombre puede mutar como forma de autotransformación, de creación personal del propio cuerpo, del propio yo, a través de la voluntad. Esta filosofía corporal, es una expresión de *La Nueva Carne*, la

⁴⁵ GRÜNBERG, Serge. 2003. p. 37.

⁴⁶ GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. Op. cit. pp. 11-12.

aportación más innovadora del director al omnipresente tema del cuerpo en el arte.

Cronenberg explica su particular concepción de la metamorfosis, como una decisión individual a partir de la cual surgirían configuraciones anatómicas ilimitadas.

«El ser humano podría intercambiar sus órganos sexuales, o conseguir funcionar en la procreación sin órganos sexuales en cuanto tales. Somos libres para desarrollar distintas clases de órganos que nos proporcionan placer, y que no tienen nada que ver con el sexo. La distinción entre hombre y mujer se reduciría, y tal vez nos convertiríamos en criaturas menos polarizadas y más integradas.

No estoy hablando de operaciones de cambio de sexo. Estoy hablando de la posibilidad de que al ser humano le sea posible mutar físicamente a voluntad, aunque tarde cinco años en completar esa mutación. La pura fuerza de voluntad nos permitiría cambiar nuestro físico. »⁴⁷



Fig. 7. Fotograma de *Videodrome*. 1982.

Esta original concepción de lo carnal, la transformación del ser humano a un ser híbrido, que cumple la teoría de *La Nueva Carne*, el tema central de su obra, se aprecia en diferentes películas, como *La Mosca*,

⁴⁷ RODLEY, Chris. Op. cit. p. 132.

Inseparables, o la más reciente *eXistenZ*, sin embargo, hemos considerado el análisis de *Videodrome* y *Crash* como la manera más adecuada de explicar la aportación del cineasta a la cultura y en particular al desarrollo de este trabajo.

Videodrome.

Tras un período de siete años, desde que realizara su primer largometraje, y cuatro films (que se mantenían en el ámbito del cine de terror de bajo presupuesto) depura su estilo, y explora una serie de temáticas que conforman su repertorio conceptual.

Cronenberg se embarca en un nuevo proyecto con la productora *Fimplan II*. Que dará como resultado la película más ambiciosa del director canadiense, *Videodrome* (1982). Este film es considerado por los críticos su obra más importante y su proyecto más personal, supone un punto de inflexión en su trayectoria.

La película surge de un relato escrito años atrás por él mismo, titulado *Network of Blood*. (Red de sangre).

Según el propio autor «Era un melodrama muy simple sobre un hombre que descubre una extraña señal en la televisión. Eso surgió de todas esas madrugadas que pasé viendo la televisión cuando era un niño, cuando de repente veía que salían de ella una especie de señales. Esto fue mucho antes de la televisión por cable, cuando existían esas viejas antenas que se podían girar. Cuando determinadas emisoras de mayor potencia cerraban la emisión, recibías señales más débiles que antes habían estado ocultas. A veces eran muy extrañas y evocadoras; a veces tu mismo les dabas un sentido porque no podías oír correctamente el sonido. Fueron esas experiencias las que me llevaron a partir de un hombre que capta una señal que es muy extraña, muy radical, muy

violenta, muy peligrosa. Llega a obsesionarse con ella, por su contenido, intenta seguir su rastro, y termina metido en un gran misterio. »⁴⁸

El relato original se movía dentro de los márgenes de un thriller de ciencia ficción convencional, sin mayores expectativas. Pero Cronenberg se entrega a pleno en la escritura del primer guión, en la que deja que afloren de su imaginación una serie de ideas y problemáticas que no aparecían en el primer borrador. Este guión es reelaborado varias veces por el propio director, porque advierte que la magnitud que adquiere la historia, lo hace incomprendible por momentos.

Videodrome presenta una gran complejidad temática, posiblemente tratada de un modo algo críptico, lo que dificultó la aceptación y el acercamiento al film por parte del gran público.

Los temas que aborda son amplios y problemáticos, como: el papel de los medios de comunicación en la sociedad, la repercusión que la violencia y la pornografía tienen sobre el individuo, la pérdida de la capacidad de percibir la realidad, así como también el papel que pueden jugar organismos de poder como grandes corporaciones o políticos, sobre estos fenómenos.

Durante la película el espectador adopta el punto de vista subjetivo de Max Renn, encarnado por el actor James Woods. Renn es un ser superfluo y arrogante, se ocupa de la producción de una cadena televisiva que emite contenido pornográfico, con el fin de «dar a la gente algo que no pueda encontrar en otra parte (...) una salida inofensiva a sus fantasías, a sus frustraciones, y en lo que a mí se refiere, es un acto socialmente positivo».

Max Renn actúa como un mercader desinteresado por las implicaciones de las imágenes que compra y difunde. Su actitud cambia cuando descubre la emisión de *Videodrome* a través de Harlam, un pirata de las telecomunicaciones. Las imágenes que captan representan algo

⁴⁸ Ibídem, p. 147.

totalmente nuevo, secuencias de violencia, sin ninguna censura ni ninguna excusa argumental. La violencia como fin en sí mismo, presentando mujeres atadas a una pared que son torturadas por hombres encapuchados. A diferencia de otros productos con los que comercia Max, el contenido de estas cintas, aparece como algo real. Este primer contacto hace que Max se obsesione con *Videodrome*, intentando averiguar su origen.

En otra escena el protagonista le muestra las cintas a Nicki Brand, representada en la gran pantalla por Deborah Harry, es la locutora de un programa de radio llamado *El Rescate emocional*. Nicki, que posee tendencias sexuales sadomasoquistas se siente irresistiblemente atraída por *Videodrome*, y desea participar en su grabación. Después de su encuentro sexual con Nicki, Max sufre su primera alucinación.

La búsqueda del origen de la inquietante emisión lleva a Max Renn hasta Brian O'Blivion, el profeta de la televisión, que ha abandonado su cuerpo, y legado sus pensamientos en forma de cintas de video a su hija Bianca. Max se entera así de que las ondas de *Videodrome* tienen como fin crear un cáncer en el cerebro de sus espectadores, y es la causa de las alucinaciones.

A partir de ese momento, fuerzas con intereses opuestos intentan manipular a Max para que cumpla sus dictados, a la vez que su realidad es cada vez más inestable, y se vuelve incapaz de distinguir lo que realmente está pasando, de las alucinaciones provocadas por su cerebro.

La película efectúa una particular aproximación al fenómeno de los medios de comunicación y en particular a la televisión, llevando al paroxismo las ideas de teóricos como McLuhan, encarnado por el profesor O'Blivion.

Además de la cuestión de los medios, en la que Cronenberg parece anticiparse a fenómenos actuales como: la realidad virtual, internet o los

videojuegos, existe un discurso profundo sobre el cuerpo y la transformación, que supone la aportación más personal del director.

Estas temáticas son frecuentes en el género de la ciencia ficción, como es la desaparición de fronteras entre la realidad virtual y el mundo que conocemos, gracias a la interacción del hombre con la tecnología. Sin embargo, Cronenberg posee una particular forma de tratar la fragilidad de lo que es real, que poco tiene que ver con la limpieza y ordenada frialdad, al más puro estilo *minimal*, de lo que se muestra como realidad virtual en el cine, en películas como *Tron* (1982).

Como explica el analista de cine González-Fierro:

«La película se estructura bajo la apariencia de un *thriller* futurista para, de manera progresiva, deslizarse hasta las profundidades de una pesadilla onírica, a partir de una trama cada vez más compleja y alambicada. Porque la película es, ante todo, un descenso a las alucinaciones provocadas por el cáncer en el cerebro de Max Renn, mecanismo gracias al cual el personaje despierta “dolorosamente al mundo consciente” como ese cartel colgado en la pared del despacho de *Max Up to Depths*. El director asume el punto de vista subjetivo del protagonista. “Después de todo no hay nada real fuera de nuestra percepción de la realidad” dice el Doctor O’Blivion. »⁴⁹

Al igual que la teoría del profético profesor O’Blivion, Cronenberg expone que la única realidad que poseemos es la subjetiva, un razonamiento propio del existencialismo, en el que se fundamenta gran parte de la filosofía del director canadiense. «Nuestra percepción personal de la realidad es la única que aceptamos. Aunque te estés volviendo loco, sigue siendo tu realidad. Pero eso mismo, visto desde una perspectiva externa, es una persona que se comporta como un loco. »⁵⁰

⁴⁹ GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. Op. cit. p. 102.

⁵⁰ RODLEY, Chris. Op. cit. p. 148.

La realidad tiene un carácter eminentemente corporal para el cineasta, no existe, según él ninguna realidad para el sujeto si no existe el cuerpo.

«Una de las piedras angulares de la realidad la constituyen nuestros cuerpos. Y, a pesar de todo, también ellos son, por definición, efímeros. Por lo tanto, y sin tener en cuenta hasta qué punto centramos nuestra realidad, y nuestro entendimiento de la realidad, en nuestros cuerpos, estamos supeditando esa sensación de realidad a la evanescencia de nuestros cuerpos. »⁵¹

En el momento en que se produzca alguna alteración somática, la percepción que tenemos de lo que nos rodea, se transforma de manera radical. Según las palabras del director canadiense:

«Concibo todo como nuestra experiencia de y sobre la realidad. Creamos nuestra propia concepción de la realidad. Lo que pensamos es una creación de la imaginación. Y que puede continuamente transformarse. Que cambia y se transforma sin cesar. »⁵²

En este sentido la influencia de *Videodrome* sobre Max Renn, no sólo tiene como resultado el ingreso a una realidad paranoica, su propio cuerpo también se transforma.

La conversión de Max desde un individuo desinteresado por su entorno, a la vez que alienado por la tecnología que impera en su mundo, hasta llegar a ser un nuevo eslabón evolutivo, que integra en su propio cuerpo la tecnología, es una transformación del *homo sapiens* a una *Nueva Carne*.

En su periplo personal, el protagonista sufrirá dos transfiguraciones en su propia carne. La primera de ellas es la abertura con una evidente reminiscencia vaginal, que aparece en su estómago, la otra es la fusión entre una pistola y su propia mano, que se encuentran conectadas por

⁵¹ Ibídem, p. 214.

⁵² GRÜNBERG, Serge. Op. cit. p. 98.

una serie de tubos, de modo que la tecnología forma ya parte de su sistema nervioso.

Las dos transformaciones de Max apuntan en direcciones contradictorias, la herida funciona a modo de *input*, a través del cual intentan programarlo para que cumpla los intereses del malvado Barry Convex, y por otro lado Bianca O'Blivion, en defensa de *La Nueva Carne*. Esta abertura feminiza al personaje, en contraposición a la pistola fálica integrada en su cuerpo, que ilustra la progresiva conversión de Max en *Nueva Carne*.



Fig. 8. Fotograma de *Videodrome*. 1982.

Como comentan Gorostiza y Pérez,⁵³ además de la pistola, que guarda cierta similitud con la que aparecerá en *eXistenZ*, hay dos objetos más que aún hoy siguen asombrándonos. Uno de ellos es la cinta palpitante, de una organicidad grotesca, que insertan en la abertura de Max. El otro es la anticuada televisión, que aparece en diferentes ocasiones, de una precaria tecnología y a la vez visceral. En su extraña pantalla aparecerá la boca de Nicki, con una alta carga sexual, donde Max insertará su cabeza, acto que ha sido interpretado «... como si se tratase de una felación y al

⁵³ GOROSTIZA, Jorge; Ana PÉREZ. 2003. pp. 159-160.

mismo tiempo un nacimiento, el del protagonista hacia la existencia que está dentro de la televisión. »⁵⁴ Cronenberg refuerza el carácter orgánico del aparato, mostrando a Max azotándolo, de modo que Nicki, es sustituida por su imagen catódica. Este artefacto estallará al final de la película, liberando vísceras y sangre, que contenía en su interior, dando a entender una vez más la comunión entre tecnología y carne.

Tanto la transformación de Max Renn, como los objetos orgánicamente alterados, son vistos a través del objetivo de Cronenberg con una apariencia propia de lo abyecto.

Como hemos visto en el apartado dedicado a la estética del cineasta canadiense, este, juega con las categorías de belleza, fealdad, atracción y repulsión, con la intención de trastocar los esquemas del espectador, modificando su concepción de lo bello, y de lo real.

La originalidad del film, se debe a que presenta como argumento central la transformación del hombre. Toda la cinta es un recorrido por los cambios en su personalidad, y sus mutaciones físicas, sin que se pueda discernir si estas son reales o consecuencia de las alucinaciones paranoides del protagonista. La transformación final se plantea como el abandono de la vieja carne, por lo que el protagonista, invitado por Nicki se suicida para poder liberarse del control de *Videodrome*.

En esta obra el cineasta adapta los géneros según su interés para poder desarrollar en la pantalla su personal repertorio temático. Cronenberg plantea de forma programática, y casi religiosa, una de sus mayores obsesiones, la transformación del cuerpo y la simbiosis de lo orgánico con lo inorgánico, bajo el lema de *La Nueva Carne*. *Videodrome*, presentará la metamorfosis, por primera vez en el cine, de forma directa al espectador y como idea central.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 60.



Fig. 9. Fotograma de *Videodrome*. 1982.

Crash.

En el año 1996 Cronenberg realiza una nueva adaptación cinematográfica, esta vez de la novela *Crash*, basada en la obra visionaria de J.G. Ballard publicada en el año 1973. Al igual que ocurre con *El Almuerzo al desnudo* (1991) recreación del universo de William Burroughs, Cronenberg parte de un material, donde los escritores desarrollan un universo personal, que conecta directamente con el repertorio temático del director canadiense.

A diferencia de otras adaptaciones cinematográficas convencionales, se establece una simbiosis indivisible de las poéticas del escritor con las obsesiones del director que se ocupa esta vez también del guión. Esta amalgama da lugar a un nuevo organismo que es fiel a la novela original, sin dejar de ser genuinamente propia de Cronenberg.

Crash es una película donde se aprecia la madurez formal del director, conseguida a través de un profundo proceso de destilación visual, en el

que se elimina cualquier elemento accesorio, y donde domina la frialdad, que expresa a la perfección el ambiente en el que viven sus personajes.

La película narra la historia de James Ballard, quien comparte nombre con el autor de la novela, interpretado por James Spader y su esposa Catherine Ballard, representada por Deborah Kara Unger. Los Ballard conforman un extraño matrimonio de clase alta, con una inclinación por la sexualidad fría, casi despojada de connotaciones emotivas. Establecen un juego donde, las relaciones extramatrimoniales son comentadas como forma de intensificar el deseo.

James sufre un accidente automovilístico con la doctora Reminton, en la que se produce la muerte de su esposo. En el hospital donde ambos han sido internados, James se cruza con la doctora, sin dirigirse la palabra. En ese lugar, conocen a Vaughan, un peculiar personaje, que colecciona de manera obsesiva fotografías de accidentes.

Ya dado de alta, James comienza a sentir una extraña atracción por los coches. Tras un encuentro sexual entre James y la doctora, visitan al extraño grupo liderado por Vaughan, donde recuerdan accidentes famosos, como el de James Dean. Catherine, la esposa del protagonista, se siente entusiasmada por la incorporación de nuevas experiencias a su vida, de modo que progresivamente todos los personajes adoptan el particular culto de Vaughan.

Este extraño grupo siente una perversa atracción por los automóviles, el metal, y el sexo, lo que les llevará a provocar accidentes entre ellos como una forma de incorporar la tecnología a sus alienadas vidas a través de la sexualidad. Un intento desesperado de conseguir una vivencia real en un áspero ambiente urbano, donde el contacto emocional parece estar obsoleto.

El tono frío que caracteriza el film, los ambientes deshumanizados, junto a la descontextualización total de los acontecimientos, otorga a la obra un carácter futurista a la vez que decadente, que nos remiten al género de la

ciencia ficción, pero en un aspecto abstracto. El propio director comenta el personal acercamiento al género que se da en la película, esta indefinición supone uno de los mayores aciertos del film.

«El concepto que subyace en lo que tal vez resulte difícil o desconcertante en *Crash*, los elementos que la acercan a la ciencia ficción, surgen de Ballard, y de su pronóstico en cuanto a una psicología futura patológica. Ya se está desarrollando, pero él pronostica que, en el futuro, se desarrollará aún más. Luego la devuelve al pasado, que es el presente, y la aplica como si existiera perfectamente formada. De ese modo, tengo unos personajes que están mostrando una psicología del futuro. »⁵⁵

En este ambiente futuro, a la vez que cercano, los personajes profundamente alienados buscan la fusión con la tecnología en un contacto de carácter sexual. Esta simbiosis es un recurso in extremis de superar el aislamiento de lo exterior, la separación de lo humano, la distancia con la tecnología que les rodea, pero les resulta extraña e inerte ya que son incapaces de una experiencia emocional compartida.

El encuentro transformador, de la carne con el metal nos remite directamente a la Nueva Carne. Cronenberg retoma la investigación que se presentaba en un estadio de esbozo en *Videodrome*.

En este caso una de las más profundas obsesiones de lo orgánico con lo inorgánico, en un proceso de metamorfosis personal, posee un acentuado carácter erótico.

Esta unión de lo incompatible, es descrita de forma elocuente en el caso de *Crash* por Ramón Freixas como: «Sublime matrimonio entre metal y la carne, celebración de los delirios biomecánicos, exaltación de la gozosa transgresión, análisis profundo de las tensiones originadas por el desarrollo tecnológico y como afectan el modo de vida contemporáneo. La

⁵⁵ RODLEY, Chris. Op. cit. p. 276.

erotización intensa es inherente a la filosofía de la Nueva Carne, y adquiere en este título su más álgida formulación. En su condición de manifiesto de una nueva sexualidad articula una ficción donde la máquina y el hombre terminan por acoplarse en forma de acto sexual (uno de los tótems/fetiches de antiguo de Cronenberg). »⁵⁶

Sin mutaciones como las que sufría el irónico personaje de Max Renn, Cronenberg nos muestra en *Crash* a sus protagonistas en un camino que los conduce a una transformación personal, expresado esta vez de una forma metafórica y con un tratamiento despiadado.

La metamorfosis que vemos en *Crash* es explicada acertadamente por González-Fierro, como una manera de hacer propias las cosas que conforman nuestro entorno y un método de autoconocimiento o reconocimiento. «Los personajes de *Crash* están iniciando un proceso de sustitución –carne por metal, cuerpo por automóvil- cuyo objetivo final es la fusión de ambos materiales. En este nuevo arte que el matrimonio Ballard descubre, el organismo humano cumple la función de lienzo. Es, en palabras de Vaughan, “la remodelación del cuerpo humano mediante la tecnología”. En un mundo contemporáneo cuyo paisaje está invadido por los elementos materiales, el hombre está condenado a interactuar con ellos, incluso a nivel físico, carnal, como una forma de volver a encontrarse a sí mismo. »⁵⁷

En el proyecto de transformación en el que se embarca James Ballard, existe además de la necesidad de superar el aislamiento propio del hombre en la sociedad postmoderna, una búsqueda de trascendencia como el propio director expresa: «...También hay un intento de trascender, lo que también hizo un proceso religioso. Creo que estamos siempre trascendiendo nuestros orígenes porque estamos

⁵⁶ FREIXAS, Ramón. *David Cronenberg: La perversión de la realidad*. En: La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo. 2002. pp. 313-314.

⁵⁷ GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. Op. cit. p. 235.

constantemente transformando y mutando. Así en algún sentido la evolución se convierte casi en un proceso religioso. »⁵⁸

La connotación que otorga Cronenberg a la evolución como proceso religioso, conecta directamente con lo estudiado en referencia a las bases antropológicas de la imagen de la metamorfosis. Gavin Smith interpreta el extraño comportamiento de los personajes como. «Una especie de existencialismo de Nietzsche. El existencialismo, un elemento que es muy consciente en *Crash*: Una especie de deseada realidad consensuada, y que si puedes tener suficiente gente para desearla contigo, es realidad.»⁵⁹

En *Crash* observamos un deseo de transcendencia compartida, a través de la reformulación traumática del comportamiento y del propio cuerpo.

Una nueva expresión de la obsesión de Cronenberg por la transformación del cuerpo como un proyecto personal de autoconocimiento. La fusión sexualizada de la carne con el metal, esta vez mostrado con una elegancia visual inusitada, en la que sin duda es una de las obras donde la poética visual de Cronenberg alcanza sus cotas más altas.

El discurso de Cronenberg se enraíza en el cuerpo, su carácter metamórfico se extiende desde el individuo a la sociedad, cambiando su identidad, transforma su propia realidad y todo lo que le rodea.

⁵⁸ SMITH, Gavin. *David Cronenberg: mind over matter*. Film Comment. 1997. En línea. Disponible en: <http://filmlinccom.siteprotect.net/fcm/fcm3-4.htm#article> Consulta (30/05/2011)

⁵⁹ GOROSTIZA, Jorge; Ana PÉREZ. Op. Cit. p. 274.

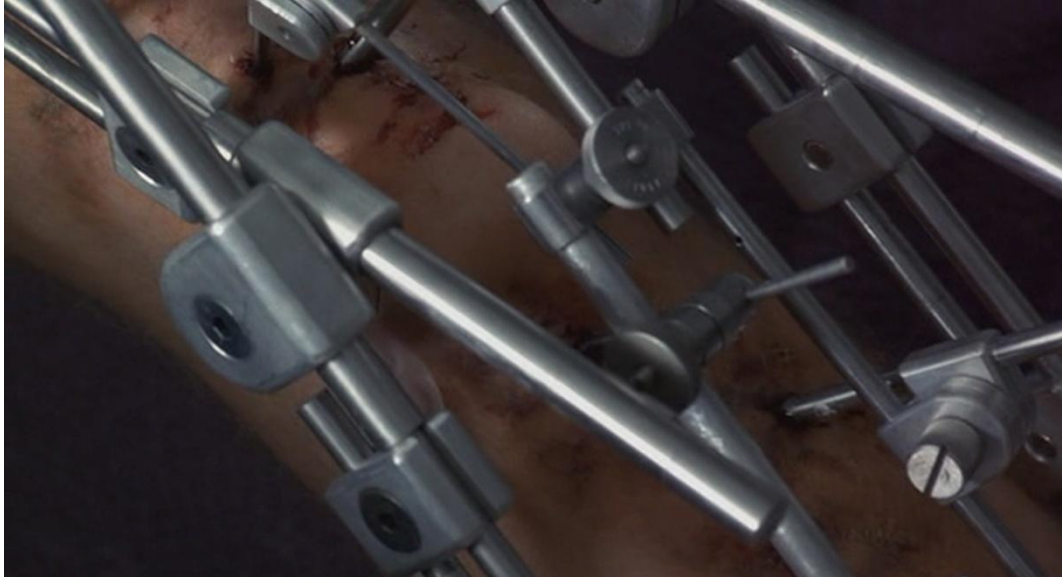


Fig. 10. Fotograma de *Crash*. 1996.

Una transformación que supone la evolución en cuanto a especie, la hibridación, porque parte de la contaminación con lo otro, con lo exterior, de esta forma los límites se hacen permeables, se rebasan las categorías y se suprimen las dicotomías.



Fig. 11. Fotograma de *Crash*. 1996.

Posee más allá del tono científico que utiliza, una faceta metafísica. El cambio que experimenta el cuerpo no es simplemente una nueva configuración anatómica, es una transformación de la esencia más profunda del individuo que afecta a todos los niveles del ser. El paso de la vieja a *La Nueva Carne* es una ascensión en el sentido ontológico, al igual que lo es la transmutación en la alquimia.

Existe una conexión profunda entre la metamorfosis del individuo y los rituales de iniciación, como estudiamos anteriormente, que se remonta a los textos de Ovidio. En palabras de Ramón Freixas «A Cronenberg le conquista, le apasiona la idea de cambio y/o mutación, de pérdida de identidad y de renacimiento de una nueva personalidad. »⁶⁰

⁶⁰ FREIXAS, Ramón. Op. cit. p. 308.

II.2. H.R.Giger.

H.R.Giger es un artista polifacético de referencia imprescindible en el campo del arte fantástico. La influencia de su obra está presente en el imaginario colectivo desde los años 80, abarca manifestaciones tan dispares como diseños para cine, o el arte de tatuajes.

Su mayor reconocimiento lo obtuvo por ser «el padre» del monstruo más inquietante y atractivo de la gran pantalla, *Alien* (1978), película por la obtuvo un Oscar como galardón a los mejores efectos especiales. Este film dirigido por Ridley Scott marcará un antes y un después en el cine de ciencia ficción; y pasará a la historia del séptimo arte por redefinir el concepto visual del monstruo, y por su atmósfera oscura y asfixiante. Su estética es radicalmente diferente a las películas del género fantástico predecesoras (como *Star Wars*, 1977 y *Odisea en el Espacio*, 1968) en gran medida debido a la aportación del artista suizo.

Pero el trabajo de este extraordinario artista, no puede delimitarse únicamente a su participación en proyectos cinematográficos, Giger es un artista visionario que aplica su tenebroso imaginario a diferentes ámbitos de la cultura visual, permitiéndonos ver con detalle extremo, un futuro infernal.

Primeros años, influencias.

Hans Ruedi Giger nació en Chur, capital del Cantón de los Grisones, Suiza, en el año 1940. Pasó su infancia y su adolescencia en los alrededores de su ciudad natal. Es en esta etapa de su vida cuando desarrolló una imaginación desbordante, un gusto por lo fantástico y lo misterioso, influenciado por las novelas góticas que solía leer.

Las fuentes de las que surge su original universo son diversas, Giger asimiló toda clase de elementos dispares, que le ayudaron a dar forma a sus visiones.

Desde su juventud cultiva interés por el arte y la literatura, así como su atracción por ciertas aficiones y gustos que más adelante configurarán su repertorio iconográfico, como las armas, los huesos, la música, el sexo y la cultura egipcia, por la que siente gran fascinación.

La obra del artista suizo tiene un gran componente literario. Desde su adolescencia era aficionado a la novela negra y a los relatos de terror. Entre los autores que más le interesaban se encontraban Edgar Allan Poe y Howard Phillips Lovecraft. Cabe destacar que dos de los libros de ilustraciones más importantes del artista llevan el título de *Necronomicón* de Giger. Muchas de las figuras fantásticas que pueblan sus páginas están en gran consonancia con los seres terroríficos y los ambientes angustiosos que se describen en los relatos de Lovecraft.

En los años 70 se acerca a la literatura ocultista de la mano de escritores como Aleister Crowley, Eliphas Levi y Gustav Meyrink. Por esta época su obra adquiere una gran complejidad iconográfica y son constantes las referencias esotéricas y satanistas repartidas por sus pinturas. Como se puede apreciar en la obra *The Spell IV* (Fig. 12) Estos años son a su vez la etapa de plenitud artística, marcada en gran medida por la lectura de estos temas. Y en la que consigue el dominio de la técnica, como se explicará en el apartado plástico.

Su influencia más temprana y de mayor importancia es el Surrealismo, el artista parte de sus postulados, a la hora de ejecutar sus obras. Según el propio Giger, el arte es para él una forma de exorcizar sus miedos y expresar sus sueños más terroríficos.

Sentía gran admiración por Salvador Dalí, uno de sus mayores referentes, así como las obras de Hans Bellmer, que también le impresionaron desde su juventud. Otros artistas con los que se sentía identificado eran: Francis Bacon, por ser uno de los primeros que representan el cuerpo como algo moldeable, adelantándose a la estética de *La Nueva Carne* y Ernst Fuchs, uno de los más relevantes artistas de la Escuela de Realismo Fantástico

de Viena. El pintor vienés, fue para Giger un maestro, y un referente, que entre otras cosas le aportó un acercamiento a la anatomía, que hasta entonces no poseía.

Además de la gran influencia de los artistas surrealistas, se sentía identificado por grandes pintores de la Historia del Arte, que se aproximaron a la psique humana sin amedrentarse por expresar su faceta más tenebrosa, como el Bosco.

Su encuentro con el ámbito artístico es tardío ya que en Chur, la pequeña ciudad en la que vivió hasta los veinte años, no había un importante movimiento cultural.

Su formación artística comienza en el momento en que se traslada, e ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich. Es en esta ciudad donde obtuvo su formación intelectual y artística, diplomándose como Diseñador industrial y de interiores. Allí amplía sus conocimientos de la Historia del Arte, lo que le llevará a profundizar su interés por movimientos de vanguardia, sobre todo el Surrealismo.

Biomecanicismo.

Giger desarrolla a través de sus múltiples manifestaciones artísticas un estilo visual inconfundible. Sus dibujos a tinta, diseños de mobiliario, esculturas en poliéster, sus pinturas al aerógrafo, configuran la expresión plástica del estilo *gigeresco*. Es el propio artista quien acuña el término arte biomecánico, para definir su estética. Esta consiste en la fusión entre hombre y máquina, o la carne y el metal. En el imaginario del artista suizo se produce mediante una transición fluida, de forma que se hace imposible discernir qué elementos son naturales y cuáles artificiales. El estilo biomecánico se ve reflejado en la serie Biomecanoides.



Fig. 12. *The Spell IV*. 1977. Acrílico sobre papel sobre madera. 240 x 420 cm.

Giger explica su concepción y su origen en los peligros de la ciencia.

«Yo los entendía como una fusión armónica de la técnica, la mecánica y la criatura. La investigación genética nos prepara aún un par de horrores. La clonación es ya de por sí una pesadilla. Mellizos siameses trabajando como obreros, un vientre, dos cabezas, cuatro brazos. »⁶¹



Fig. 13. *Homenaje a S. Beckett II*. 1968. Óleo sobre madera. 100 x 80 cm.

⁶¹ GIGER, H. 2006. p. 48.

En sus diversas expresiones artísticas, las máquinas parecen un metal elástico, los cuerpos poseen una textura férrea o plástica y los huesos se curvan de maneras imposibles, generando un conjunto visualmente coherente, en especial en sus pinturas con aerógrafo.

En palabras de Carlos Arenas:

«Giger configura durante su trayectoria una “nueva anatomía corporal”. Una arquitectura siniestra del cuerpo, a base de yuxtaposiciones de objetos, de formas metamorfoseadas, de la simbiosis de superficies orgánicas e inorgánicas. El concepto lo desarrolla a partir de sus análisis anatómicos y sus interpretaciones personales del cuerpo humano. »⁶²

Las particulares representaciones biomecánicas de la figura, en el universo de Giger, poseen un elemento temático, que atraviesa en mayor o menor medida la obra de este creador: el sexo. En sus pinturas, esta obsesión se expresara a través de la repetición de fragmentos corporales como objetos reproductores, independientes del individuo. Giger es un artista que trabaja por series, ha dedicado una de ellas, la serie *Erotomechanics*, a mostrar su morbosa visión de la sexualidad biomecánica.

En sus pinturas los temores arquetípicos sobre el sexo, demuestran una concepción que se relaciona con los aspectos más violentos y destructivos del ser humano, que coincide en gran medida con la postura de Georges Bataille sobre el tema.

«La asociación de la violencia de la muerte con la violencia sexual tiene ese doble sentido. De un lado, la convulsión de la carne es tanto más precipitada cuanto más próxima está del desfallecimiento; y, de otro lado, el desfallecimiento, con la condición de que deje tiempo para ello, favorece la voluptuosidad. La angustia mortal no inclina necesariamente a

⁶² ARENAS, Carlos. 2008. p. 68.

la voluptuosidad, pero la voluptuosidad, en la angustia mortal, es más profunda. »⁶³

Giger nos muestra a través de sus obsesiones una visión distópica donde la relación del hombre con el progreso tecnológico, es una dominación dolorosa, un mundo oscuro, lleno de plagas, seres monstruosos, y antiguos cultos.

El artista coloca al espectador en un atmosfera opresiva, enfermiza, expresión de sus pesadillas, donde se mezclan miedos arcaicos con fobias hacia el futuro, modulando una oscura advertencia hacia los peligros del progreso.

La Pintura de Giger.

Giger es un creador prolífico que trabaja en gran cantidad de medios: diseño de mobiliario, de accesorios, diseño arquitectónico para sus diferentes bares, arte gráfico en varias portadas de discos, carteles, posters, serigrafías, sus conocidas colaboraciones con el mundo cinematográfico, esculturas, pinturas al óleo, al aerógrafo y dibujos a tinta china.

El artista siente necesidad de experimentar constantemente con distintos procesos y materiales, que le ayuden a plasmar sus ideas visuales. Expresando que: «La capacidad de utilizar diferentes medios, poco apreciados por los coleccionistas, le hacen desistir a uno de repetirse. Quizá me repita en los temas, pero nunca he podido retomar una cosa que ya había realizado años antes. Por eso también me resulta tan difícil terminar obras que interrumpí hace años, porque posiblemente me intereso por otras cosas y ya no puedo encontrar el vínculo con el pasado. »⁶⁴

⁶³ BATAILLE, Georges. 1997. p. 78.

⁶⁴ GIGER, H.R. 2007. p. 4.

Pero sin duda es en la pintura donde consigue dar una expresión visual a su macabra imaginación, alcanzando su nivel artístico más elevado.

Es en el medio pictórico donde otorga una mayor consistencia visual a la síntesis entre biología y mecánica, que se aprecia de modo embrionario en sus *Atomkinder (Niños atómicos)*. Primero con la pintura al óleo y posteriormente con el aerógrafo, una vez que consigue dominar su manejo, llevará el concepto de biomecánica artística a su expresión visual más destacable.

El artista nunca se sintió cómodo trabajando con el óleo, las obras realizadas a partir del año 1967 con esta técnica, son los primeros intentos de representar de un modo ilusionista su enigmático imaginario.

A pesar del desconocimiento de los materiales y metodologías básicas que se requieren, Giger consigue resultados bastante satisfactorios, trabajando de forma intuitiva. Entre las primeras obras realizadas al óleo se observan un conjunto de paisajes, cuya geografía está constituida por formas orgánicas, con multitud de orificios y órganos de carácter bulboso. Muchas de estas obras se han perdido y sólo se conservan en fotografías.

Contrastan con los paisajes orgánicos, la serie de *Pasajes I y II*. En ellas representa espacios interiores domésticos, de carácter rígido y artificial, utilizando recursos de la pintura psicodélica. Comienza con óleo y realiza las últimas obras con aerógrafo. Para realizar esta serie, parte de unas pesadillas que sufría de forma recurrente.

Las obras más destacadas de incursión en la pintura al óleo son *Homenaje a S. Beckett I y II* (Fig. 13.) realizadas en 1968. Debido a su carencia en formación técnica, trabaja los cuadros a partir de veladuras diluidas con gasolina, con este método consigue unas texturas rugosas, muy evocadoras, una factura manual propia del trabajo con pincel y una riqueza tonal, de sutiles colores rojizos y azulados.

Estos factores le otorgan una sensación subliminal de organicidad que no será superada por muchas de las obras posteriores realizadas con una herramienta mecánica como es el aerógrafo.

Cada una de las imágenes nos presenta un ser orgánico cuyo cuerpo parece estar en proceso de disolución, encerrados en interiores metálicos de manera claustrofóbica. Las figuras poseen una potente simbología sexual, gracias a las cabezas fálicas, con un aspecto que recuerda a las construcciones blandas de Dalí.

Se trata de un estadio donde no ha desarrollado el concepto de biomecánica artística y la figura se separa claramente del fondo. Lo orgánico se diferencia de lo inorgánico. Posteriormente ambas categorías se fundirán, cuando alcance a desarrollar completamente su estilo más representativo.

En 1972, como se explica en el apartado plástico, comienza su aprendizaje de la técnica del aerógrafo de una forma autodidacta, a base del método de pruebas y errores.

Las primeras obras de mayor tamaño consisten en la decoración de las puertas de su nueva vivienda, éstas son *Front in Entrée* (1973) o *Puertas de Cocina* (1973).

En ellas da una expresión figurativa a sus oscuras visiones, utilizando únicamente la tinta negra.

Procede de lo claro a lo oscuro, por lo que se trata más de dibujos, donde experimenta con diferentes grafismos y se aprecia el interés por recargar de detalles la superficie, donde denota una cierta inseguridad.

Podemos señalar a *Chiquita* o *Aleph* como primeras obras de madurez, en ellas se reconocen los elementos que configuran su lenguaje visual más característico.

A diferencia de sus dubitativos experimentos cercanos al dibujo, en las puertas de su casa, en estas obras consigue controlar la herramienta produciendo un tipo de representación creíble. Haciendo uso de una forma de sombreado escultórico, transmite la sensación de tridimensionalidad a partir de un contrastado claroscuro. De esta forma se prioriza la sensación de volumen, sin identificar claramente un foco de luz, pasando por alto otros recursos frecuentemente utilizados a la hora de crear una representación ilusionista, como son las sombras arrojadas, o la diferencia de temperatura cromática entre zonas de luz y de oscuridad.

Si nos detenemos en un análisis iconográfico se advierten en *Aleph* (Fig. 14) una serie de elementos que conforman el lenguaje clásico del artista: la inversión de símbolos cristianos, como forma de contradecir su significado, en este caso la cruz invertida, la presencia de contenido sexual, de manera directa, como la forma fálica central o de manera subliminal, en los monstruosos seres con multitud de orificios y protuberancias.

Según la interpretación Carlos Plasencia en *Aleph* «...Giger invierte el orden místico de las cosas y la jerarquía de las especies, contrariamente a la tradición cristiana, que, aún considerando que Dios ha creado el mundo y todo cuanto en él hay (demostrando la inconmensurabilidad de su poder no solo con lo común sino también con lo extraordinario), coloca a los prodigios (*mirabilie*) en los márgenes del mundo. Para Giger el prodigio biológico no es ornamento sino materia de creación, y la reacción que provoca con él, similar a que pueda provocar un milagro. El impulso vital que alienta a los hombres, animales o vegetales, se despliega tenuemente en transfiguraciones que manifiestan en inverosímiles simbiosis, una amenaza a la continuidad de la vida. »⁶⁵

⁶⁵ PLASENCIA, Carlos. 2007. pp. 126-127.

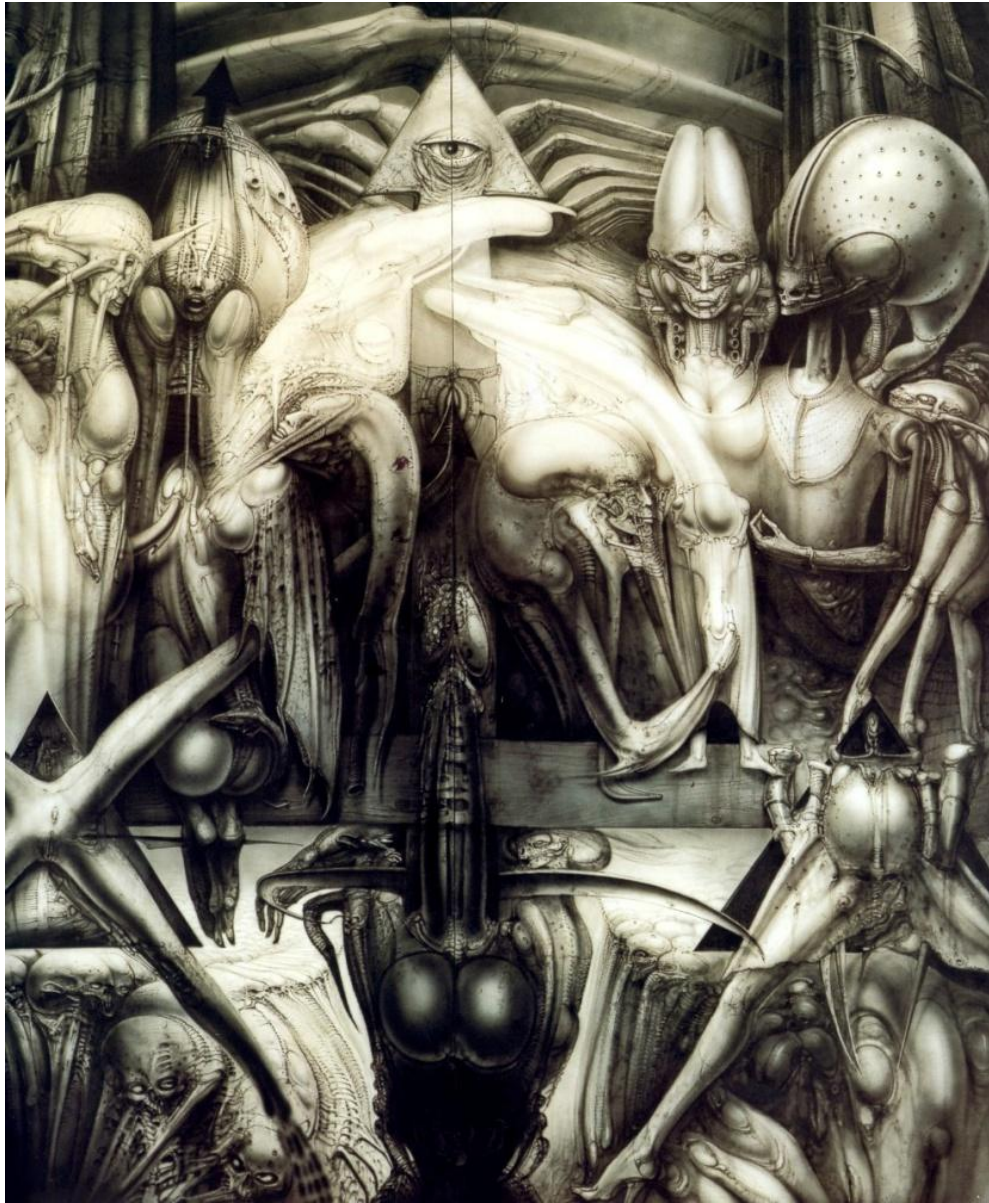


Fig. 14. *Aleph*. 1972-73. Tinta sobre papel sobre madera. 240 x 216 cm.

Esta obra anticipa su etapa de mayor esplendor artístico, que se desarrollará entre los años 1972 y 1975, y que se manifiesta en dos trípticos de gran formato (*The Spell* y *Passagen-Tempel*).

Tanto la crítica como el propio artista coinciden en situarlas como la cota más alta de su obra. «Pero, en especial, el *Spell-Tempel* o el *Passagen-Tempel* en los que utilicé pintura acrílica blanca, se cuentan ya entre mis obras principales que difícilmente podré superar. Los mejores cuadros con los más variados temas son los del periodo entre 1972 y 1975 »⁶⁶

Cada uno de los trípticos, establece un recorrido temático en el que se observan las recurrentes obsesiones de su subconsciente (sexo, nacimiento, muerte, armas de fuego y la comunión erotizada entre carne y metal) integrados a la simbología ocultista (personajes como el mago, la sacerdotisa, Bahomet, la figura del pentágono o la estrella de gran importancia para los alquimistas).

A diferencia de su *modus operandi* habitual, nos encontramos ante un programa iconográfico previamente meditado, un interés por razonar la composición, lo que le permite controlar su impulso creativo que tiende a saturar de detalles la superficie.

Spell I.

Spell I realizada entre los años 1973-1974, de gran formato 240x280 cm es una de las obras más emblemáticas del artista suizo, su oscuro poder de atracción se debe, en cierta medida a su simplicidad compositiva y a la síntesis aplicada en el repertorio iconográfico.

La imagen completamente simétrica se estructura fundamentalmente sobre líneas verticales, de forma ojival. El espacio se organiza a través de diagonales, entre corredores que se alejan del espectador y parecen no tener fin.

En primer término, se presenta de manera frontal, una estructura cruciforme en cuyo interior se halla una estilizada figura femenina.

Sus pantorrillas exageradamente largas poseen una serie de puntas filosas, que le otorga un aire de peligrosidad. Aún más inquietante son sus

⁶⁶ GIGER, H.R. Op. cit. p. 4.

manos amputadas, integradas en el travesaño metálico, y conectadas a tres goteros cada una de ellas. A ambos lados de su rostro, dos pequeños seres de cabezas alargadas, fusionadas con armas de fuego, apuntan hacia el exterior.

De la parte inferior de los párpados de la figura central, nacen dos extrañas membranas que conectan por debajo con el vientre y por la parte superior con dos cabeza fálicas. Estas se convierten a su vez, en unas manos inhumanas que se abren a modo de acogida y forman una extraña cornamenta. Por encima de todo, un cráneo nos recuerda la amenaza de la muerte.

El conjunto puede interpretarse como un siniestro ídolo, se utiliza un recurso propio del ocultismo, la inversión de la simbología cristiana, en este caso es una mujer crucificada, a la vez que mutilada. Giger también usa frecuentemente figuras mitológicas que combina y adapta a su universo. La figura femenina tiene un aire de vampira, diosa pagana o mujer artificial por la perfección de sus líneas. Su cuerpo posee un estiramiento manierista, que recuerda las figuras pintadas por Ernst Fuchs, muy admirado por Giger.

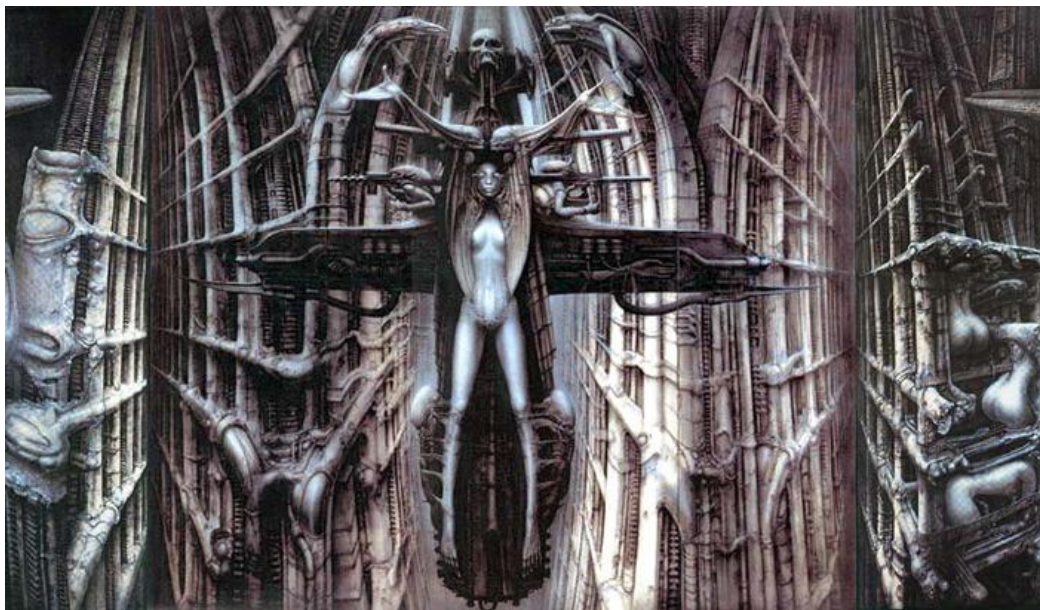


Fig. 15. *The Spell I*. 1974. Aerógrafo sobre papel sobre tabla. 240 x 280 cm.

Las estructuras que representan el espacio, recuerdan a las nervaduras de la arquitectura gótica, en este caso con un aspecto de huesos alterados y carcomidos, como si se tratara de una inabarcable catedral macabra.

El inquietante atractivo que ésta obra despierta, se debe a su ambigüedad. Participa de las representaciones míticas fundamentales de lo siniestro como son las relaciones entre vida y muerte, el miedo a la castración y la pérdida de la identidad.⁶⁷

El temor a la mutilación de los órganos valiosos, se ve representado por la separación de las manos del cuerpo, para ser conectadas al metal.

Lo que nos lleva a otro síntoma de lo siniestro, la promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, un elemento clave en la obra de Giger, en este caso expresado a través de múltiples conexiones entre la figura y la cruz metálica, con los seres monstruosos que surgen a sus lados y las cabezas alargadas que se adelantan a la creación de *Alien*, a través de transiciones sutiles, gracias a la maestría alcanzada en el manejo del aerógrafo.

A la sensación de ambigüedad, contribuye la connotación de un gusto sadomasoquista que proyectan sus formas. Al igual que las obras del británico Clive Barker hay una búsqueda del placer a través del sufrimiento, incluso de la elevación como expone Antonio José Navarro, en sus obras hay un intento «... de abrazar aquello que nos perturba, que nos resulta repulsivo, a modo de festín sadomasoquista. La violencia puede modificar el cuerpo creando una nueva variante erótica de la monstruosidad: la mutilación, la evisceración, el metal hurgando en la carne..., se muestran como un ritual libidinoso; las cicatrices parecen convertirse en nuevas zonas erógenas de cuerpos que disfrutan

⁶⁷ CORTÉS, José Miguel G. 1997. p. 32.

sexualmente del sadismo. »⁶⁸

Giger representa con una macabra sensibilidad una visión de lo monstruoso, transmite una sensación de amenaza, a la vez que nos atrae por su siniestra belleza. Como expresa Walter Schurian las imágenes despiertan sensaciones contrariadas entre la atracción y la repulsión.

«El miedo que emana de ellas (las imágenes) y que provoca escalofríos por todo nuestro cuerpo es el lubricante psicoestético que caracteriza y revitaliza este artista. Asimismo, los peligros al acecho se camuflan tras un lenguaje formal tan seductor y una paleta de colores tan hermosos que el miedo y el rechazo que engendran se evaporan de inmediato. »⁶⁹

En el caso especial de *Spell I*, nos encontramos ante una representación de lo monstruoso encarnado en una sensual figura femenina, mitad diosa pagana, mitad autómata, que nos atrae por su extrema frialdad.

Una personal representación de las fantasías y miedos más profundos del artista a través de un trabajo pictórico extremadamente detallado.

Una imagen ambigua e impura en cuanto, fusiona conceptos distantes, como lo ritual, la sensualidad, lo sagrado, el fetichismo y la violencia, creando una visión espectral de gran poder evocador.

Las técnicas de Giger.

El artista suizo investigó con diferentes medios durante toda su trayectoria. Dibujaba desde joven con tinta china, llegando a publicar sus trabajos en revistas clandestinas de su ciudad natal, Chur. Más adelante realizó varios intentos con el óleo, pero sus resultados no le convencieron,

⁶⁸ NAVARRO, Antonio José. *Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker*. En: *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*. 2002. pp. 237-238.

⁶⁹ SCHURIAN, Walter. Uta Grosenick (ed.) 2005. p. 84.

como él mismo reconoce no tenía los conocimientos necesarios para dominar la técnica.

«...para mí personalmente, la pintura al óleo es demasiado lenta. Además nunca recibí clases en esta especialidad, por lo cual no he trabajado con la técnica adecuada. (...) entre los años 1969 y 1971 me dediqué a la pintura al óleo que había aprendido de forma autodidacta; utilizaba gasolina como disolvente, con lo que conseguía texturas de gran efectismo. »⁷⁰

Hay que tener en cuenta que no tuvo ninguna formación en Bellas Artes. Si bien demuestra cierta facilidad para el dibujo, carece de una base sólida en anatomía, hecho que sabe resolver con mucha inteligencia. Este *handicap* determina la apariencia característica de sus figuras, muy estilizadas en el caso de las representaciones femeninas o exageradas y grotescas en las representaciones masculinas.

Compositivamente intenta no alejarse de la simetría, presenta las figuras frontalmente evitando escorzos. Estos factores dan como resultado unas composiciones estáticas debido, en parte, a las influencias del Arte Egipcio, muy admirado por el artista, como el mismo reconoce: «entre las influencias, no puedo dejar de mencionar el arte egipcio, que es una referencia inmensa y fundamental. Puede decirse que es mi arte favorito...»⁷¹

El dinamismo en sus obras se insinúa por el abigarramiento de formas sinuosas propias del Barroco y la minuciosidad con que trata el detalle.

Este tipo de tratamiento en el que aparecen representados profusamente monstruos, bellas vampiras, máquinas torturadoras y niños atómicos, entre todo tipo de artefactos mecánicos, demuestra un profundo *horror vacui*. En sus obras no existen espacios sin trabajar, todo está detallado,

⁷⁰ GIGER, H.R. Op. cit. p. 40.

⁷¹ CARRIZO COUTO, Rodrigo. (27/08/2005). Madrid. *La estética del miedo*. El País. Babelia. p. 3.

representado con gran verosimilitud, haciendo hincapié en una iluminación de tipo escultórica, muy característica de su estilo, donde se expresa de forma ilusionista el volumen, a modo de relieve. Pone todo su interés en lo que sucede en la epidermis.

Esta cualidad de sus obras está determinada en cierta medida por la técnica del aerógrafo utilizada en sus pinturas más representativas. La pistola aerográfica, también llamada pistola pulverizadora, fue un instrumento muy utilizado en el campo del diseño y la publicidad. Posteriormente su uso se extendió hasta el ámbito artístico. Uno de los primeros artistas en utilizar esta herramienta fue el vanguardista Man Ray.

El descubrimiento de esta técnica por parte del artista suizo alrededor del año 1972, supone la posibilidad de plasmar sus visiones de una forma rápida y efectiva. Giger consigue manejar con maestría el aerógrafo en poco tiempo, mediante un aprendizaje autodidacta, a través de la experimentación.

Lo utiliza del mismo modo en que empleaban los surrealistas, dejando que el subconsciente se exprese de forma directa sobre la superficie, trabajando a mano alzada, con gran velocidad.

«Con el tiempo, uno adquiere tanta práctica en el trabajo que el proceso se vuelve automático como el conducir un automóvil. Uno se convierte en un autómatas que funciona aún en estados de claridad mental, es decir de embriaguez. »⁷²

Por lo general, las obras no siguen un planteamiento previo, a excepción de los grandes trípticos *The Spell* y *Passagen-Tempel*, ya que deja que las formas surjan del subconsciente y se transfieran al soporte de manera natural, sin que la lógica se interponga en su expresión.

Giger explica, su método de trabajo con el aerógrafo, basado en la escritura automática surrealista:

⁷² GIGER, H.R. Op. cit. p. 44.

«Las sesiones de trabajo empezaban por la tarde, prolongándose generalmente hasta entrada la madrugada. Empecé utilizando un acrílico negro para más tarde usar tinta china. Iniciaba la obra desde la parte superior izquierda descendiendo hacia el inferior derecho. El dibujo afloraba de manera espontánea sin bocetos o idea previa, tratando de desconectar los pensamientos en la medida de lo posible, para que así salieran de la mente, libres de censura a la luz. Muchos críticos, a los que les gustó la serie *Passages*, quedaron horrorizados por este kistch-barrocorecargado y vieron los dibujos como un paso retrógrado hacia un tipo de surrealismo pasado de moda. »⁷³

Giger consigue de esta herramienta lo que buscaba en otros medios, como el dibujo, o el óleo, un canal que dé salida a sus imágenes oníricas, sin mediación, y con facilidad. Dejando en un segundo plano cuestiones de expresión personal, a través del propio medio pictórico.

El hecho de priorizar un tipo de resultado casi fotográfico, enfocado a conseguir diferentes efectos visuales, en detrimento del proceso y la propia expresividad del lenguaje pictórico, han restado una cualidad poética superficial que podría haber aportado un componente de intencionalidad artística, de gran profundidad a su obra.

El carácter híbrido, intermedio de sus creaciones ha despertado diversas interpretaciones. Entre ellas la del filósofo, y amigo de Giger, Timothy Leary, quien ve en la obra del artista suizo una intuición de futuras transformaciones de la humanidad, que a través de profundizar en su obra, nos permitan evolucionar.

«La obra de Giger nos confunde y perturba debido a su enorme dimensión evolutiva y nos produce una impresión fantasmagórica. Nos muestra casi demasiado claramente de dónde venimos y hacia dónde vamos. Recurre y echa mano de nuestros recuerdos biológicos. Paisajes

⁷³ GIGER, H.R. 1997. p. 179.

ginecológicos, postales intrauterinas. Giger se remonta aún más en el tiempo, penetra en el núcleo de nuestras células.(...)

Aquí radica el genio evolucionista de Giger. Aunque nos remita a nuestro cenagoso pasado vegetativo insectoide, nos impulsa hacia adelante, en dirección al cosmos. Su visión es, en realidad, post-terrenal. Nos enseña a apreciar nuestros cuerpos insectoides reptantes, pegajosos, embrionales, para que luego podamos transformarlos. »⁷⁴

Conexiones.

Si bien la influencia del imaginario de Giger es anterior al desarrollo de esta investigación, y se puede rastrear en la gran mayoría de las obras presentes, es en una pintura realizada en un momento avanzado del trabajo, donde consideramos que se expresa su impronta, desde una visión madura y en la que se aprecia la particularidad del presente proyecto.

Ambas composiciones son simétricas, el cuadro propio (Fig. 51) posee una simetría menos evidente, en la que se compensa el desplazamiento hacia la izquierda, con el refuerzo lumínico de las dos figuras femeninas que protagonizan la imagen.

El espectro cromático es muy similar en las dos obras, en *Spell / Giger* consigue una combinación de colores sutiles, que se encuentra entre las más acertadas de sus obras, utiliza una paleta en la que dominan los tonos fríos, matizados con tonos cálidos, de siena tostado, y rojizos, sobre todo en las paredes biomecánicas. En la obra presentada, se utilizan tonos azulados, y una gama reducida de tonos siena para las zonas oscuras de la figura.

Una de las grandes diferencias entre las dos obras radica en el tipo de representación de la anatomía humana. Giger no se caracteriza por una

⁷⁴ GIGER, H.R. Op. cit. p. 4.

pintura realista de la figura, en este caso utiliza la simplificación de las formas, y la estilización, en la que consideramos una de sus representaciones figurativas más acertadas. Por el contrario en la imagen que presentamos se ha optado por un tipo de pintura, cercana al realismo, sin disimular una cierta idealización del cuerpo. En ambos casos la superficie de la piel, está lejos de remitir al referente real, y guarda relación con lo metálico y lo inorgánico.

En la parte inferior de la pintura, también es patente la influencia de Giger, pero semejante al tipo de elemento barrocos, y fluidos que se aprecian en sus paisajes.

Las obras despiertan una oscura sensación de vivencia sobrenatural, en el espectador, remitiéndonos a una elevación espiritual, connotada, en cierta medida, por el alejamiento de la realidad, a través de una iluminación antinaturalista. En suma, las dos pinturas configuran imágenes inquietantes, en las que se aúnan la desintegración del ser, el erotismo y la transgresión de cualquier categoría.

En relación con el presente trabajo, lo que resulta más destacable de la obra de Giger es la creación de un universo fantástico con un vocabulario visual de gran coherencia y con un tono oscuro propio de los relatos góticos, como nunca se había visto antes en pinturas de género fantástico. Nos presenta frontalmente sus pesadillas sin mediación alguna, enfrentándonos a mundos de formas infernales, donde se producen fusiones imposibles.

Por su continuidad visual, sus imágenes, parecen formar parte de un conjunto de representaciones de un mundo alejado del nuestro, donde la relación del hombre con los demás y con su entorno es radicalmente diferente. En este universo onírico, la discontinuidad, las fronteras, los límites de la piel han sido transgredidos.

Lo que consideramos más relevante, en el contexto de este trabajo teórico, es que se trata de un conjunto de obras donde, tiene absoluto

protagonismo el concepto de hibridación. En sus pinturas aparecen seres que se transforman y cuerpos que asimilan o son asimilados por la tecnología, representados con gran acierto.

Este tipo de iconografía puede rastrearse en multitud de obras en el pasado, desde las sirenas, esfinges, las metamorfosis de la mitología Griega, hasta los *morphing* infográficos. Pero dos factores lo diferencian y lo convierten en original, la centralidad de la idea, que aparece de forma constante y por otro lado, la efectividad con la que se representa de manera casi fotográfica. Haciendo visible un proceso hasta ese momento sólo atisbado en parte en el imaginario colectivo.

II.3. Zdzislaw Beksinski.

Hemos considerado desde el inicio de este trabajo académico, la obra de Zdzislaw Beksinski de gran importancia, sin embargo, acercarse a ella, resultaba difícil debido a las pocas publicaciones sobre el artista. Esto, sumado a la restricción que supone el idioma, ya que casi todos los textos relacionados con su trabajo, sólo se encuentran disponibles en idioma polaco. A pesar de ello, por su originalidad, y el gran interés que despierta, se ha invertido un esfuerzo extra por estudiar a este artista singular, por muchos ignorado.

Zdzislaw Beksinski (1929-2005) es un pintor de difícil clasificación, no pertenece a ninguna escuela ni movimiento. Su reconocimiento internacional es importante, a pesar de haberse negado a seguir las corrientes dominantes manteniéndose fiel a sus convicciones individuales.

Su obra ha sido expuesta en numerosas ciudades europeas, desde el comienzo de su trayectoria, y con posterioridad en ciudades estadounidenses. Aunque es en Polonia, en el *Muzeum Historyczne of Sanok*, donde se encuentra la mayor colección de sus trabajos.

Beksinski nació en Sanok, un pueblo del sudeste de Polonia, creció en medio del clima de caos y violencia que azotó a Europa en la Segunda Guerra Mundial, si bien no estuvo directamente afectado por el conflicto.

En 1947 comenzó sus estudios en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tecnología de Cracovia, a pesar de que su intención era estudiar cine. Tras finalizar su formación, desempeñó la labor de arquitecto. Sintiéndose frustrado por la monotonía de su trabajo, Beksinski decidió comenzar, entonces, a abrirse camino en el mundo del Arte.

Sus primeras obras estaban formadas por montajes fotográficos, con los que llegó a conseguir grandes resultados, así como también esculturas y más adelante dibujos. Por estos años, en los que inicia su andadura en el mundo del arte, practicaba la abstracción, movimiento que dominaba el

panorama artístico por aquellas fechas. En Polonia, este tipo de manifestación suponía una actitud contestataria con respecto al realismo socialista impuesto.

En el año 1964 realizó su primera gran exposición individual, formada por pinturas, paisajes y obras de carácter figurativo. Iniciando así, un camino personal alejado de las modas dominantes. Llegó a ser una figura de primer nivel en el panorama artístico de Polonia en un breve lapso de tiempo. De esta manera, comenzó su evolución hacia su período más fecundo denominado realismo fantástico, que va desde el año 1970 a 1987.

En su etapa de aprendizaje, llegó a reconocer la influencia de Arnold Böcklin y de William Turner. Hay que tener en cuenta que gran parte de las pinturas del artista polaco, del período fantástico son paisajes, e incluso en el resto de su obra, donde la figura posee un carácter central, la representación del ambiente tiene gran importancia.

Coincide con Böcklin en el interés por representar paisajes llenos de misterio. Ambientes opresivos, donde lo sobrenatural parece a punto de irrumpir en la calma opresiva.

Beksinski manejaba tan hábilmente como Turner la capacidad de transmitir sensaciones a través de las atmósferas asfixiantes que representan sus obras. La perspectiva aérea es un recurso presente en un gran número de sus pinturas, utilizado como una herramienta emotiva, más que como una búsqueda de ilusionismo óptico.

Sus obras posteriores a la etapa conocida como fantástica suponen un regreso parcial hacia la abstracción, centrando su interés en la investigación formal, sin abandonar completamente las figuras. Decidió dejar el realismo, siendo consciente de la difícil posición que tomaba al dar un giro con respecto a la estética que le otorgó el mayor reconocimiento.

En los años 90, dio un nuevo vuelco de registro, comenzando a generar imágenes a través de técnicas informáticas, con una iconografía cercana a la de su etapa de realismo fantástico.

Beksinski siguió un camino solitario, independiente de cualquier *ismo* y sin ampararse en la herencia de sus predecesores, negándose a declarar influencias externas y evitando interpretaciones iconográficas, y contenidos literarios en su obra.

Para el propósito de esta investigación nos centraremos en su etapa fantástica, por ser la más representativa de su aportación al mundo del Arte.

Las pinturas fantásticas de Beksinski poseen a grandes rasgos dos elementos o temas principales que configuran, el carácter onírico y sobrecogedor de sus obras. Por un lado, los paisajes y las atmósferas inquietantes, y por otro, las figuras monstruosas e informes.

Los temas de su obra: paisaje y figura.

Los ambientes representados nos remiten a un pasado, a una pesadilla que se retrotrae en el tiempo. Todo en sus obras tiene un carácter anacrónico, dominan las tonalidades amarillentas y ocre, como si el tiempo hubiera decolorado sus extrañas visiones. La calidad de las texturas también parece haberse arrugado por el paso de los años, la superficie que las cubre es membranosa y áspera. Todas estas características expresan la preocupación del artista por la transitoriedad de las cosas.

«Considero la creación como el único camino posible de luchar contra la inevitabilidad de fallecer. Pinto para dejar algo permanente después de mi muerte. Por supuesto, todo está condenado a desaparecer con el tiempo, incluso las fortificaciones de hormigón. Tener mis propias pinturas

alrededor me ayuda a preservar la ilusión de haber creado cosas permanentes. »⁷⁵

Si los paisajes de Beksinski nos remiten a mundos oníricos, y transmiten una sensación de angustia y desconsuelo, las figuras que aparecen en sus obras son aún más turbadoras. Los hombres que habitan sus imágenes, suelen aparecer con un aspecto esquelético, y a pesar de estar representados de manera escultórica, tienen un perfil fantasmagórico. Sus anatomías parecen carecer por completo de músculos y sus seres cadavéricos están cubiertos por una fina membrana, a medias entre rugosa piel o una extraña drapería. Tadeusz Nyczek, uno de los mayores especialistas en la obra de Beksinski describe con acierto el inquietante aspecto de sus figuras.

«Estos cuerpos parecían estar en un avanzado estado de descomposición: la carne se estaba separando de los huesos que perforaban la piel en ruinas. La piel también parecía que se estaba despegando y desprendiéndose ella misma. Pero como si aún no estuviera satisfecho con el efecto, Beksinski hizo que la piel se vea como una tela de araña que saliera del cuerpo y viviese su propia vida como un objeto agregado. Lo mismo se aplica a las venas y los vasos sanguíneos, que fueron en parte expuestos, en parte dibujados en el mismo nivel de la piel. Nos recuerdan los hilos uniéndose, y literalmente es así. »⁷⁶

Sus criaturas son seres intemporales, algunos parecen estar petrificados, como si la vida hubiera abandonado sus cuerpos y dejando su contenedor demacrado, atrapado para siempre en el estatismo de la muerte.

⁷⁵ COWAN, James, R. 1998. p. 23.

⁷⁶ NYCZEC, Tadeusz. *Introduction to the book "Beksinski"*. Dmochowski. 1988. En línea. Disponible en: http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=bibliografia_obcy Consulta (11/10/2010)

Por el contrario, en algunas pinturas utilizaba el recurso de la repetición de determinadas partes del cuerpo, lo que confiere a su obra una sensación de movimiento, que recuerda al utilizado por Marcel Duchamp en su obra *Desnudo bajando una escalera*.

Este efecto se observa en la pintura conocida como *El Trompetista*, fechada en 1983, una de sus más famosas creaciones, en la cual el personaje se representa con multitud de dedos huesudos, formando una maraña confusa de falanges nudosas, que expresan un movimiento frenético y reiterativo.

Sus figuras, aunque transmitan una sensación de movimiento enfermizo, por su aspecto correoso continúan remitiendo a la decadencia del cuerpo y en suma a la muerte.

El realismo fantástico de Beksinski.

La obra de Beksinski posee un rasgo fundamental que la diferencia y la eleva sobre otras pinturas de género fantástico. Esto se debe, en cierta medida a la importancia que le otorgaba a la representación de los elementos, de manera realista. Consideramos que es un factor determinante en la alta carga emotiva que desprenden sus obras.

Esta capacidad de representación, consigue transmitir la vivencia de lo siniestro. Entendido como la aparición de lo deseado y la vez temido que irrumpe en lo real, o lo extraño que se nos presenta en la forma de lo familiar.



Fig. 16. S/t. 1980. Óleo sobre masonita. 87 x 73 cm.

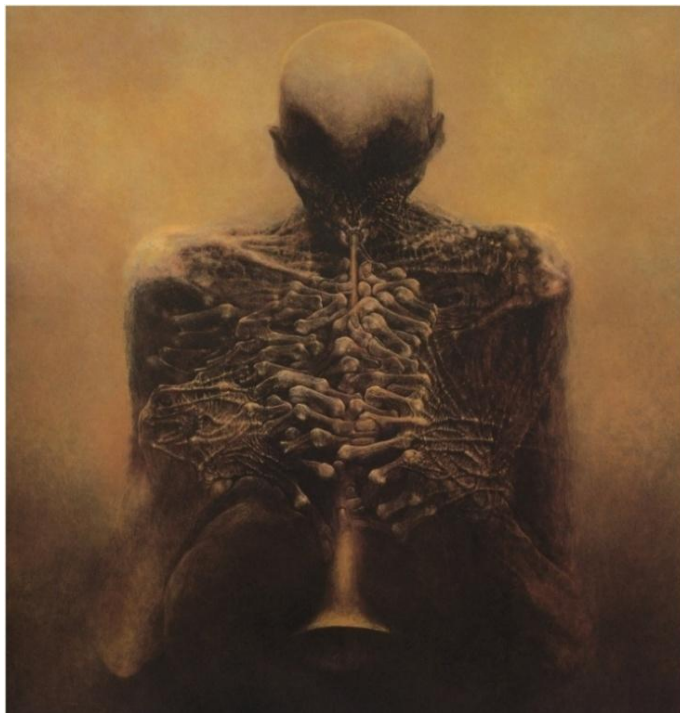


Fig. 17. S/t. 1983. Óleo sobre masonita. 87 x 87 cm.

En sus pinturas todo está representado con tal calidad, que logra colocar al espectador ante una situación que trastoca nuestra percepción cotidiana de cuanto nos rodea, pero a la vez, por su corporalidad visual, sus imágenes parecen participar de forma parcial de nuestra realidad.

Beksinski explicaba que su interés por representar de manera convincente sus visiones, se debe a su intención de ser fiel a las imágenes oníricas que pretendía mostrar.

«Quiero pintar de tal manera como si estuviera fotografiando sueños. Esta es una realidad evidente, que sin embargo contiene una enorme cantidad de detalles de fantasía. Tal vez los sueños de otras personas hagan trabajar la imaginación de alguna otra manera, pero conmigo siempre están las imágenes que tienden a ser realistas en cuanto a los juegos de luz y sombra y la perspectiva. »⁷⁷

Sus pinturas poseen un aspecto característico de un extraño realismo, las imágenes son representadas con una apariencia tan verosímil, que logra colocar al espectador dentro de la escena, pero con la sospecha de que la realidad no es lo que parece, un ilusionismo onírico, que refuerza el carácter de visión alienada. Esta cualidad se debe en gran medida al modo en que se representa la incidencia de la luz.

«... unos pocos llegaron alguna vez a pintar brillos tan evocadores. Sus trabajos son iluminados frecuentemente con una fuente de luz elegante y bella, y al mismo tiempo, misteriosa e incluso cargada de presagios. Su iluminación a menudo parece poseer vida propia; recuerda a J. William Turner en su apogeo. Es de una naturaleza casi etérea. Uno puede preguntarse si para buscar la seguridad, debería aproximarse, o de hecho

⁷⁷ BANACH, Wieslaw. *Zdzislaw Beksinski- About the artist*. 1999. En línea. Disponible en: http://beksinski.dmochowiskigallery.net/library.php?section=bibliografia_obcy
Consulta (11/10/2010)

escapar de ella. ¿Es este brillo naranja de la luz de un nuevo amanecer, o el furioso deslumbramiento de un infierno apocalíptico? »⁷⁸

Otro componente clave para definir la plástica del artista es el nivel de expresividad de sus pinceladas.

Hay que tener en cuenta que en sus primeros pasos en el mundo del Arte Beksinski practicó la abstracción, donde el gesto, la mancha y el color buscan transmitir las intenciones del artista por sí mismos, con autonomía del tema elegido. En este sentido, cuando inició su etapa fantástica, la preocupación por la expresividad de la pintura continuó y sus primeras obras estaban fuertemente influenciadas por el Expresionismo muy en boga por esos años.

Sus pinceladas son vigorosas, y a la vez controladas, en sus obras se puede apreciar el gesto suelto y marcado, pero logrando una gran armonía en toda la superficie.

Su concepción de la pintura, continuó siendo abstracta, a pesar de representar elementos reales, en un contexto de ensueño. La pintura funcionaba para Beksinski como una composición musical, que transmite su contenido a través de la relación establecida entre las partes que la conforman, más que por la iconografía que se pueda observar de manera evidente. El propio artista explicaba su particular forma de enfrentarse a la creación pictórica.

«... Cuando pinto mis imágenes, las pinto de la misma manera como sería una composición abstracta. Los objetos que aparecen en ellos son sólo relativamente importantes. Por supuesto, soy plenamente consciente de su significado convencional, desde hace mucho tiempo petrificado a lo largo de los siglos: crucifixiones, lápidas, una madre inclinada sobre una cuna. Pero los pongo como si fueran accesorios para la decoración completa, lo que hace que sea posible para mí sustituir unos objetos por

⁷⁸ COWAN, James, R. Op. cit. p. 5.

otros, sin menoscabo de la imagen de ninguna manera. Lo que es realmente importante es la relación entre estos objetos, su forma y las líneas que los componen, así como la forma en que armonizan, no sólo con otras formas y líneas, pero también con el marco y las proporciones (largo y ancho) de la imagen como un todo. »⁷⁹

Beksinski reconocía que sus obras poseen un contenido temático, pero aunque resulte paradójico, en un artista con una iconografía tan rica e inquietante, lo que más le interesaba era la conjugación de elementos formales que dan como resultado una *gestalt* indivisible, en la que cada parte influye en el todo.

«Es evidente que la pintura tiene un "tema central", pero está lejos de ser tan importante como el término sugiere. Sin embargo, la importancia es la forma en que la dirección, línea, la tensión, forma y color se funden y se complementan entre sí. Si, por ejemplo, hubiera que cortar parte de los pliegues de un vestido, o parte de las olas del mar (... que ya estuvieran en el cuadro...), esto no sólo puede disminuir la identificación del contenido de la pintura (que podría permanecer en sí, cuando el fragmento en cuestión ha sido quitado). Por el contrario, toda la composición sería totalmente destruida. Es como si uno recortara algunas de las notas finales o cualquier otra parte de una sinfonía, dejando el resto incomprensible, y en todo caso seriamente mutilada. »⁸⁰

Observamos ante sus cuadros, la convivencia de dos formas de manejar la pintura que se consideran opuestas, la representación ilusionista, y la expresividad pictórica autónoma. Una aparente contradicción que refuerza la cualidad única de su obra.

⁷⁹ DMOCHOWSKI, Piotr. *Painting beyond meaning*. Dmochowski 1985. En línea. Disponible en: http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php?section=bibliografia_obcy Consulta (11/10/2010)

⁸⁰ *Ibíd.*

A pesar de que sus pinturas reflejen los aspectos más turbulentos del subconsciente, sin autolimitarse en ningún momento por el buen gusto, las obras de Beksinski poseen un atractivo inevitable. En la extremada crudeza de sus representaciones oníricas, atesora un profundo sentido estético de la Pintura en la tradición ilusionista occidental, posiblemente innato o desarrollado de forma autodidacta. Más allá del tema de sus imágenes, extraído de las profundidades de su psique, hay un intento de crear una obra bella e intemporal. Como el propio artista expresaba, poseía un concepto personal de lo que es bello, alejado de convencionalismos.

«Quiero pintar imágenes bellas, pero rara vez las encuentro así... La belleza de la pintura descansa sobre algo en el interior de nosotros que puede resonar o no con la cosa pintada. Además, la belleza de una pintura no debe ser confundida con la belleza del tema. Por ejemplo, puedo imaginar una hermosa pintura que represente una persona colgada y una terriblemente monótona de Venus dándose un baño. Todas esas opciones son difícilmente definibles. »⁸¹

Su particular concepto de belleza, se relaciona con elementos superficiales de la práctica pictórica. Poseía un gusto especial por las texturas rugosas, y los objetos nudosos, que se observan representados con profusión, en su búsqueda por evitar el vacío, y la simplicidad de una superficie plana. El artista explicaba esta especial pulsión de recargar sus obras, evitando la monotonía del espacio sin trabajar.

«... Es simplemente una necesidad de pintar algo en cada parte de la imagen, un impulso que sin duda es común a muchos creadores modernos y del pasado... Cuando pinto un desnudo siento una enorme necesidad de cubrirlo, sea con la escritura, o con pequeñas venas, o varios detalles que son gráficamente interesantes, entre los que incluso

⁸¹ COWAN, James, R. Op. cit. p. 52.

se puede encontrar esa piel-drapearía. Cuando pinto una pared, quiero que el enlucido se pele, cuando pinto un interior, quiero que esté cubierto con telas de araña, quiero un piso cubierto de residuos, trapos, basura y suciedad de todo tipo. A mis ojos un buen cuerpo, una pared lisa, una hilera de ventanas rectas, un interior limpio, un piso brillante son y seguirán siendo sinónimos de aburrimiento. »⁸²

Las pinturas de Beksinski, son la manifestación de un universo onírico representado con gran maestría. Sus imágenes de pesadilla, tienen a la figura, su transformación, disolución, y decadencia como elemento central de su lenguaje.

El siniestro imaginario que nos muestra, no resta protagonismo a la expresividad de sus pinceladas, ni a las atmósferas de colores irreales donde coloca al espectador. Las obras de este artista, conjugan la tradición de la pintura figurativa, con la representación de un discurso fantástico, en el que ambos elementos se potencian, generando una poética personal abrumadora.

Paisaje. S/t. 1986.

Este cuadro fechado en 1986, sin título, como todas las obras del autor, es una composición organizada en torno a líneas ortogonales, con una subdivisión horizontal en la parte inferior y cuatro líneas verticales, separadas aproximadamente por la misma distancia.

En la imagen se observan cuatro formas orgánicas verticales, que a modo de obeliscos, surgen desde el suelo rugoso. Posee varios niveles de profundidad, el primer término lo ocupa el elemento central en el que recae el mayor peso. En el espacio medio aparecen dos formas, una a cada lado del centro, y un cuarto, en un nivel más alejado, más allá del cual, sólo se aprecia un cielo neblinoso. La imagen es de una asimetría

⁸² NYCZEC, Tadeusz. Op. cit.

muy compensada, el peso mayor recae en la mitad izquierda, por la inclusión del elemento más importante en esta zona, y se compensa, con dos estructuras verticales en la parte derecha, en un nivel más alejado.

La estructura central, la de mayor tamaño y peso visual, es la región más oscura. Es una imagen en que predominan las tonalidades medias, y de este modo, contrasta sobre el fondo claro. Además su forma se corta por el margen superior del cuadro, dando a entender que continúa más allá de los límites de la imagen, lo que le otorga una cierta tensión. Por otro lado la vista se dirige a esa zona, porque es el único elemento en el que se pueden reconocer dos figuras.

La especial forma de representar los cuerpos, es característica de las obras pertenecientes al periodo fantástico de Beksinski, tal y como se han comentado en el apartado correspondiente. Los dos seres esqueléticos parecen estar unidos en un abrazo de connotaciones sexuales, que por otro lado, transmite una sensación de patetismo, por la deformidad de sus figuras. Sus miembros parecen haberse multiplicado, sobre todo las manos que se entrelazan y penden sin vida o recorren frenéticamente la espalda, incrustándose en la piel. Las dos figuras no solo están fusionadas entre sí, también están unidas por la cabeza y el pecho a la estructura alargada, semejante a un tronco, con la que comparten textura y color.

Las otras construcciones orgánicas, no remiten a ninguna figura, parecen estar formadas de grandes huesos cubiertos de una fina película, creando una masa informe, entre miembros humanos, e insectos, con una apariencia cadavérica.

La composición transmite una sensación de quietud sepulcral, debido a que nada en la imagen parece estar vivo. El conjunto nos remite a un universo onírico, que como hemos comentado, es la base de todas las creaciones de Beksinski. Es, en este caso, un paisaje de pesadilla, sobre el que pesa la sombra de la muerte y expresa una cierta pulsión erótica,

posiblemente de carácter necrófilo, por la apariencia degradada de los seres que la conforman. Una imagen difícil de aceptar por el espectador, que podría despertar repulsión, sino fuera, por la sutileza con la que están trabajados los colores, la eficaz representación del volumen, y la creación de una atmósfera irreal tan evocadora. No hay que olvidar que a pesar de todo, la intención del artista es la de crear belleza.

Conexiones.

La elección de esta obra en particular de Beksinski se debe al paralelismo que existe con una de las obras del presente proyecto. Cabe señalar que esta pintura no fue una fuente de inspiración para su desarrollo, si bien existe un claro paralelismo entre ellas. Aunque Beksinski fue uno de los referentes indiscutibles, la relación entre ambas se halló a posteriori.

La similitud más clara es la composición, que en ambos casos se estructura a partir de líneas horizontales y verticales, más rectas en la obra de Beksinski que en la pintura propia (Fig. 46). En esta última se aprecia un movimiento más ondulante y fluido. El punto de vista en la primera es bajo y cercano a las figuras, por el contrario, en la figura 43 es más elevado y alejado, lo que permite observar en ella la extensión de nervaduras que se ramifican por la superficie.

Otra relación evidente es la paleta cromática elegida, en ambos casos, un tono general cálido, dominado por un cielo amarillento, con la inclusión de tonos azulados y fríos, sobre todo en el caso de nuestra pintura (Fig. 46). A diferencia de la obra de Beksinski que en el primer término dominan los tonos pardos, en su homóloga, la figura central posee un cromatismo más variado, reflejando la luz cálida por la zona izquierda y con unas luces más apagadas y frías en el lado contrario.



Fig. 18. *S/t*. 1986. Óleo sobre masonita. 120 x 98 cm.

El ambiente general de las dos obras, nos transporta a paisajes oníricos, que surgen como expresión del subconsciente. En la pintura de Beksinski emana una sensación de desasosiego, que remite al profundo pesimismo del artista, en el otro caso, la interpretación es más ambigua, ya que la extraña metamorfosis que sufre el individuo puede leerse como un renacimiento desde las profundidades de lo informe, o por el contrario una lucha desesperada por no ser engullido y desaparecer.

En cualquier caso, las dos obras nos colocan ante paisajes de ensueño, expresión de las turbadoras fantasías de la psique humana, que a través de un lenguaje fantástico y misterioso nos llevan a cuestionar sobre la desaparición del individuo en el estatismo de la muerte o en la disolución de su identidad.

III. DESARROLLO PRÁCTICO.

III.1. Bocetos.

La concreción visual de los conceptos y propuestas que se pretenden expresar en este trabajo, comenzó con el dibujo. La intención era realizar una serie de pinturas y dibujos sobre el cuerpo en proceso de metamorfosis, de hibridación con lo exterior, a modo de cuestionamiento de la idea de yo.

Plásticamente, suponía un reto importante, ya que los postulados temáticos desde los que partimos, poseen pocos precedentes en la Historia de Arte. Para captar las diferentes ideas acerca de las posibilidades formales del trabajo, se utilizó la herramienta del dibujo.

Se hizo una gran cantidad de bocetos, para experimentar de una manera directa, las posibles manifestaciones, de una propuesta que desde el punto de vista teórico podía resultar excesivamente abierta.

Las pruebas que se realizaron, con diferentes acabados, buscan expresar gráficamente, nuestra particular visión sobre, la hibridación del cuerpo, o el concepto de *La Nueva Carne*.

El tratamiento utilizado, en la mayoría de los casos, fue la línea, en determinadas ocasiones se representó el volumen, en especial a la hora de definir las figuras.

En un primer período, se hicieron varios intentos a modo de anotaciones, sin pensar en ningún tema, o motivo concreto. Muestra de ello son los siguientes dibujos seleccionados.

En un estadio más avanzado, los dibujos se utilizaron para acercarse a una obra definitiva. Estudiando diferentes composiciones, poses de las figuras y representaciones de la morfología del cuerpo.



Fig. 19. S/t. Grafito sobre papel. 29 x 21 cm.



Fig. 20. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.



Fig. 21. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.



Fig. 22. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.



Fig. 23. Bolígrafo sobre papel. 28 x 21 cm.
28 x 21 cm.



Fig. 24. S/t. Bolígrafo y lápiz de color sobre papel.

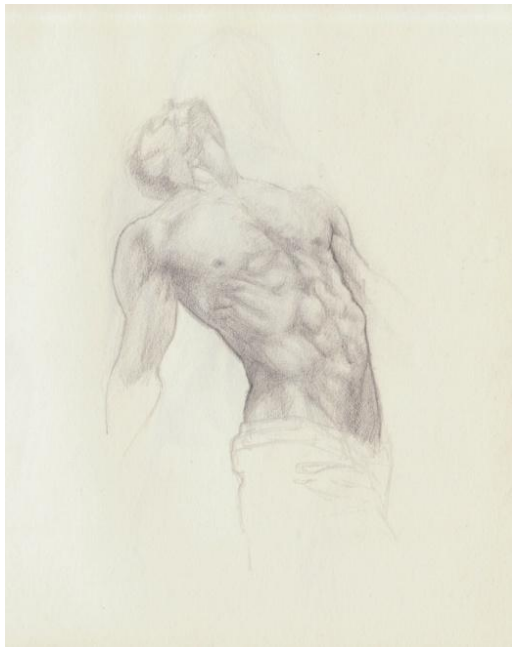


Fig. 25. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.



Fig. 26. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.



Fig. 27. S/t. Grafito y bolígrafo sobre papel.

28 x 21 cm.



Fig. 28. S/t. Grafito y bolígrafo sobre papel.

28 x 21 cm.



Fig. 29. S/t. Grafito y bolígrafo sobre papel.

28 x 21 cm.



Fig. 30. S/t. Grafito y bolígrafo sobre papel.

28 x 21 cm.



Fig. 31. S/t. Bolígrafo sobre papel. 28 x 21 cm.

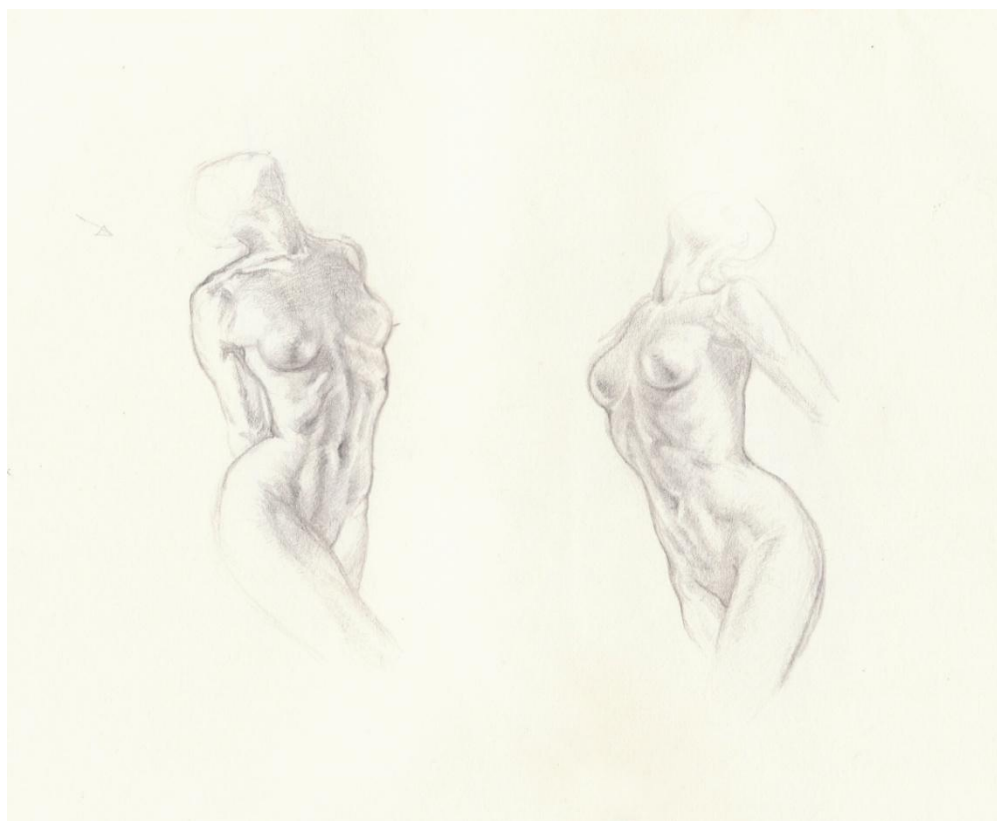


Fig. 32. S/t. Grafito sobre papel. 28 x 21 cm.

III.2. Dibujos a color.

Este conjunto de dibujos, se presenta como una serie en sí misma. Las obras se realizaron en un estadio más avanzado que el de los bocetos, cuando ya se había conseguido concretar los planteamientos estéticos generales del trabajo.

Esta serie, surge de una idea, que se representó en la primera pintura (Fig. 36). Esta no había conseguido cumplir sus objetivos, sin embargo se desarrolló en estos cuatro dibujos a color.

El concepto del que parten es la duplicidad. Como se comentó en el apartado dedicado a la metamorfosis, esta imagen se relaciona con la fragmentación del sujeto. Una de las manifestaciones del yo como un ser múltiple, se da en la disociación.

El tema del sujeto disociado, parte de uno de los miedos más arcaicos, que es la duplicidad del ser humano, o la aparición del doble, una de las manifestaciones de lo que Freud señala como siniestro.

La división de una personalidad en dos cuerpos se relaciona con la pérdida de la identidad, es un elemento que suscita rechazo y es percibido como monstruoso.

La idea de la identidad cambiante, la renovación de la personalidad a través de un proceso fluido de metamorfosis, estaba en el planteamiento inicial del proyecto. En este caso se expresa a través de la división del yo, en un ritual de transformación, donde el propio cuerpo, se vuelve maleable, y se conecta tumultuosamente con su otro yo.

Para representar estos conceptos se recurrió al dibujo sobre papel, con el fin de diferenciarlos de la serie de cuadros, que trataban a su modo temas semejantes.

El soporte elegido fue, papel tintado, después de algunos intentos con otros procedimientos, ya que se observó que los resultados visuales que permitía eran mayores.

Gracias al tono de base, fue posible trabajar los dibujos no sólo a partir de la línea, sino expresando el volumen, a través de las modulaciones de tonos claros y oscuros, utilizando lápices de colores y pasteles.

A diferencia de los bocetos, en este caso se otorgó mayor importancia, a representar con profusión los elementos híbridos en los que el cuerpo se transforma.

En la primera obra (Fig. 33), se otorga un claro protagonismo a las dos figuras. El individuo duplicado, el tema de partida de la serie, se presenta a través de dos cuerpos femeninos. Los desnudos poseen individualidad en el torso, pero están conectados y en proceso de fusión, entre ellos, y con una estructura metálica, ornamental y maleable.

Gráficamente se hizo hincapié en la expresión del volumen, a través del claroscuro, relegando a segundo plano la variedad cromática. Dando un resultado visual escultórico, utilizando el contraste de tono claro sobre el fondo oscuro, y la línea negra para potenciar el conjunto.

En este dibujo (Fig. 34), se presenta en una composición horizontal, dos torsos que se funden con la estructura fantástica que los contiene. El tratamiento no expresa con suficiente acierto el volumen, hay un predominio de la línea y las figuras resultan casi imperceptibles, en la maraña de elementos. Si bien el barroquismo y multitud de formas era algo intencional, se aprecia un intento de transmitir una sensación de ambiente, que se desarrollará con mayor acierto en obras posteriores.

En la siguiente obra (Fig. 35), se busca dar una solución similar a la anterior composición; sobre un formato horizontal con un eje claramente definido, se presentan dos figuras en direcciones opuestas, ubicadas simétricamente.

La sensación de volumen se expresa de manera más acertada que en el primer caso, y con una variedad cromática mayor, gracias a la utilización de tonos fríos y cálidos.

En último caso (Fig. 36), se conjugan los aciertos de los dibujos anteriores, dando lugar a un conjunto con mayor coherencia visual, y que transmite de una manera más acertada los conceptos de la serie.

Partiendo otra vez de una composición simétrica, en torno a un eje vertical que equilibra la imagen, se presentan cuatro figuras, centrando el interés en dos desnudos superiores, y en la parte inferior, logrando así diferenciar las zonas de mayor y de menor importancia. Se utilizó una gradación en los niveles de detalle y de representación del volumen. El dibujo se estructura en diferentes niveles jerárquicos con la intención de dirigir la vista, desde el centro hacia los extremos, en direcciones diagonales, para dinamizar el conjunto.

Este último dibujo expresa con mayor claridad, y con un estilo visual en mayor consonancia los objetivos de la serie.

A partir de estas obras se ha detectado la aportación simbólica de la estructura simétrica. Esta configuración surgió como una posibilidad gráfica entre otras. A partir de su repetición se convirtió en parte del discurso de la serie.

Su racionalización vino de parte de Gombrich, sus palabras pueden ser esclarecedoras en este sentido.

«La simetría, implica cohesión. La forma o campo deben regirse, en su totalidad, por un principio o ley inherente, y es esta convicción instintiva lo que destaca la forma ordenada como candidato al escrutinio. Puesto que es improbable que ésta haya surgido por una mera mezcla accidental de formas y colores, debe ser clasificada como objeto por derecho propio, y como tal debemos poder darle un significado y un nombre. »⁸³

⁸³ GOMBRICH, Ernst Hans. 2010. p. 205.

Ante una organización simétrica, la vista percibe la diferencia con respecto a lo caótico. El espectador busca otorgarle un significado más allá de una simple configuración azarosa de elementos. Este aspecto refuerza la imagen, aportándole un nuevo nivel metafórico.

La serie hace referencia a la disociación del sujeto, en un proceso convulso de metamorfosis, donde se produce una simbiosis entre diferentes cuerpos y a su vez con elementos extraños, en una superación de las categorías. Se torna impuro, intersticial, es a la vez carne, metal y líquido.

Estos elementos híbridos de formas sinuosas, que manifiestan dinamismo, se desarrollan en el tiempo, como es la naturaleza procesual de la metamorfosis. Por otro lado es mutación interminable, busca una organización también mudable, pero definida simétricamente. Esta configuración se asocia a lo que la naturaleza organiza simétricamente.



Fig. 33. S/t. Lápices sobre papel. 50 x 65 cm.

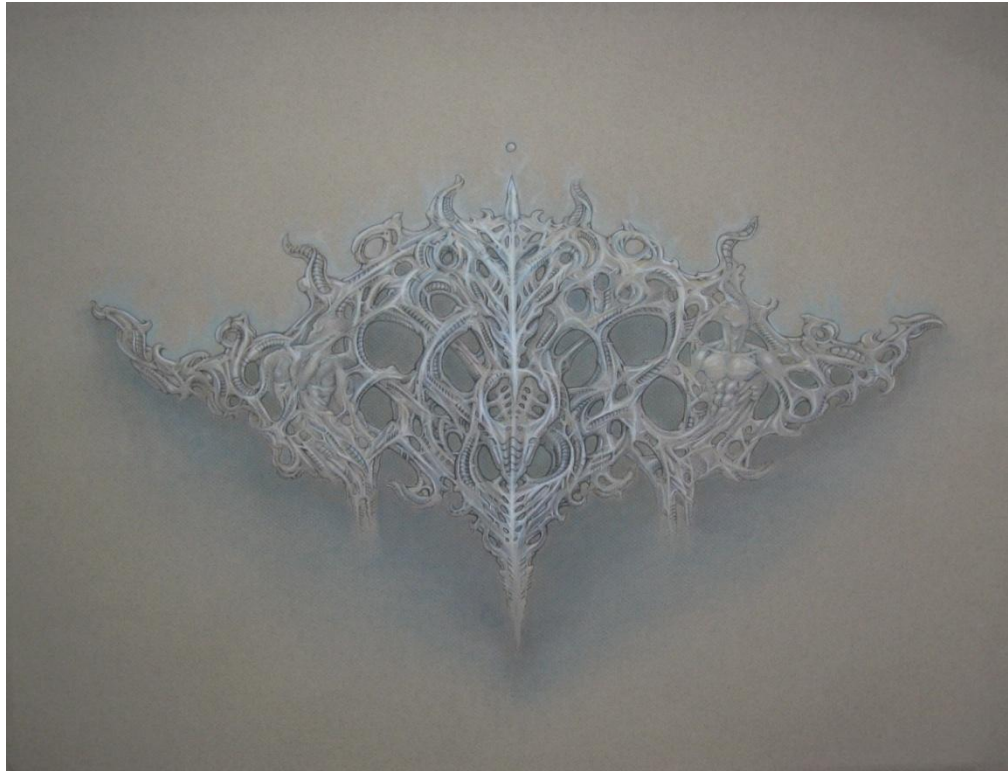


Fig. 34. S/t. Lápices sobre papel. 65 x 50 cm.

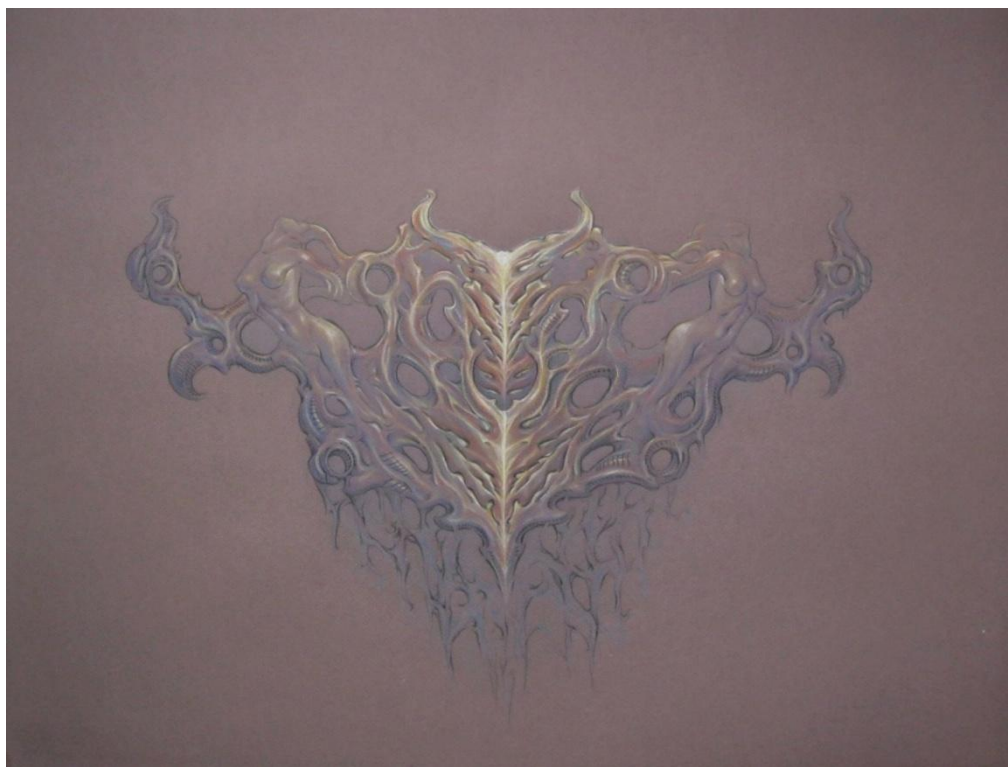


Fig. 35. S/t. Lápices sobre papel. 65 x 50 cm.



Fig. 36. *S/t*. Lápices sobre papel. 65 x 50 cm.

III.3. Pinturas.

Primera aproximación.

Esta primera pintura, se realizó, en el contexto de la asignatura Técnicas y Metodologías Pictóricas. Sus resultados estaban a gran distancia del estilo pictórico que intentábamos desarrollar para el presente proyecto. Hay que tener en cuenta que es experimental, en el sentido temático, se trata más que nada de un intento por dar una coherencia visual a algunas ideas que habían surgido en dibujos.

Por otro lado es experimental en el aspecto técnico, ya que en el programa de la asignatura, se estipulaba la confección de un médium pictórico que se adaptara lo mejor posible a nuestras necesidades plásticas. En esta obra, en particular a modo de primer intento, se trabajó con el médium de base oleosa, con algunas características alteradas. Su manejo resultaba difícil, por lo que fue necesario, reajustar algunos componentes.



Fig. 37. S/t. Óleo sobre lienzo. 50 x70 cm.

Esta obra sirve como primera aproximación, a las temáticas que nos interesaba desarrollar, visualmente es muy precaria, pero sirvió para la evolución de las siguientes pinturas, a partir de ese punto. En ella se realiza un primer acercamiento a los conceptos de transformación del cuerpo, y de hibridación con elementos fantásticos con un cierto carácter ornamental.

Los puntos débiles que se identificaron, fueron la necesidad de trabajar con mayor profundidad la representación de la figura, así como conseguir una transición más armoniosa entre los elementos fantásticos y los cuerpos, para dar la apariencia de simbiosis que se intentaba expresar.

Espalda.

La segunda imagen también fue creada en el marco de la misma asignatura, después de mejorar algunas características del médium, que no daban los resultados esperados. En este cuadro se hizo mayor hincapié en el modelado del cuerpo. Para tal fin, se utilizó el contraste cromático entre la figura cálida y el fondo frío. La composición es simétrica, un elemento situado en el centro de la superficie, y la pose erguida con los brazos abiertos, acentúa más el estatismo.

Este recurso se utiliza con el propósito de transmitir la rigidez del sujeto, y contrastar una representación de un individuo en aparente tensión emocional, a través de la quietud, cuyos gestos no evidencian movimiento alguno.



Fig. 38. Captura del proceso.

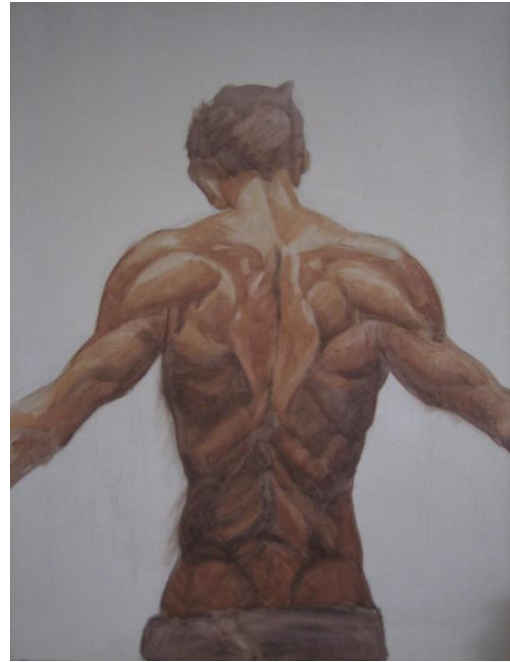


Fig. 39. Captura del proceso.

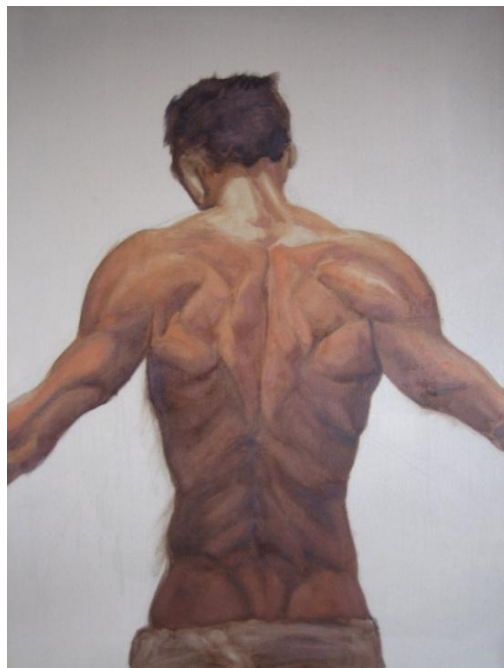


Fig. 40. Captura del proceso.

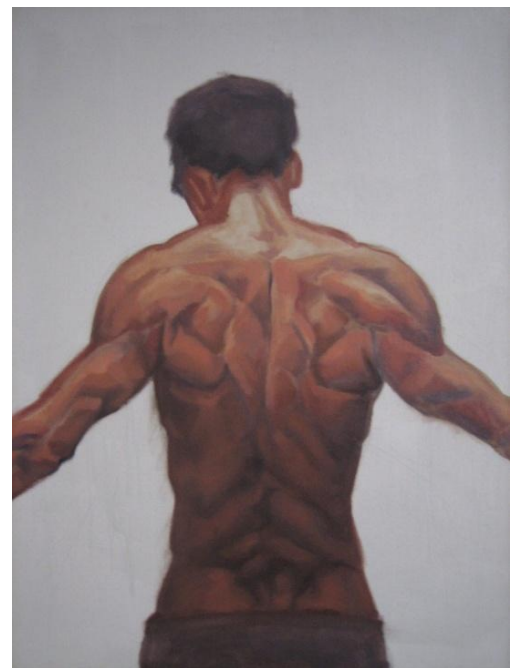


Fig. 41. Captura del proceso.

Los elementos fantásticos se redujeron para no restar protagonismo a la expresividad del cuerpo. A pesar de que la integración de este con los grafismos orgánicos, no se consigue expresar acertadamente.

Se intenta crear un espacio atmosférico, evitando los límites muy definidos y dando mayor importancia a la gradación tonal del fondo, con el fin de conseguir una sensación global de luz tenue. La figura se encuentra aislada en un fondo neutro, casi abstracto, evitando su ubicación en un espacio concreto.



Fig. 42. S/t. Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.

Paisaje amarillo.

Esta obra se realizó a partir de un trabajo para la asignatura de *Paisaje*. Después de los dos intentos anteriores, que no cumplían todas las expectativas, en cuanto al conjunto pictórico que se pretendía elaborar. Se hizo hincapié en el desarrollo previo del proceso.

Se realizaron tres dibujos, con una idea muy similar, en ellos una construcción fantástica se eleva desde el suelo, con formas tumultuosas, en una hibridación de raíces vegetales, tubos metálicos y materiales fluidos. En dos de ellos se representaba un desnudo y en el tercero no aparecía ningún cuerpo. Se seleccionó el correspondiente a la figura masculina, donde mejor se expresaba visualmente el esfuerzo anatómico.

A través de la plasmación en el lienzo, el diseño original fue modificándose, lo que le aportó coherencia visual a la imagen. En el cuadro, se representa un paisaje irreal, que tiene como protagonista un acontecimiento monstruoso. En este cuadro, una figura de la que sólo se aprecia el torso, parece ser engullida por una maraña de elementos fusionados. O desde otro punto de vista, puede interpretarse como un intento de liberación de las fuerzas que lo envuelven.

En cualquier caso se buscaba expresar gran tensión visual.

La paleta de colores elegida, fue más saturada, que en los anteriores trabajos, con un predominio del amarillo cadmio, en el cielo, y tonos ocres, así como colores fríos para el modelado de la figura central.

Para traducir la esencia del boceto al lienzo se realizó un dibujo de línea muy suelto, con el fin de transmitir la idea original, sin tener que copiar directamente, buscando potenciar la sensación de fluidez del estudio.

La pintura se realizó superponiendo varias capas de óleo, sin utilizar mucha materia y con un control más preciso de las pinceladas.



Fig. 43. Captura del proceso.



Fig. 44. Captura del proceso.



Fig. 45. Captura del proceso.

Y las matizaciones más sutiles, cuando el conjunto estuvo establecido, se hicieron a través de finas veladuras, un proceso que no se había utilizado en las obras precedentes, y sirvió para conseguir un resultado plástico más coherente.

Esta obra consigue representar de una manera más fiel, los conceptos que sustentan la serie: la metamorfosis del cuerpo como un proceso de cambio profundo de la naturaleza del individuo, un tránsito convulso, en el que lo somático, se convierte en metáfora de lo psicológico.



Fig. 46. S/t. Óleo sobre lienzo. 94 x 75 cm.

Disolución compartida.

Para la realización de esta pintura (Fig. 51), se eligió un formato mayor que las predecesoras, ya que la idea era trabajar las figuras con mayor intensidad.

Antes de comenzar a pintar se realizaron una serie de bocetos. El primero fue un dibujo de la idea general (Fig. 31), que como se apreciará, se fue modificando durante el proceso. Por otro lado se hicieron estudios de las figuras, para controlar las proporciones y el modelado de la anatomía (Fig. 32).

La paleta de cromática se restringió a un espectro de colores desaturados fríos, en su mayoría con la inclusión de algunos tonos siena oscuros para diferenciar las fuentes de luz. El tratamiento que se pretendía, era representar con veracidad el cuerpo con respecto al volumen, pero a la vez hacer evidente su naturaleza onírica, a través de la iluminación, otorgándoles una apariencia escultórica, de superficies metálicas. Este efecto ayuda a conseguir mayor coherencia, al no haber una diferencia de tratamiento entre las figuras y los elementos metamórficos, con los que se fusionan. Este recurso se advirtió en el paisaje anterior.

En un primer estadio (Fig. 47), se puede observar que la similitud al boceto era mayor, sin embargo, las figuras eran estilizadas y antinaturales, no expresaba la intención original de representar los cuerpos de una manera creíble en un ambiente irreal, teniendo en cuenta el tono misterioso que se buscaba.

La siguiente etapa consistió en profundizar en el dibujo de cada figura introduciendo grandes cambios. La primera figura de la izquierda aparecía de perfil lo que le daba un aspecto de silueta, y arcaísmo que era lo contrario a lo buscado, así que se modificó por un punto de vista cercano a los tres cuartos, que permite una visión más volumétrica.

La segunda figura comenzaba a la altura del vientre, para romper la línea que dibuja el eje axial se elevó el muslo, dando una sensación mayor de profundidad.

En suma, se incrementó la importancia de los desnudos con respecto a las formas inferiores. Las dos figuras siguientes también se modificaron en menor grado.

A partir de esta modificación en el dibujo, se estructuraron los volúmenes en unos pocos tonos generales en forma de planos. Se trabajó de lo general a lo particular, con el fin de mantener la coherencia visual, sin buscar disimular su naturaleza onírica.

La idea surge del concepto de metamorfosis como disolución de las identidades individuales, expresado metafóricamente mediante la fusión de los cuerpos en una masa cambiante y turbulenta. La desaparición de la discontinuidad, la pérdida de las identidades, establece un lazo con la muerte, como explica Bataille en *El Erotismo*: «Es que ya desde el comienzo, en el espíritu del hombre, se vincula la ruptura de la discontinuidad —y el deslizamiento subsiguiente hacia una continuidad posible— con la muerte. »⁸⁴

Esta transgresión a la discontinuidad, el aislamiento de cada individuo, es la base de lo erótico en la teoría de Bataille que fue uno de los sustentos conceptuales de los que parte la obra. En la metamorfosis representada, el sujeto transgrede sus límites, hay una carga erótica velada a través de las poses.

En este cuadro se presenta la metamorfosis como una metáfora de lo cambiante, del devenir constante del que nada escapa. La transformación del cuerpo y su simbiosis con lo otro, surge como expresión del sujeto que cambia, ese yo que deja de ser aprehensible y limitado, sucediendo la disolución de las identidades individuales. La metamorfosis representa lo

⁸⁴ BATAILLE, Georges. 1997. p. 78.

transitivo, el paso de un estado a otro, entre la vida y la muerte, entre lo uno y lo otro, proceso que no está exento de violencia.



Fig. 47. Captura del proceso.



Fig. 48. Captura del proceso.



Fig. 49. Captura del proceso.



Fig. 50. Captura del proceso.



Fig. 51. *S/t.* Óleo sobre lienzo, 96 x 132 cm.

IV. CONCLUSIONES.

Desde una premisa abierta, y por ello compleja, como es la metamorfosis del cuerpo, se ha indagado en sus implicaciones teóricas y sus manifestaciones contemporáneas más significativas.

Se ha señalado el arte Fantástico, marco artístico general donde se aprecian este tipo de figuraciones oníricas, sus características más importantes y sus puntos en común, con otros ámbitos del conocimiento como el psicoanálisis. En esta clasificación se encuentran diferentes movimientos artísticos en los que se pone de relieve la expresión individual del subconsciente del creador, generando visiones irreales, no necesariamente a través del automatismo. Imágenes de la profundidad de la mente ya que tocan resortes arquetípicos de la psique humana, como la experiencia de lo siniestro y lo monstruoso.

Dedicamos un apartado especial a lo monstruoso, porque conecta directamente con las figuras metamórficas, y la sensibilidad de la Nueva Carne, en cuanto son figuraciones irreales, que trastocan las categorías culturales, y por ello se ven como peligrosas y negativas. Por otro lado ejercen un alto grado de atracción, cuya importancia en la cultura actual merecería una investigación propia.

El carácter híbrido, intermedio, que define lo monstruoso, había sido señalado por Freud como lo siniestro, y es elemento consustancial, a la metamorfosis. Nos remontamos hasta el origen de esta imagen para poder identificar todas sus implicaciones conceptuales, con el fin de analizar las manifestaciones prácticas que analizamos desde ese conocimiento.

En el origen cultural de la metamorfosis, en la Antigüedad Clásica, encontramos su conexión con el ritual de iniciación, el hombre se transforma, en un proceso de muerte y renacimiento en una nueva forma, pero también de una nueva personalidad. En este sentido lo metamórfico

constituye toda una forma de entender la realidad, como un todo en constante cambio.

Desde el punto de vista moderno, en un contexto acelerado donde el yo se vuelve múltiple e inestable, la metamorfosis, se nos presenta como imagen metafórica de las infinitas facetas de la personalidad humana. La identidad se revela convulsa e inaprensible, ya no coincide con el cuerpo. Esta visión de la propia subjetividad desde la incertidumbre posmoderna, tiene en la metamorfosis su expresión figurativa.

Estos nuevos conocimientos se utilizaron para estudiar un fenómeno estético abierto, que se presentó como el más cercano a la poética que pretendíamos desarrollar. *La Nueva Carne*, cuyo tema principal es la transformación del cuerpo, se presenta como una revisión de la metamorfosis clásica, esta vez desde la fusión de lo carnal con lo inorgánico.

La Nueva Carne, nos sirve para entender las transformaciones somáticas, más allá de meras imágenes fantásticas e irreales, sino que en sus manifestaciones se aprecia un interés por evidenciar la naturaleza física de nuestra existencia, y la conexión directa entre lo que conocemos como yo y el propio cuerpo. En este sentido se muestra la identidad cuerpo/mente como mutable e impura, ya que se fusiona con lo externo a modo de aprensión de lo objetivo.

Estas transformaciones no están libres de bases culturales, y observamos como ante una nueva iconografía que incorpora la tecnología, se encuentra la misma simbología que en la metamorfosis clásica. La trasfiguración carnal, continúa empapada de una visión ontológica de renovación personal, o iniciación a un nuevo estado superior al igual que en los rituales.

Todos estos elementos conceptuales se estudiaron en la práctica artística de cada uno de los referentes, enlazando las diferentes formas de

expresar visualmente estas temáticas, con las manifestaciones de temáticas similares desde nuestra poética visual.

En las obras presentadas se ha tratado como centro temático principal el cuerpo, al igual que en la filmografía de Cronenberg, en múltiples expresiones visuales donde se ve un constante interés por la transformación. La comunión de la carne palpitante con lo inorgánico, a través de una fusión erotizada, constituye el sesgo personal de nuestra expresión del concepto de metamorfosis.

Esta hibridación de las categorías somáticas, la transgresión de sus límites, y la contaminación de su naturaleza puede verse reflejada, al igual que en las transformaciones del protagonista de *Videodrome*, en el dibujo S/t Fig. 56 así como en la disolución de la pintura S/t. Fig. 51.

La estética oscura y barroca que genera Giger es una influencia temprana para el desarrollo de nuestra poética visual, que sin disimular su importancia, se ha manifestado intentando no caer en la copia banal.

Coincidimos con el artista suizo en una continua búsqueda de construir imágenes en las que predominan elementos híbridos de formas sinuosas, que transmiten una sensación de movimiento convulso.

A pesar de que en nuestra obra buscamos un tipo de representación ilusionista, que Giger consigue mediante el manejo del aerógrafo, decidimos mantenernos fieles a la intención original de exteriorizar las imágenes a través de técnicas artísticas tradicionales como la pintura y el dibujo, que consideramos supone un elemento fundamental de nuestro lenguaje artístico.

En este punto nos identificamos con la obra de Beksinski que da forma a sus siniestras visiones mediante procedimientos pictóricos tradicionales. Su macabro imaginario se basa en la representación del cuerpo transformado que genera construcciones fantasmagóricas mediante la alteración de la piel, los huesos, la carne, en sutiles gradaciones de

aspecto orgánico que puede apreciarse en la pintura *S/t.* fechada en 1980 (Fig. 16) como en el dibujo *S/t.* Fig. 33, o en el cuadro *S/t.* Fig. 42, donde se observa una figura central, en un entorno neutro.

El análisis de los referentes junto al estudio de los conceptos en la concreción de cada obra, fue una contribución incalculable a la hora de configurar un discurso personal, que se desarrolló con la aportación de las diferentes asignaturas del máster.

Estas dos fuentes de información, la investigación individual, y la formación del Máster se ven reflejados en este trabajo teórico/práctico en el que hemos establecido unas bases conceptuales sólidas sobre el tema de la metamorfosis, que aparecía de forma seminal en el inicio del proyecto.

Gracias a la conjunción de estos conocimientos tanto en el aspecto filosófico, como el de la propia técnica pictórica, hemos dado una expresión plástica particular de la idea básica, que se presenta como un punto de partida sobre el que continuar desarrollando un discurso personal.

El reto hacia el futuro consiste en profundizar en la manifestación de los temas analizados, desde un conocimiento amplio de los elementos formales y conceptuales que conforman nuestra línea artística a seguir. Con la intención de desarrollar una manifestación figurativa que exprese un modo dinámico de entender la vida y de cuestionar la unidad del sujeto, a través de la identificación con lo externo, con el otro. Una visión de la identidad y del cuerpo, metamórfica.

En palabras de Nietzsche «Para que el creador exista son necesarios muchos sufrimientos y muchas transformaciones. »

Bibliografía.

ARENAS, Carlos. *H.R. Giger: Belleza en la oscuridad*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia. 2008.

ARMSTRONG, Karen. *Breve historia del mito*. Salamandra. Barcelona. 2005.

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets. Barcelona. 1997.

- *La conjuración sagrada: Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Anagrama. Barcelona. 1988.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra. Madrid. 1994.

CARRIZO COUTO, Rodrigo. (27/08/2005). Madrid. *La estética del miedo*. El País. Babelia. p. 3.

CLARK, Kenneth; *El desnudo*. Alianza Forma. Madrid. 1993.

CORTÉS, José Miguel G. *Cuerpo mutilado. La angustia de la muerte en el arte*. Generalitat Valenciana. Valencia. 1996.

CORTÉS, José Miguel G. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama. Barcelona. 1997.

COWAN, James, R. *The fantastic art of Beksinski*. Morpheus international. Las Vegas. 1998.

DERY, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Siruela. Madrid. 1998.

ECO, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen. Barcelona. 2004.

ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones : morfología y dialéctica de lo sagrado*. Cristiandad. Madrid. 2000.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid. 1992.

FREUD, Sigmund; *Lo siniestro*. Biblioteca Nueva. Madrid. 1973.

GIBSON, William. *Neuromante*. Minotauro. Barcelona. 1997.

- GIGER, H.R. *H.R Giger. ARh+*. Taschen. Berlin. 2006.
- GIGER, H.R. *H.R Giger's Necronomicon*. Morpheus International. Los Ángeles. 1997.
- GIGER, H.R. *www.HRGiger.com*. Taschen. Colonia. 2007.
- GIRARD, René. *La Violencia y lo Sagrado*. Anagrama. Barcelona. 1995.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Phaidon. Londres. 2010.
- GONZÁLEZ-FIERRO, José Manuel. *David Cronenberg: La estética de la carne*. Nuer. Madrid. 1999.
- GOROSTIZA, Jorge; Ana PÉREZ. *David Cronenberg*. Cátedra. Madrid. 2003.
- GRÜNBERG, Serge. *David Cronenberg: Interviews with Serge Grünberg*. Plexus. Medford. 2003.
- HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid. 1995.
- JIMÉNEZ, José. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Destino. Barcelona. 1993.
- KAUFFMAN, Linda S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra. Madrid. 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo XXI. México. 2001.
- MORENO, Horacio. *Cyberpunk. Más allá de Matrix*. Círculo Latino. Barcelona. 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Alianza. Madrid. 1988.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Alianza. Madrid. 1995.
- PERNIOLA, Mario. *El arte y su sombra*. Cátedra. Madrid. 2002.
- El sex appeal de lo inorgánico*. Trama Editorial. Madrid. 1998.
- PLASENCIA, C. ARENAS, C. (com.) *Catálogo de la exposición H.R. Giger: escultura, gráfica i disseny*. Editorial UPV. Valencia. 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid. Siruela. 2003.

RODLEY, Chris. *David Cronenberg por David Cronenberg*. Alba. Barcelona. 2000.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1995.

SCHURIAN, Walter, Uta Grosenick. *Arte fantástico*. Taschen. Madrid. 2005.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Ariel. Barcelona. 2001.

VIRILIO, Paul. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Manantial. Buenos Aires. 1996

VV.AA. *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad*. Fundación Telefónica. 2004.

VVAA. *Europa Imaginaria. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*. Valdemar. Madrid. 2006.

VVAA. *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*. Festival Internacional de cine de Sitges/Valdemar. Madrid. 2002.

YEHYA, Naief. *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción*. Paidós Amateurs. Barcelona. 2001.