

00263



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

IMAGENES DEL DESEO COTIDIANO:

ESTUDIO DE PERSONAJES Y AMBIENTES DE LOS
CAPRICHOS DE GOYA PARA UNA REINTERPRETACION
GRAFICA COMO ESTRATEGIA ARTISTICA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRO EN ARTES VISUALES
ORIENTACION GRABADO**

P R E S E N T A :

CAMILO CARRION ZAYAS

DIRECTOR MTRO. EDUARDO CHAVEZ SILVA

MEXICO, D. F.

2002

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Capítulo I. Trasfondo histórico y artístico	5
I.1. Goya y el grabado en su tiempo	5
I.2. Período Rembrandt. Los Caprichos de Goya como reinterpretación de los grabados de Rembrandt	10
Capítulo II. Marco conceptual	17
II.1. De la apropiación a la interpretación	17
II.2. La interpretación como forma de creación artística. El modelo hermenéutico	20
II.3. El costumbrismo y el salto a lo cotidiano	25
II.4. Lo grotesco como interpretación de lo "inadecuado"	27
II.5. Lo monstruoso	31
II.6. La (re)interpretación como deconstrucción	35
Capítulo III. Una nueva propuesta caprichosa: las "Imágenes del deseo cotidiano".	38
III.1. La temática caprichosa de las "Imágenes"	38
III.2. Las "Imágenes del deseo cotidiano" como reinterpretación de los Caprichos de Goya	39
III.2.1. El abre caminos	46
III.2.2. La Macarena	48

III.2.3. Cuando seamos monstruos	50
III.2.4. Sabia elección	52
III.2.5. El chupacabras	54
III.2.6. Mataron a Elena	55
III.2.7. The master of poppets	56
III.2.8. Capri- shot	57
III.2.9. La Sombra	59
III.3. La técnica de las "Imágenes del deseo cotidiano"	61
III.4. El proceso de las "Imágenes del deseo cotidiano" La imprenta Medieval	70
Conclusiones	72
Créditos y agradecimientos	77
Índice de ilustraciones	78
Bibliografía	80

Introducción

En la serie Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes se recoge toda una gama de personajes, actitudes y estados de ánimo, propios del ambiente particular de la época de Goya. De este modo, el artista elabora un espacio cuyo objetivo es estimular, provocar y despertar el interés hacia todo aquello que merece atención. Sin embargo, a pesar de la distancia temporal que nos separa de ellos, Los Caprichos no han perdido vigencia pues siguen ofreciendo un modelo de interpretación de la sociedad aplicable a nuestro tiempo. En ellos se pueden ver reflejadas muchas de las circunstancias en que vive nuestra sociedad contemporánea que no parece diferenciarse del mundo en el que vivió el artista. Casi podríamos decir que estas obras del siglo XVIII están dirigidas a nuestra sociedad cambiante y tensa que, similar a la que retrató el artista, estaba regida por la violencia y el consumismo.

En este trabajo me propongo realizar una reinterpretación gráfica tomando como punto de partida algunos de los ambientes, personajes y temas de Los Caprichos de Goya para representar ciertos aspectos de nuestra sociedad conflictiva y violenta, de valores acomodaticios y de seres moralmente deformes que guardan una estrecha relación con los que el artista refleja en su obra.

El término reinterpretación se define aquí como la combinación de una imagen ya existente con imágenes nuevas con el fin de crear algo nuevo. Pero en vez de simplemente incorporar la imagen que le sirve de modelo a la nueva obra, el apropiador la redibuja. Este acto provocativo de tomar posesión cuestiona la reverencia modernista respecto a la originalidad.

En los siglos pasados, era práctica común entre los artistas atribuir como "invención suya" obras basadas en otras respecto a las cuales se reiteraban detalles y subsistían básicamente los mismos esquemas de composición. Son múltiples los ejemplos del arte universal que incurren en esta misma práctica. Por

ejemplo, de Diego Velázquez, la Venus del Espejo deriva de un grabado de Felipe Galle (1537-1612) que reproduce el Venus y Adonis de Antonio Van Bloekland. Su Coronación de la Virgen es una combinación de un grabado de Alberto Durero (también utilizado por el Greco).¹ Sin embargo, según Antonio Palominio, pintor español y crítico del siglo XVII, "... el arte es tan pródigo en sus obras que aunque la actitud en el todo sea la misma que otra (estampa o pintura que sirve de modelo) siempre tiene diferencia, siendo inventada ya en la acción por una u otra mano..."² Goya se conforma a este principio porque no incurre en el error señalado por Palominio, de "engolosinarse en las estampa. . tomándolas como estudio y no como soborno". En sus reinterpretaciones de la obra de otros artistas, como por ejemplo Rembrandt, Goya ordena y asimila sus modelos en función de su carácter y sus condicionamientos propios

En este contexto resulta oportuna la observación de Benedetto Croce cuando afirma que la esencia del arte es la expresión estético espiritual o síntesis y no la mera reproducción del modelo externo.

La reinterpretación en este trabajo es una técnica o un método, una estrategia. Como tal, es el vínculo hacia una variedad de puntos de vista sobre el arte y la sociedad contemporánea. El concepto es utilizado como una forma de contextualizar la obra de arte respecto a una nueva realidad social que le sirve de marco referencial. La reinterpretación se presenta así como una estrategia válida de creación artística y experimentación técnica que establece un diálogo con el modelo para producir nuevos significados.

La reinterpretación en este trabajo se utiliza para explicar cómo se manifiesta una continuidad en el arte de sociedades y épocas diferentes. Interpretar Los Caprichos de Goya nos pondría en contacto con muchas situaciones análogas a las que vivimos hoy día y cómo se manifiestan en la

¹ José Campeche El concepto invención y fuentes formativas de su arte. Osiris Delgado, Mercado. Cuadernos del atcnco, Serie de arte, Número 1, Ateneo Puertorriqueño, San Juan, Puerto Rico, 1990 . p 8

² José Campeche El concepto invención y fuentes formativas de su arte. Osiris Delgado, Mercado p 9

sociedad en que nos movemos, haciéndonos conscientes de los mecanismos que constantemente utilizamos en nuestras relaciones con otras personas. Aparte de constituir una característica humana, estos mecanismos han llegado a convertirse en una condición para los procesos de socialización. Son los mecanismos de defensa que nos ayudan a enfrentarnos a la sociedad y/o nuestro mundo emocional interior.

Toda reinterpretación se da siempre dentro de un contexto histórico, social y cultural. Supone, de algún modo, la “traducción” o “transferencia” de ciertos elementos constitutivos de la obra a toda una nueva organización de condiciones y circunstancias, es decir a todo un nuevo marco de referencia. En la nueva obra, estos elementos siguen siendo reconocibles e inteligibles, pero su significado se ajusta al nuevo marco referencial que los contiene. La reinterpretación es creativa en la medida en que supone la producción de nuevos significados.

La capacidad de generar significado de una obra no se agota en la intencionalidad del artista que la crea, pues a medida que la obra pasa de un contexto cultural a otro, surgen nuevas posibilidades de significados que tal vez ni el propio artista (ni su público contemporáneo) pudieron anticipar. Así pues, mediante la reinterpretación gráfica de algunos caprichos y tomando a Goya como punto de partida, se pretende establecer un diálogo que dé lugar a la formulación de nuevas preguntas y a la producción de nuevos significados.

La parte más importante de esta tesis recaerá sobre la producción artística, la creación de una nueva serie “caprichosa” (en xilografía). Para esto, en primer lugar, se estudiarán los grabados de Goya con el propósito de contextualizar alguno de los temas representados por el artista en dicha serie. Se estudiarán además las fuentes que sirvieron de modelo a los caprichos, tales como los grabados del holandés Rembrandt y el mundo del aguafuerte italiano encarnado en las figuras de Tiepola y Piranesi, así como las reinterpretaciones de la obra de

Goya que posteriormente hicieron artistas como Picasso, para captar elementos de continuidad y embriones de renovación aplicables a la nueva propuesta.

La nueva serie "caprichosa" se presentará como portafolio gráfico, que es un medio de expresión con múltiples posibilidades que ha permitido a los artistas gráficos crear narrativas coherentes y agrupar grabados relacionados temática o técnicamente. El portafolio, concebido como un conjunto y constituido por una secuencia de imágenes vinculadas conceptual y formalmente, deberá verse como una totalidad.

Este trabajo es un manifiesto de mi postura como artista plástico. Es una forma de valorizar los caprichos, a través de un diálogo tanto conceptual como técnico, donde se reafirma la vigencia de esta serie y de la técnica de la gráfica como medio de expresión dentro de las artes. A través del proceso de reinterpretación, se pretende lograr una combinación nueva sobre motivos viejos donde intervienen el entendimiento y la creatividad.

Capítulo I. Trasfondo histórico y artístico.

I.1. Goya y el grabado en su tiempo

Durante la Edad Moderna el grabado se desarrolló menos en España que en los restantes países de Europa. Esta situación mejoró en la segunda mitad del siglo XVIII cuando la política cultural, promovida por Carlos III, fomentó la formación de grabadores españoles. En torno a la Real Academia de Artes de San Fernando y con el grabador Manuel Salvador Carmona como figura clave, se vertebró una escuela española de grabado. Este grupo de artistas se dedicó fundamentalmente al grabado de reproducción, realizado según la técnica del buril y siguiendo los parámetros estilísticos del clasicismo.

Cuando Goya comienza a grabar se aparta completamente de esta tradición. Con la excepción de las copias de los cuadros de Velázquez, se dedica al grabado de pura creación. Recuperará el aguafuerte (que en España tenía pocos cultivadores) como el procedimiento más adecuado, debido a su mayor facilidad respecto al buril y sus mayores posibilidades pictóricas. Goya superó pronto la corriente neoclásica en sus grabados, para dar paso a nuevos modos de expresión que abrirían caminos insospechados para el arte europeo.³ Así, las estampas no fueron un aspecto secundario de la obra de Goya sino que en éstas desarrolla aspectos fundamentales de su arte. El dibujo y el grabado le permitieron muchas veces una expresión más libre y exacta de sus verdaderas intenciones, menos sujeta a los condicionantes sociales de la época y a los dictámenes del gusto del momento.

Francisco de Goya y Lucientes, autor de Los Caprichos nace en Fuente de Todos, Zaragoza, España el 30 de marzo de 1746. A los 17 años se traslada a Madrid con una beca de la Escuela de Arte de San Fernando. Entre 1770 y 1780 continúa su formación académica en el taller del pintor polaco Taddeus Kuntz en

Roma. Entre 1792 y 1794 se encuentra gravemente enfermo y esta convalecencia le impide continuar trabajando en su obra. En 1773 se casa en Madrid y es durante esta estadía en la capital española que logra acceso a las colecciones de la nobleza, lo que le sirvió de gran aprendizaje al artista. No es hasta 1796 que viaja a Andalucía con la Duquesa de Alba, con quien sostiene una apasionada relación íntima e inicia un período de mucho trabajo y creatividad. En mayo de 1796 sale para Andalucía y se aloja en la casa de Ceán Bermúdez. Tras la muerte de la Duquesa del Alba el 9 de junio, Goya acude a Sanlúcar y en enero del 1797 se encuentra en Cádiz. Estos meses fraguan la leyenda de los amores de la duquesa y el artista, pero ante todo, marcan el comienzo de un nuevo estilo en el dibujo, tal como los que constituyen el Álbum de Sanlúcar, en el que Goya recoge la cotidianidad más inmediata, la sensualidad y el erotismo de la proximidad femenina, así como la luz de este lugar. De esta experiencia particular proceden algunos de los temas de Los Caprichos que finalmente se publican en 1799. La proximidad de estos dibujos es manifiesta y su intimidad, reveladora. Este tono está presente en los dibujos realizados en Madrid en 1797, origen directo de muchos de Los Caprichos, que componen el Álbum de Madrid o Álbum B. Los asuntos, algunas composiciones y muchos de los personajes son ya protagonistas de las placas sobre las cuales Goya trabaja intensamente durante ese año.⁴ Ambos álbumes conservan el rasgo de "visto", de "apunte del natural", que luego se transformará en las estampas.

La producción artística de Goya durante el período de 1796 a 1799, ha sido motivo de diversas interpretaciones por parte de la crítica, ya que supone un cambio de estilo respecto a sus dibujos anteriores. La serie de Los Caprichos (1796-1799) es la primera colección de grabados preparada por Goya para ser vendida como conjunto. Motivado por el carácter crítico de sus obras y previniendo las posibles reacciones que provocarían en algunos círculos sociales, a veces da a las estampas títulos ambiguos que le otorgan un carácter general, evitando así los ataques sociales o discusiones sobre temas o personajes concretos. Por

³ Valeriano Bozal Goya y el gusto por lo Moderno. Alianza Editorial, S A Madrid, 1994. p. 13.

ejemplo, todos aquellos relacionados directamente con la Duquesa del Alba, tales como: caprichos: #61; "Volaverunt", #27; "Quien más remedio", #16; "Dios la perdone: y era su madre", #15; "Bellos consejos" (no 1) y #5; "Tal para cual" (no 2) De esta forma, los títulos, posiblemente sacados de refranes populares, descubren su preocupación por situar las estampas en un ámbito de generalidad y evitar referencias concretas, singulares o personales.

El novedoso e imaginativo universo de imágenes que plantearon Los Caprichos provocaron numerosas interpretaciones desde el mismo momento de su publicación. Existen varios comentarios contemporáneos a la primera edición, entre los cuales se destacan el de la colección del dramaturgo López de Ayala y otro del Museo del Prado, más una larga serie de comentarios posteriores, como los conservados en la Biblioteca Nacional. Unos intentan identificar los personajes mientras otros insisten en dar un tono moralizador más general a las imágenes.

En Los Caprichos, las imágenes constituyen una interpretación de las fuentes: no "dicen" lo mismo que el material del cual se sirven, sino que parten de él para llegar a resultados que matizan el sentido original cuando no lo transforman, distorsionan o invierten. Los textos literarios y las estampas tienen su origen en un conocimiento popular (sentencias, refranes, posiblemente anécdotas, etc.), ampliamente difundido en aquel tiempo. Se trata de textos y tópicos que contribuyeron a crear una mentalidad, en ocasiones una ideología, que pasan inmediatamente a las estampas. Goya, por ejemplo, representa al currutaco⁵ tal y como es descrito, o con pequeñas variaciones. Esto no quiere decir que el texto aparezca como fuente literal en la estampa, sino que el personaje adquiere en las estampas y en los textos literarios, una fisonomía que consolida su existencia, siendo ésta la verdadera fuente de ambos.

⁴ Estos son dibujos hechos en el momento directo de la escena. En otras palabras, son bocetos.

⁵ El currutaco es heredero del "lechuguino" personaje característico de la literatura de la época y de la sátira costumbrista.

La colección de Los Caprichos consta de 80 estampas, grabadas al aguafuerte y aguatinta. En la disposición definitiva, se inicia la serie con un retrato del artista. De esta forma, Goya se comporta de un modo tradicional, de acuerdo con lo que era común en las colecciones de estampas del siglo anterior.

Probablemente, la génesis de Los Caprichos fue lenta y hay que evaluarla a la luz del proceso personal que lleva a Goya a refugiarse en sí mismo y dar rienda suelta al "capricho y la invención". El clima de desencanto histórico: prejuicios, falta de valores, etc., en que se desenvuelve el artista, consecuentemente permea algunas de sus estampas. Goya se interesa por situaciones que proveen material para el ridículo y al mismo tiempo estimulan la fantasía y el antifaz social.

Las fuentes de las estampas se encuentran en acontecimientos, personajes y textos literarios, dramáticos, etc. El debate entre tradición e innovación en el ámbito de las costumbres, la moral y el vestido y entre los modos de vida y comportamientos, dio pie a numerosas estampas. En el tratamiento que Goya da a sus imágenes, se alcanza a perfilar uno más extenso y general en el que la realidad personal y social empieza a representarse en el marco de lo grotesco, que, como se verá más adelante, constituye una forma de interpretar la inadecuación.

En el campo técnico, Goya recibirá sobre todo, la influencia del mayor aguafuorista anterior a él, el holandés Rembrandt, y del mundo del aguafuerte italiano del siglo XVIII, encarnado en las figuras de Tiépolo y Piranesi. De Rembrandt aprenderá Goya la expresión de las pasiones humanas y la creación de un mundo propio regido por el claroscuro. Los italianos, sobre todo Tiépolo de los Capricci, le mostrarán, especialmente en sus comienzos, una alternativa al buril neoclásico caracterizada por la libertad de trazo y un tratamiento de la luz lleno de frescura y delicadeza.⁶ Ambos artistas utilizaron el proceso tradicional de

⁶ Docampo Capilla Javier. Goya en la Biblioteca Nacional. Madrid, http://www.bnc.es/Goya/es_home_caprichos.html

mordido con ácido puros, combinando con los métodos de puntaseca creativamente manipulada, el buril y lustrado (bruñido).

Goya, sin embargo, no tuvo que recurrir a los métodos de Rembrandt para obtener los mismos resultados. En Los Caprichos el grano de aguainta es bastante visible, creando unas zonas tonales distintivas. Goya también trabaja con una variante en la cual una película de ácido, en ocasiones levemente teñida, se aplica directamente con brocha sobre la lámina, creando una tinta de fondo en el grabado resultante. Este discurso óptico no es tanto una cuestión de paralelos específicos en sus soluciones técnicas, sino que puede ocurrir coincidentemente cuando tanto Rembrandt como Goya hacen uso de tratamientos distintos obteniendo efectos muy parecidos en contrastes con una correspondencia general en el resultado de los efectos tonales. Rembrandt obtiene negros extraordinariamente ricos al grabar, intensificándolos con puntaseca áspera, rebaba⁷, mientras que Goya lograba resultados similares combinando el grabado con aguainta. Visualmente, los resultados logrados por ambos artistas son parecidos.

⁷ Levantamiento de la carne del metal ocasionado por la incisión ó rayado de la punta (herramienta); donde se almacena la tinta.

I.2. Período Rembrandt: Los Caprichos de Goya como reinterpretación de los grabados de Rembrandt

“¡Aquello que entra a través de nuestros ojos queda mejor imprimido pero toma más tiempo desaparecerlo de la memoria!”

Ceán Bermúdez

La familiaridad de Goya con los impresos de Tiépolo, Piranesi, Callot y Flaxman rebasa cualquier discusión. Además del trabajo de estos artistas, Goya seguramente observó y estudió grabados basados en las pinturas barrocas francesas e italianas, ilustraciones, libros de emblemas mixtos, caricaturas contemporáneas inglesas y francesas y sátiras “populares” socio-políticas españolas.

Cuando joven, Goya fue formalmente aprendiz de José Luzán, decorador de iglesias que se especializa en el Barroco. Uno de los métodos primarios de enseñanza de Luzán se basaba en la copia de grabados. Luego en Madrid, estuvo bajo la tutela de su cuñado Francisco Bayeu y tuvo que someterse a la estricta dictadura artística de Antón Rafael Mengs en la Academia Real de las Bellas Artes. No obstante, Goya no reconoció a estos artistas como verdaderos maestros: “No tengo otros maestros que la Naturaleza, Velázquez y Rembrandt”, reclamó.⁸ La designación de Rembrandt como “tercer maestro” auténtico resulta algo enigmática.

Antes del 1790 no había evidencia visual alguna que indicara que Goya había examinado los grabados de Rembrandt. Fue alrededor de ese tiempo, en sus tempranos 40, que el español dibujó “*Autorretrato utilizando un sombrero de*

⁸ Isadora Rose- de Viejo y Janic Cohen 2000 Netherlands: V&K Publishing, Capítulo I: Goya, “el Rembrandt aragonés”: evidencia documental p 13.

tres picos"(no. 3), el cual testifica su deliberado escrutinio de uno o más de los pequeños autorretratos de Rembrandt, tal como "*Autorretrato con una nariz ancha*" (no. 4).

La obra de Rembrandt realmente no aparece en el panorama artístico de la España del siglo XVIII, contrario a Venecia, donde la influencia de su obra fue significativa para el desarrollo de los artistas locales durante ese período. Sin embargo existe una conexión con Rembrandt antes de 1790 asociada a una pintura auténtica del maestro del siglo XVII conocida por Goya: "*Artemisia*"(no. 5), que se exhibió en el Palacio Real de Madrid desde 1772. Ciertamente, el artista estudió cuidadosamente esta obra de Rembrandt y probablemente al mismo tiempo que estudió los retratos de Velázquez y las composiciones de múltiples figuras tales como "*Las Meninas*".

La tradicional hostilidad política y religiosa entre España y Holanda tuvo como consecuencia que la pintura holandesa del siglo XVII fuera en extremo rara en las históricas colecciones españolas. Sin embargo, se encuentran algunas pinturas de Rembrandt registradas en colecciones españolas del período, algunas accesibles a Goya, tales como el "*Retrato de una mujer de más de medio largo*" en el Palacio Real, "*Un niño y una vieja iluminados por la luz de una vela*" en el Palacio del Buen Retiro de Madrid y "*Un químico y sus instrumentos*" en el Palacio de San Ildefonso en Segovia. Por otra parte, lo que se consideraba sombrío naturalismo, el dibujo imperfecto y descuidado y el manejo espeso de la pintura de Rembrandt, no se admiraba en absoluto en los circuitos artísticos oficiales españoles. El "stablishment" académico y neoclásico reverenciaba más bien el "tiro" de los italianos "ideales" Rafael, Correggio y Titian ⁹

⁹ Etched on the Memory The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso, Isadora Rose – de Viejo and Jamie Cohen. p. 15.

Los grabados de Rembrandt ciertamente eran raros pero no desconocidos en la España del siglo XVIII. Para 1800 había trece “etchings”¹⁰ del holandés en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya posiblemente poseía un grupo de 10 “etchings” del maestro holandés que le fueron regalados por Ceán Bermúdez en las postrimerías de 1790 en Sevilla. Ceán informa sobre este regalo: “Son raros en España. He adquirido varios en Sevilla de los cuales di algunos a mi amigo Goya, cuando estaba trabajando sus admirables Caprichos”.¹¹ Es posible que Goya haya sido dueño de algunas estampas de Rembrandt que, con las señales del manejo y examinación continua en el estudio de un artista, presentan generalmente un pobre estado de conservación: rasgaduras y marcas de trazos, manchas de aceite y de agua. No queda duda alguna de que Goya tenía estos grabados en su mente cuando creó Los Caprichos, ya que existen paralelos compositivos y expresivos cercanos a un considerable número de placas de esta serie. En otras palabras, estas relaciones visuales no son mera coincidencia.

La evidencia histórica corrobora la evidencia visual. El primer “momento Rembrandt” de Goya en relación con los grabados del holandés, es de alrededor de 1790 y su primer “período Rembrandt” (1795–1799, años de producción caprichosa) fueron principalmente estimulados por la colección de Ceán que vio en Madrid y en Sevilla. Su “período Rembrandt” tardío (1808–1824) muy bien pudo haber sido resultado de su examen en o antes de 1808 de la colección de Izquierdo, los cuales eran únicos en España.

Se puede observar en “*The Pancake Woman*” y varios de los Caprichos (#6 “*Nadie se conoce.*”, #22 “*¡Pobrecitas!*”, #46 “*Corrección*” (no. 6), #57 “*La filiación*” similitudes en la composición y el manejo de la atmósfera. Goya estudió este “etching” de Rembrandt antes de 1798. El autorretrato de Goya en la plancha #1

¹⁰ Término anglosajón utilizado para nombrar el grabado en metal, “*Etch*”- grabar al aguafuerte Etching palabra en inglés para “grabado” Leonard Edmonson. *Etching* Van Nostrand Reinhold Company, N. Y. pp. 39 – 48.

¹¹ *Etched on the Memory The presence of Rembrandt in the prints of Goya and Picasso*, Isadora Rose – de Vicjo and Janie Cohen. p. 16.

de los caprichos (no. 7) se encuentra todavía dentro del espíritu de las autoimágenes psicológicamente reveladoras y dramáticamente iluminadas de Rembrandt. En muchas de estas imágenes utiliza sombreros distintivos. Aquí un sombrero negro de terciopelo agudiza el perfil destacado del artista donde el ojo penetrante revela la toma de consciencia o percepción de Goya hacia el mundo. Además le da un toque irónico y burlón pues ya para este momento el artista tiene 51 años y sin embargo se presenta con extraordinaria vitalidad y agudeza. La imagen incuestionablemente personal de éste, aún así, revela un profundo lazo con los autorretratos de Rembrandt y revela al artista español como un genuino discípulo del maestro holandés

Aparte de los autorretratos, en las composiciones religiosas se ven semejanzas en la distribución de masas humanas así como en las poses y gestos de las figuras. A ambos artistas les une el poderoso uso del claroscuro. Aparte de las resonancias de luz y sombra, poses figurales y el compendio —en ocasiones abstracto— de la ambientación, Goya entresaca de Rembrandt otros elementos de su oficio. Rembrandt, como narrador, relataba sus historias por medio de acciones y reacciones gesticulares. Frecuentemente utilizaba agrupaciones circulares de figuras para reforzar su discurso. Goya también es un cuentista conciso que a menudo coloca los personajes en configuraciones circulares u ovaladas para comunicar mejor su historia.

De esta forma el capricho #2 *"El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega"* (no. 8) se podría comprender como un homenaje visual al maestro holandés, específicamente a *"La mujer con las tortas"* (*The Pancake Woman*) (no. 10), en términos de su estructura compositiva, valores tonales, atmósfera animada, figuras secundarias colocadas detrás de los protagonistas y los vestuarios del siglo XVII que utiliza para un personaje con máscara. Una construcción similar, pero más abstracta, reaparece en los caprichos #6 *"Nadie se conoce"* (no. 9), #46 *"Corrección"*, #57 *"La filiación"* y #58 *"Trágalo perro"*. Las similitudes en el dibujo, composición y contenido que se pueden observar en estos

caprichos junto a los elementos formales, testifican la atracción de Goya por la naturaleza divertida de este grabado. Otra estampa reveladora de esta relación sutil entre ambos artistas es la actitud conspiradora entre la joven ramera y la vieja celestina en el *capricho* #15 "*Bellos consejos*", donde se pueden apreciar paralelos en figura y ambientación respecto a las poses de las gitanas viejas y juveniles del grabado "*Preciosa*" (no. 11) de Rembrandt¹². Más aún, el árbol casi abstracto entre las dos mujeres en el *capricho* #28 "*Chitón*" es parecido al breve follaje sombrío que enmarca las figuras de Rembrandt en esta misma placa.

En el *capricho* #31 "*Ruega por ella*" (no. 12) hay un nexo idéntico entre las tres mujeres: una asistente joven parada a la izquierda peinando el cabello que le llega a la cintura; la belleza que resplandece; en el centro estira su pierna izquierda contra la rodilla de una vieja celestina sentada detrás de ella en una banqueta baja, quien ostensiblemente le reza un rosario, maneja una afinidad con "*El tocador de Bathsheba*" (no. 13) una pintura de Rembrandt grabada no menos de cuatro veces durante el siglo XVIII. En este grabado, Bathsheba descansa su pie izquierdo en la rodilla del viejo que la acompaña sentado debajo de ella para recibir una pedicura, mientras que un sirviente parado le peina sus trenzas.

Tres grabados de Rembrandt, "*José cantando sus sueños*", "*Cristo sentado discutiendo con los doctores*" y "*Los judíos en la sinagoga*" (no.14) en los cuales se asocian los "hechiceros" con los "gnomos" de Goya, pudieron haber estado en la memoria visual de Goya al concebir los *Caprichos* #76 "*¿Está Um?... pues, Como digo... eh ¡ Cuidado! u nó...*" y #78 "*Despacha, que despiertan.*" "Los duendecitos son la gente más hacendosa y servicial, cuecen la verdura, friegan barren y acallan" al niño. Mucho se ha disputado si son diablos o no; designemos, los diablos son los que se ocupan en hacer mal, o en estorbar que otros hagan bien, o en no hacer nada."¹³

¹² Grabado único de tema español en Rembrandt.

* Respetando el texto de Dover, un comentario en el español de la época.

¹³ The Department of Graphic Arts, Harvard University Library. *Los Caprichos Francisco Goya* Dover Publications, Inc, New York. 1969. p 78.

Las figuras pequeñas, agachadas y regordetas de Rembrandt, que despliegan una variada amplitud de expresiones faciales, se han convertido en caricaturas abiertas en estos Caprichos. Los codiciosos duendes de Goya, los tres monstruos diminutos con sus enormes manos en el Capricho #49 "*Duendecillos*" (no. 15), evidencian rasgos compositivos y emocionales, que muy bien pueden haber sido parte del mundo imaginativo de Goya a través de la asociación de "*El abrigo de José traído por Jacob*" un grabado de Rembrandt, donde las manos de tamaño exageradas y traicioneras de monstruos narran el drama. En estos grabados se maneja en la ambientación un arco incompleto, típico del gusto de ambos por marcos estructurales curvos.

De esta forma Goya heredó una extendida y amplia tradición visual a través de Rembrandt que, lejos de restringirle, asombrosamente transformó para sus propósitos e incluyó en su propio lenguaje visual. Sus interpretaciones nunca son literales, aún cuando sus obras (grabados, dibujos y pinturas) de este primer encuentro con Rembrandt (1780-1770), guardan cierta semejanza con las fuentes. El acercamiento de Goya al maestro holandés fue formal y técnico –abstracto. La relación entre sus obras es sutil y no una copia directa o una imitación llamativa.

Acercarse a la obra de un artista plástico puede llevarse a cabo a través de múltiples caminos, como lo son su biografía, la obra misma o bien los artistas que estudió. Cuando un artista se preocupa por la obra de otro creador, su aproximación resulta generalmente en una nueva obra de arte.

A través de un ejercicio analítico de interpretación que a continuación abordaremos se intenta comprender al artista para completar el círculo de la comunicación con el fin de crear obras deliberadamente goyescas en las que se integran elementos del discurso contemporáneo. Es el caso de este proyecto de investigación donde se amalgama la curiosidad académica con la interpretación

artística con respecto al personaje y la obra de un tiempo específico (*Los Caprichos*) del maestro español.

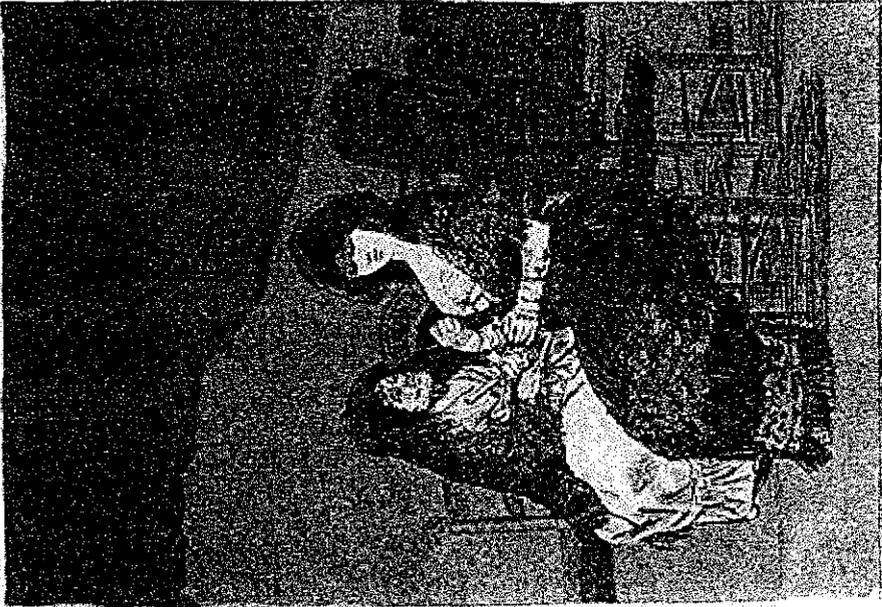
CP 5



¡Tal para cual!

1 Francisco de Goya y Lucientes, "Tal para cual." Capricho #5.

CP 2



¡Bello consejo!

2 Francisco de Goya y Lucientes, "Bello consejo." Capricho #15.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



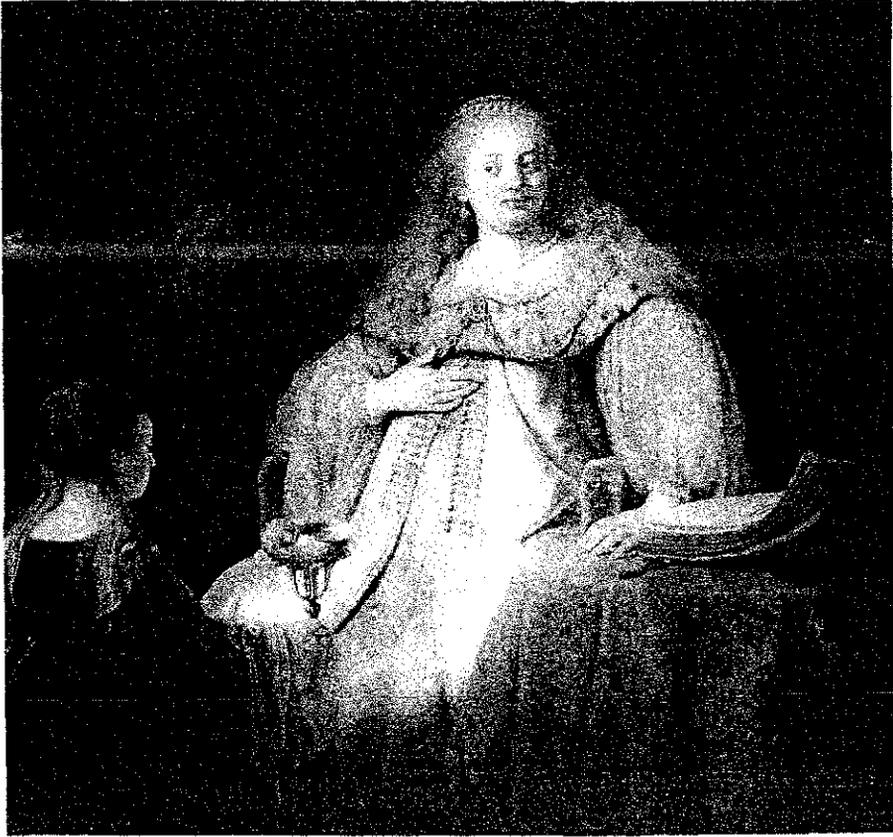
3. Francisco de Goya.

"Autorretrato utilizando un sombrero de tres picos";
etching.



4. Rembrandt "Autorretrato con una nariz ancha",
etching.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



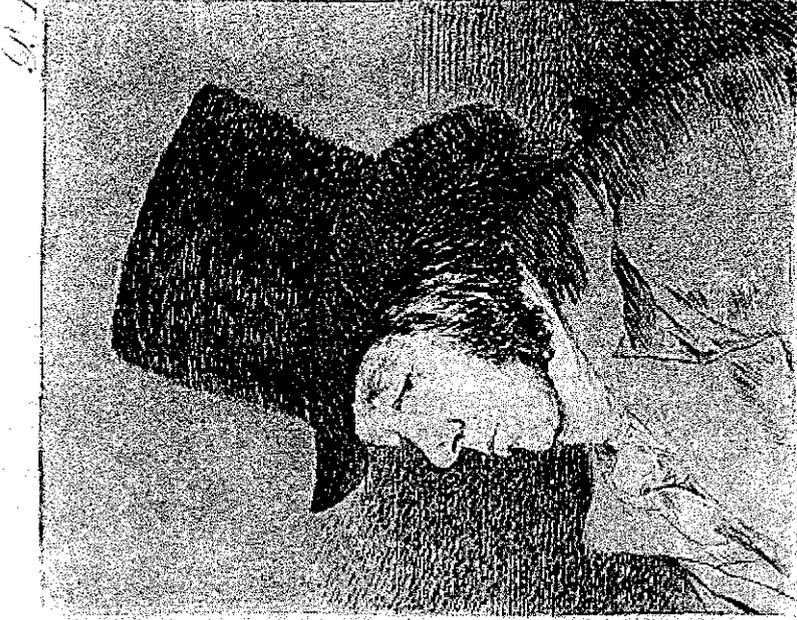
5 Rembrandt, "Artemisia", óleo sobre canvas

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Correccion

6 Francisco de Goya y Lucientes, "Correccion" Capricho #46.

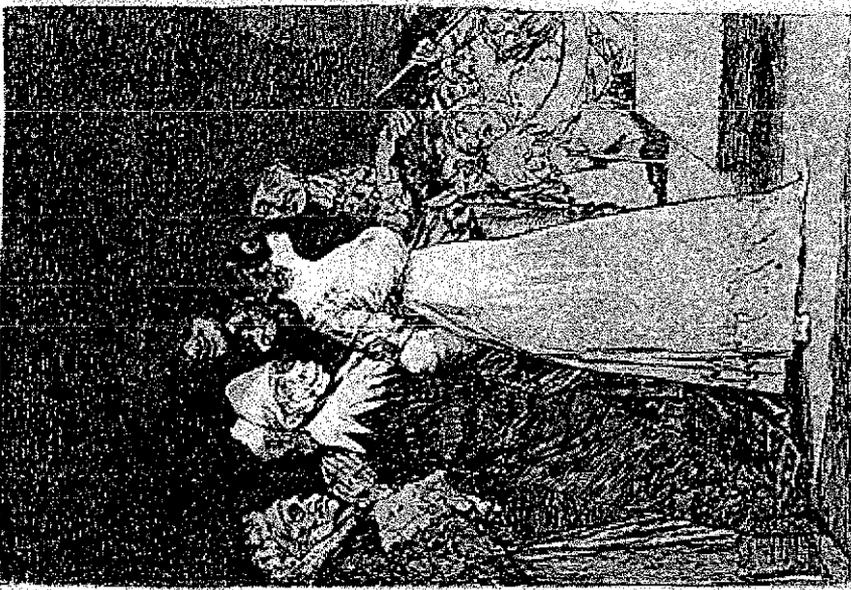


Francisco Goya y Lucientes, Pintor

7 Francisco de Goya y Lucientes, "Francisco de Goya y Lucientes. Pintor" Capricho #1.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

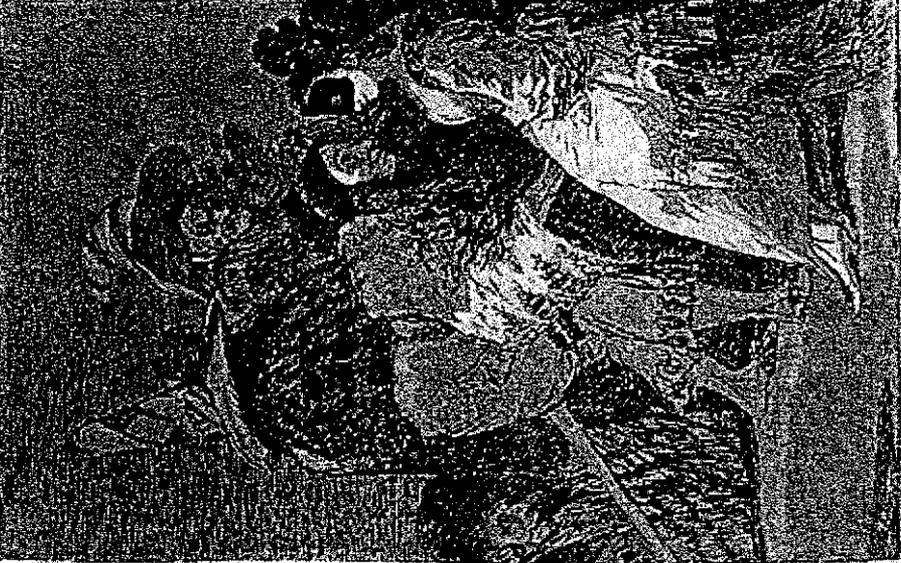
Q. 9



*El si pronuncian y la mano alargan
Al primero que llega.*

8. Francisco de Goya y Lucientes. "El si pronuncian y la mano alargan Al primero que llega." Capricho #2.

Q. 9



Nadie se conoce.

9. Francisco de Goya y Lucientes. "Nadie se conoce." Capricho #6.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



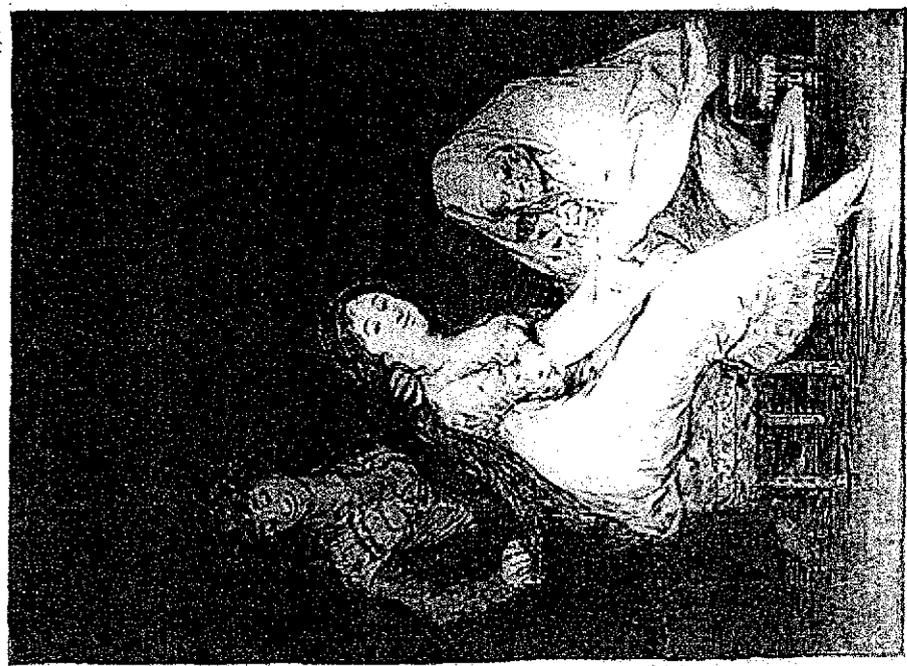
10. Rembrandt, "Preciosa", Grabado en metal.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



11. Rembrandt. "The Pancake Woman" (La mujer de las tortas)
Grabado en metal.



Chisme por ella

12. Francisco de Goya y Lucientes. "Ruega por ella"
Capricho #31.



13 Rembrandt, "El tocador de Bathsheba" óleo sobre canvas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



14. Rembrandt. "El abrigo de José traído por Jacob".
Grabado en metal.



Duendecillos

15. Francisco de Goya y Lucientes. "Duendecillos" Capricho #49.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



16 Francisco de Goya y Lucientes, "El quitasol" Cartón para tapiz 1777

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo II. Marco conceptual

II.1. De la apropiación a la interpretación.

El concepto y el ejercicio de la apropiación artística datan de la Antigüedad, pero lo que se entiende por, y se persigue en la apropiación artística es diferente en cada época y depende, entre otras cosas, del concepto de originalidad imperante en cada momento. Antiguamente, artistas, filósofos y escritores se apropiaban de imágenes, ideas y técnicas de otros para crear sus propias obras. En la Edad Media, por ejemplo, era práctica común "copiar" materiales sin necesidad de revelar las fuentes porque la creación artística, a menudo, estaba supeditada a fines primordialmente didácticos y a una particular concepción del mundo. Con el surgimiento del espíritu individualista, propio del Renacimiento y, posteriormente, del Romanticismo, la originalidad se convierte en condición indispensable de la obra de arte y llevará a un replanteamiento del uso de la copia en el ejercicio artístico. En muchos casos, los artistas no revelarán sus fuentes por miedo a ser tachados de copiadore. Su objetivo, será hacer algo que parezca totalmente original y nuevo. En estos casos, no obstante, resultaría inadecuado hablar de "copia", lo cual nos obliga, entonces, a distinguir entre distintas formas de apropiación artística y sus manifestaciones en creación artística.

En los siglos que precedieron al Renacimiento, los artistas solían presentar como invención propia, obras basadas en otras obras respecto a las cuales se reiteraban detalles y subsistían básicamente los mismos esquemas de composición. Son múltiples los ejemplos del arte universal que incurren en esta práctica de apropiación: la *Venus del Espejo* de Diego Velázquez, deriva de un grabado de Felipe Galle (1537-1612) que reproduce el *Venus y Adonis*, de Antonio Van Bloekland; su *Coronación de la Virgen* es una combinación de un grabado de Alberto Durero (también utilizado por el Greco).¹⁴ Como se explicó al inicio de este trabajo, en la segunda mitad del siglo XVIII, y torno a la Real Academia de Artes

de San Fernando, se vertebró una escuela española de grabado que se dedicó fundamentalmente al grabado de reproducción.

La copia de pinturas ha sido cultivada en distintas épocas por quienes buscan adentrarse en el conocimiento de cierto estilo. Se desarrolló este recurso didáctico y técnico orientado a la búsqueda de la sobriedad, la claridad y el equilibrio de un arte que se identificó con el buen gusto.¹⁵ Los pintores se esforzaban por guardar fidelidad a los elementos compositivos del original, o bien lograban imprimir en la obra una interpretación personal. La copia está presente en el "origen occidental" de la pintura, así como también en las primeras enseñanzas de todo futuro artista plástico, hasta bien entrado nuestro siglo. Así, para fines académicos, formó desde entonces, parte esencial del proceso de aprendizaje de los jóvenes artistas; vista como la llave de conocimiento para acceder a los secretos, a las recetas técnicas que dejaron los antiguos maestros en sus cuadros más relevantes. Con este acto copista, se marcaba el gusto estético existente en los diferentes tiempos, pues es en esas aproximaciones a la inclinación por determinados maestros que se engloba no solo su admiración o su aprecio plástico, estético, sino el de la sociedad en que se desenvuelve.

La idea de copia en el arte plantea que en las diferentes artes, el creador puede pretender proponer de un mismo y único asunto, plurales realizaciones que, conforme a un número fijo de multiplicaciones y de modificaciones cualitativas o dimensionales, serán todas consideradas originales. Pero la copia puede también entenderse dentro de una perspectiva de imitación¹⁶ o de reproducción, considerada como práctica de creación secundaria, subordinada a la consideración de un original de creación independiente.¹⁷ Sin olvidar la reproducción como una variante de la copia que neutraliza la variación, pero

¹⁴ José Campeche El concepto invención y fuentes formativas de su arte Osiris Delgado Mercado p. 9

¹⁵ De la creación a la copia siglos XVI-XX. Rafael Tovar de Teresa "Presentación", p.5.

¹⁶ En el sentido que una obra de arte es imitativa en virtud de su relación con otra obra de arte que le suministra un modelo de excelencia artística; y diferenciada de la representación en virtud de su relación con algo de la "naturaleza", es decir, algo que no es obra de arte R.G. Collingwood Los principios del arte. FCE, México, 1993. p. 47.

igualmente reconociendo que la variación es inevitable, tanto como esté en el ámbito del arte: uno se reencuentra entonces en las perspectivas precedentes con todas las inflexiones, las marcas, los valores culturales, estéticos e ideológicos de la variación.

En la tradición occidental, la variación sostiene una relación dialéctica con la identidad para insertarse en la magnificación de una estética de la imitación, única garantía de autenticidad, de renovación, de emulación y de genio. Por otra parte, se plantea hoy día, sobre todo partiendo de las reflexiones de Walter Benjamin, la problemática del arte industrial, de la serie, de la manipulación de un modelo, aquel que desfasa considerando el punto de vista sobre la idea misma del arte. Una de las cosas que varía definitivamente es la nueva concepción del arte como mercancía, implantada por el capitalismo mercantilista, que obliga a considerar nuevos enfoques en lo que respecta a la copia.

Actualmente, la apropiación es la práctica de producir una nueva obra tomando de otro contexto una imagen ya existente (de la historia del arte, de la publicidad o de los medios de comunicación), y combinando esta imagen apropiada con nuevas imágenes o técnicas originales.¹⁷ En la nueva apropiación, los artistas, pensadores, escritores, redibujan, recrean, reinterpretan, las imágenes o conceptos anteriormente creados por otra persona o época, dando una nueva connotación al objeto apropiado al volverlo suyo. La intención aquí es revelar la fuente real del objeto apropiado, ya que éste se vuelve el sujeto principal o tema del asunto tratado.

¹⁷ De la Creación a la Copia. Georges Molimé. "En torno a la imitación" p. 11.

¹⁸ El "collage", por ejemplo, es una técnica de apropiación mediante la cual el apropiador incorpora una imagen ya existente dentro de una nueva composición o pieza, re-dibujándola, re-pintándola o reproduciéndola mecánicamente. En este acto provocativo de tomar posesión de una imagen existente, hay una mofa implícita a la reverencia modernista a la originalidad.

II.2. La interpretación como forma de creación artística. El modelo hermenéutico.

La obra de arte es un producto elaborado por el ser humano con la intención de comunicar algo. No es un elemento simple sino complejo, que se define como un signo, una estructura significante que comunica algo.

Según José Fernández Arenas en su libro (*Teoría y Metodología de la Historia del Arte, 1990.*) el estructuralismo, tanto desde el campo de la lingüística como desde el campo de la psicología, particularmente, las teorías de la personalidad (Gestaltheorie), aplicado a la obra de arte, acepta como incontrovertible el hecho de que la naturaleza de la obra artística es una "totalidad" representada (Gestaltet) o una totalidad significante (signo). La aportación más importante de la Gestaltet a la historia del arte es la teoría de la percepción de la forma o la determinación de que los objetos y las imágenes poseen, objetivamente, unas cualidades expresivas independientes de cualquier proyección ó transferencia del contemplador, al establecer que toda obra de arte posee, como el hombre, una fisionomía. Para Fernández Arenas, la totalidad completa de la obra de arte no es una unidad indiferenciada, sino una totalidad integrada. Esta totalidad se define como una "estructura" que se entiende como distribución, orden y composición de un todo que se puede aplicar a un ser humano, a un edificio, a un cuadro o a un objeto artificialmente realizado con la intención de ser contemplado, comunicando algo.¹⁹

La definición de la obra de arte como estructura significante, siguiendo el modelo lingüístico, se mantiene también dentro del universo semántico con el fin de la interpretación de dicha obra, bajo la denominación de signo. Es en el campo de la semiología dónde se intenta explicar, cada vez más, la naturaleza de la obra de arte. La obra sería fundamentalmente un complejo estructural de signos.

mensajes y códigos y la interpretación consiste en la comprensión de esos mensajes codificados. Entonces cada época igual que cada artista tiene sus normas y postulados mentales y formales que sólo a través de una correcta interpretación de la obra de arte pueden conocerse.²⁰

El intérprete puede ser aquel que comprende y explica, o aquel otro que crea la técnica formidable de una obra fijada en el estado potencial (como el teatro, la danza, la música). El intérprete puede también ser el creador que, a partir de un mismo programa temático, crea obras empíricamente diversas. La interpretación se aprehende entonces en términos de las variaciones materiales que permiten identificar diversas obras singulares y en términos de relaciones problemáticas entre concepción y realización, entre idea y creación, entre esquema abstracto o espiritual, tratamiento concreto o material.

Pero interpretar es, además, colocar algo en su contexto. Siempre se interpreta, siempre se comprende, desde un esquema conceptual, desde un marco de referencia, desde una tradición. También hay que ver el contexto del que enuncia e intentar llegar a ver el contexto del receptor. Como son diferentes, hay que tratar de aproximarlos, de traducir de uno al otro. De hecho, el mismo acto de comprensión está ya subordinado a una corriente interpretativa, a toda una tradición o cultura que nos hace interpretar así y no de otra manera. Pero de una manera radical, el creativo, el original, se salta por encima de ese marco conceptual y crea otro o amplía significativamente el que ya tenía.

Se presupone que estamos conformados por las ideas normativas en las que fuimos educados y que presiden el orden de toda la vida social. Esto no significa que tales esquemas normativos sean inmutables y no se puedan criticar. La vida social consiste en un proceso constante de reajuste de las vigencias existentes, pero sería una ilusión el intento de derivar las ideas normativas en abstracto y darles validez con el pretexto de su rectitud científica. Se trata, pues,

¹⁹ Verdad y método II. Hans-Georg Gadamer. Ediciones Sígueme- Salamanca, 1998. pp 146-147.

de un concepto de ciencia que no preconiza el ideal del observador distante, sino que impulsa la concienciación del elemento común que a todos vincula

Para mí como estudiante, toda interpretación de una obra de arte supone un diálogo entre el pasado como objeto de estudio, el presente continuo que vivimos y el futuro aún incierto, formando así una continuidad "viva" a través del tiempo y el espacio. Toda interpretación es creativa en la medida en que supone la producción de nuevos significados. La capacidad de generar significado de una obra no se agota en la intencionalidad del artista que la crea, pues a medida que la obra pasa de un contexto cultural a otro, surgen nuevas posibilidades de significado que tal vez ni el propio artista (ni su público contemporáneo) pudieron anticipar.

En éste acto interpretativo hay una doble dimensión: una es el ámbito de la realidad que se considera, y otro es el punto de vista desde el cual se mira. El objetivo o finalidad del acto interpretativo es la comprensión, la cual tiene como intermediario principal la contextualización, pues la comprensión es el resultado inmediato y hasta simultáneo de la contextualización. La hermenéutica, pues, en cierta manera, descontextualiza para recontextualizar, llegando a la contextualización a partir del ejercicio analítico

Según Gadamer en su libro (*Verdad y Método*) la palabra hermenéutica es antigua: el uso de la palabra "hermenéutica" por parte de algunos escritores de finales de siglo XVIII y principios del XIX mostraba que la expresión (procedente al parecer de la teología) era de uso corriente y designaba tan sólo la facultad práctica de comprender, es decir, una perspicacia sutil e imitativa para conocer a los demás; algo que se elogiaba mucho en el director espiritual, por ejemplo.²¹

En el Romanticismo, el arte hacía preponderar el contenido sobre la forma no importaban los formalismos, lo que importaba era el sentimiento. La

²⁰ José Fernández Arenas. Teoría y metodología en la historia del arte. p. 145

hermenéutica romántica, entonces, consistía en dejarse impregnar (ciertamente, no por vía de la razón, sino por el sentimiento), por el texto y su contexto, por el autor y su cultura; se hacía una inmersión directa en el mundo del autor y su cultura, se transversaba al lector aún cuando pareciera objetiva, dada esa inmersión en el otro por empatía, se realizaba por subjetividad; O sea, en la interpretación, lo más importante no era el lector, sino adentrarse en el mundo del artista (el autor) como si se estuviera aliando uno con él para de allí partir hacia una interpretación. Friedrich D. E. Schleiermacher, en su libro "The Aphorisms on Hermeneutic from 1805-1809/10" explica: "Un requisito importante para la interpretación es que uno debe desear abandonar su propia conciencia y entrar en la del autor" y "al combinar lo objetivo y lo subjetivo, uno se proyecta a sí mismo en el autor".²²

El Romanticismo surge como una reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el positivismo es una reacción a este primero, en su desconfianza de la razón y su irracionalismo. Es decir, si la hermenéutica positivista pretende la máxima objetividad, la romántica pretende la máxima subjetividad, conforme a la exaltación del yo, del sujeto, y de las facultades más subjetivas, las sentimentales del ser humano. Mientras que la hermenéutica positivista es univocista (la interpretación es una sola y tiene que ser compartida por todos), la hermenéutica romántica es equivocista, dando predominio total a la diferencia, a la diversidad de interpretaciones que introduce el yo.

Frente a estos dos extremos se desarrolla un modelo analógico inspirado en la concepción de la analogía de Aristóteles y los medievales, para quienes el lenguaje y el discurso analógico eran la estrategia para crear en algún punto el significado, así fuera de manera aproximativa, y para determinar o delimitar la interpretación sin cerrarla.²³ En la exégesis medieval se buscaba la "intención del

²¹ Hans-Georg Gadamer. Verdad y método II. p.293.

²² "The Aphorisms on Hermeneutic from 1805 and 1809/10". Friedrich D. E. Schleiermacher, Sacado de Verdad y método, Gadamer P. 295

²³ Mauricio Beuchot. Tratado de hermenéutica analógica P. 39

autor". A esta intención, según Umberto Eco, se le suma la "intención del lector", y también la "intención del texto" para formar un híbrido, que recoge preponderantemente la del autor, y, supeditada a ella, la del lector el cuál la enriquece, pero no al punto que se tome la libertad de distorsionarla.

Dice Mauricio Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica* que la misma admite que puede haber más de una interpretación válida. La analogía dice que hay un sentido relativamente igual pero predominante y propiamente diverso para los signos o textos que lo comparten. La hermenéutica analógica, también parte de una teoría del infinito. Para Aristóteles el ser humano sólo puede conocer lo infinito potencialmente, por la finitud de su conocimiento. Así, aunque las interpretaciones sean potencialmente infinitas (por que los significados así son), la mente del ser humano es finita, y si conoce algo, lo conoce en un segmento finito y apreciable de la interpretación. Esto es lo que determina el contexto, el marco de referencia, que el ser humano recibe sobre todo de la comunidad: el diálogo interpretativo entre los intérpretes. De esta manera, la comunidad, que es muy limitada (muy finita), ayuda a determinar el segmento de interpretación que semióticamente se acerca más a la verdad interpretativa.

II.3. El costumbrismo y el salto a lo cotidiano.

Para motivos de esta investigación se debe hacer mención de la extensa tradición costumbrista que se venía practicando, y en la cual Goya no pasó desapercibido. El costumbrismo en su definición genérica sería la tendencia o género literario caracterizado por el retrato y representación de las costumbres y tipos del país. La descripción que resulta es conocida como "cuadro de costumbres" si retrata una escena típica, o se describe con tono humorístico y satírico algún aspecto de la vida.²⁴ En este contexto y para nuestros fines, observemos el espacio. Este, como el factor que le permite organizar unitariamente lo diverso, y hacer posible todas las exigencias de este género. La unidad viene determinada por el lugar en que suceden los hechos y a su vez, el lugar contribuye también al costumbrismo del acontecimiento.

La diversidad, que es propia de lo ameno, se había situado en el centro del placer que produce el paisaje, y plantea algunas dificultades en el ámbito de las artes plásticas. Lo diverso es en este caso variado, pero tal variación ha de conciliarse con la unidad que se puede exigir a una imagen y la escena en ella representada. Estos problemas habían sido solucionados habitualmente mediante recursos compositivos y lumínicos que, sin embargo, en ese tiempo histórico (rococó y neoclásico) no tenían cabida pues es el tiempo de la ruptura. Tales recursos introducían explícitamente un principio de artificialidad en la escena (rasgo rococó) que no se adecuaba a las exigencias del pitorrequismo, costumbrismo y a su necesidad de representar la inmediatez y cotidianidad de los asuntos (lo diverso lo es de lo cotidiano y el costumbrismo surge en lo interesante que cotidianamente percibimos).²⁵ Así el pintor debía pintar como si la imagen fuese fondo directo de la mirada, una mirada atenta, interesante, amena que, lejos de eliminarla, valora la vivacidad, y todo ello resuelto plásticamente. Para ofrecer

²⁴ Raquel Chang- Rodríguez and Malva E. Filler, Voces de Hispanoamérica. p. 535.

unas escenas convincentes, se debe unir el interés de lo diverso con la verosimilitud y la viveza; todo ello resuelto plásticamente.

Simultáneamente, necesita crear pictóricamente una escena que sea resultado de la observación, no de la interpretación mental. En este sentido, debe representar las convenciones de la mirada y suponer una escena contemplada por alguien desde media distancia, ni tan cerca que se incorpore a la escena, ni tan lejos que pierda de vista la atención en el lugar y en el acontecimiento narrado que deben ser ambos plausibles y claros. De esta forma el carácter principal o secundario no viene determinado por la naturaleza de la escena –no es más importante el cortejo que el juego o el baile-- sino por el lugar que ocupa en el espacio. La jerarquía es escenográfica, depende del lugar, de la iluminación, de la mirada, y de la observación.

La jerarquía implica orden pero ahora, a diferencia de lo que venía sucediendo, éste no depende tanto de la condición del asunto cuando el lugar que ocupa y la luz que recibe: es la observación la que organiza. Un salto grande ocurre cuando escenas y personajes urbanos ocupan un lugar importante en la producción costumbrista*, la diferencia no radica en los eventuales aspectos iconográficos sino que se huye de las notas sórdidas de la vida madrileña, e incluso de lo estrictamente callejero urbano que tanto interesaba a pintores románticos. Las escenas ahora son amables; se desarrollan casi siempre a las afueras, en el campo que rodea a la ciudad o en los jardines públicos; los personajes populares destacan sus aspectos pintorescos con la indumentaria y las acciones, incluso cuando podía pensarse en escenas tremebundas como los contrabandistas, aún domina la amabilidad placentera de un mundo brillante.

Los personajes y escenas populares se mezclan con personajes y escenas propios de la alta burguesía y la aristocracia. Las diferencias entre unos y otros

²⁵ Valeriano Bozal, Goya y el gusto de lo moderno. p. 92

* recordando que en la extensa tradición la temática representaba, escenas rústicas, cazadoras, pescadores etc

sectores sociales pueden establecerse y no implican desagrado en la "mezcla", en la "convivencia": todos se mueven en el mismo espacio, todos participan de la misma realidad social. La imagen que se ofrece es la de una sociedad integrada, optimista y feliz. De esta forma Goya en los cartones se identifica con las costumbres de su tiempo aunque en las imágenes de éste, notables por la representación de las diversiones del pueblo y los personajes más característicos, no existe animo corrector alguno ni siquiera cuando los personajes remiten a realidades sociales, cosa que se convertirá en lo contrario, posteriormente en la serie de Los Caprichos que marcará el salto al arte moderno

II.4. Lo grotesco como interpretación de lo "inadecuado".

Lo grotesco, en este caso, se sitúa como un personaje en un sistema de referencias morales y sociales, en un horizonte que permite destacar su figura de tal manera, que son las pautas de ese sistema las que destacan y respecto de las cuales es personaje. Un personaje, por otra parte, que las distorsiona con su presencia contradictoria y pretendidamente marginal. Como en una actuación teatral donde se une lo cómico con lo dramático utilizando como mediador lo "inadecuado"

La interpretación se basa, fundamentalmente, en la observación. Pero habría que distinguir entre sensualismo y observación --si se acepta que toda observación es sensual-- puesto que depende de los sentidos. Si se acepta que, además, esa observación lleva consigo un componente placentero entonces se entra ya a una teoría del gusto. Si por último se afirma que puede haber un sensualismo placentero sin necesidad de observación efectiva, entonces hemos dado el paso hacia una teoría del rococó.

Lo que caracteriza el rococó va más allá de la observación (que no desaparece), la valoración placentera de los aspectos sensuales de las cosas, sean éstas observadas directamente o no. Los aspectos sensuales de las cosas de la naturaleza, de la indumentaria, de las acciones amorosas, pueden situarse de muy diverso modo: la memoria, la lectura, el recuerdo, la fantasía. Todos ellos suponen la observación en sus orígenes pero no exigen una observación efectiva en el acto mismo. Todos ellos son recursos que permiten el hedonismo que está en el centro de todo sensualismo.

Sobre la observación original, sobre el empirismo de fondo, dominan la artificialidad y la sofisticación de tal manera que el empirismo en "estado puro" se plantearía hipotéticamente como una resistencia al buen gusto: la realidad grosera es término y referencia de la observación, pero es ajena al buen gusto.

La damisela y el petimetre, por ejemplo, son figuraciones originalmente rococó, personajes preocupados por su apariencia, por su superficie, que incluso sólo se lavan aquello que se les ve, preocupados por su belleza sensual, su encanto. . . son finalmente personajes superficiales. Como tales, objetos de crítica tanto de quienes advierten en ello la pura inanidad de sus costumbres (modelos), como de quienes se centran en lo cursi.

Luzán, explica los diversos tipos del estilo jocosos y a lo largo de su explicación parece quedar en que la comicidad se produce por la "inadecuación". Esta "inadecuación" puede ser debida a la desproporción o deformación, características propias de la sátira; a la viveza de la representación de vicios y defectos, a lo sorprendente de respuestas inesperadas (ya sea por situación o por la de quién las da), etc. En todos los casos cree posible fijar la comicidad en el juego que la inadecuación permite.

La "inadecuación" en cualquiera de sus formas remite a la "adecuación", al decoro, rasgo esencial para la consecución de la belleza en poéticas clasicistas;

sin embargo, es lo contrario a la adecuación. La "inadecuación" es una forma contrapuesta de ver el mundo y, como tal, encajaba en las explicaciones clasistas que entendían lo cómico en función de la moralización y la reforma, elevando la sátira a un modelo de procedimiento jocoso, no satírico.

La "inadecuación" consiste en apartarse de la norma a través de la distorsión, la desproporción, la exageración, etc. La "inadecuación" lo es respecto de algo establecido y, en el espíritu del clasicismo, tal desvío había de mostrar precisamente la bondad o verdad de ese "algo". Si lo cómico es una manera de ver el mundo, lo es, en esta concepción, por su referencia constante a lo serio, cualquiera que sea la índole de lo serio. Lo cómico carece así de autonomía; es el negativo de otra cosa y debe remitir a ella, a esa positividad.

La coherencia de los planteamientos tradicionales respecto a la adecuación se inicia y se cuestiona cuando el gusto hace acto de presencia. La inmediatez exigida por el gusto dificulta la explicación de la adecuación: las pautas de lo adecuado e inadecuado pueden tener juego en lo moral, un ámbito normativo, pero diferente en el dominio de la estética. A partir del momento en que la gama de categorías estéticas alcanza la complejidad, la comicidad se entiende de dos formas distintas: o bien como una deformación estilística que por su "torpeza" provoca risa (lo sublime convertido en grandilocuente, lo pintoresco en cursi, lo bello en "acartonado"), o bien como otra forma de contemplar el mundo, al mismo nivel y con la misma entidad que las otras, pero con diferente sentido. El primer caso se refiere a lo cómico, el segundo, a lo grotesco.

Por grotesco se entiende aquí aquel tipo de deformación que se funda en una actitud o perspectiva ante las cosas, según la cual revela su condición verdadera y más íntima, y lo que es más, revela lo grotesco, la deformación, la cual es vista como su verdadera condición. Este tipo de deformación contribuyó de forma decisiva a socavar cualquier confianza en el canon artístico-social que necesitaba de nuevos y continuos apoyos para mantenerse (muchas veces

apoyos en forma de censura administrativa) y por tanto, debilitar la posición más estrictamente utilitaria de lo satírico que, sin embargo, en ningún caso desaparecería. En el Barroco, la deformación se había entendido bien como un simple error, bien como un recurso de corrección. En la sátira y la caricatura se veía un tipo de deformación diferente: la que remite a un contrario mejor; la que ridiculiza para corregir y moralizar (el caso de Goya) que, por tanto, no entiende la deformación sino como el procedimiento para remitir a lo más perfecto; el que es puesto en ridículo trata de corregirse. En el Siglo de las Luces, el siglo de aparición de las imprentas en el que las ilustraciones toman su auge, sucede de manera diferente. Ya para entonces las "imágenes serviles" de este tipo se contemplan como pintorescas y la difusión de las caricaturas aumenta de manera considerable; se convierten en las preferidas para representar polémicamente los acontecimientos políticos y sus efectos, adquieren así una presencia significativa y gozan de mayor autonomía

La coincidencia de un conjunto de factores técnicos y económicos, políticos y estéticos determina el paso o giro de lo satírico a lo grotesco. "Cuando todo se ha salido de las vías establecidas, entonces se está a un paso de decir que tal es la situación natural y que en ella apreciamos la naturaleza, hasta ese momento oculta de las cosas".²⁶ Cuando las imágenes deformantes se han hecho familiares, entonces la deformidad también es familiar —se aprende a vivir con ella— y pierde la excepcionalidad que le era propia.

Este acto de deslizarse desde la crítica singular, originalmente reformadora e ilustrada, hacia una consideración global de las cosas es rasgo que puede apreciarse en Los Caprichos. Esto se explica por la creciente importancia que va adquiriendo el ridículo, ese rasgo que paulatinamente coloca al artista como testigo del mundo en que vive más que como protagonista. Un protagonismo basado ante todo y por encima de todo en la lucidez del testimonio. "Cuando sólo son algunas las cosas ridículas, cabe pensar en la forma, cuando todo es ridículo,

²⁶Goya y el gusto moderno Valcristiano Bozal p 101

mejor apartarse de ello, contemplarlo en la distancia, lúcidamente sin encontrar acomodo”,²⁷ las estampas grotescas oscilan entre el sarcasmo y el patetismo sin renunciar a ninguno de los dos.

Aunque compañero de los restantes modos de representar estéticamente la realidad, lo grotesco se diferencia de ellos en un aspecto fundamental: lejos de ofrecer una imagen positiva de lo representado, lo grotesco siempre apunta a la negatividad. En este sentido, y no en el campo estilístico, sí se puede pensar en lo grotesco como verdadera “sombra”

II.5. Lo monstruoso.

*Cada época, cada pueblo, cada clase y cada grupo social
tiene un diablo, lo viven, lo evocan, lo vencen,
lo inmolan y lo resucitan para matarlo nuevamente.*

José Miguel G. Cortés

La convención moral da paso a la representación de sus rasgos, una representación que se apoya sobre la observación – no sobre el juicio moral – y que debe mostrar los aspectos “negativos” tal como son. Así cada época propone su modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural; a partir de éste, se elaboran unos sistemas de referencias que la sociedad debe acatar, una jerarquía de valores que define las relaciones entre las personas. Se trata de una concepción específica y obsoleta que se propone como única. Una vez las normas quedan fijadas, la sociedad va a establecer explícitamente las leyes que las justifiquen y sirvan para defenderse de todos aquellos que las transgredan. Los individuos que pongan en duda este sistema serán excluidos, perseguidos y eliminados en caso de grave crisis social. Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes, quedan

²⁷ Goya y el gusto moderno. Valeriano Bozal. p.102

marginados geográfica, cultural y lingüísticamente; quedan devaluados en la escala oficial de valores y de aquí nace el ser monstruoso.

Los seres monstruosos equivalen a aquello que representa una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo, un elemento que se opone a las estructuras que constituyen la vida. Los monstruos traspasan las normas de la naturaleza (los aspectos físicos), otros las normas sociales y psicológicas, pero ambos se juntarán en el campo del significado, en la medida en que normalmente lo físico simbolice y materialice lo moral.

Sin embargo según José Miguel Cortés en el libro *Orden y caos*, las figuras monstruosas poseen un profundo carácter de ambigüedad: por un lado inquietan y producen angustias; por otro lado, tranquilizan al constatar la evidencia de que hay un buen número de fracasos y/o errores, y por lo tanto, todos los éxitos son errores evitados. Así la atracción de lo monstruoso que puede ser entendida como el retorno o la recuperación de lo reprimido o la convulsiva proyección de objetos de un deseo sublimado.²⁸ 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, esencialmente en la esfera de lo sexual.

La oposición normalidad / anormalidad se expresa, cotidianamente, por el contraste entre el orden y el desorden. Si el primero es el reino de la armonía y la belleza, el segundo es el imperio del traumatismo y el caos. Un desorden que se anticipa bajo la forma de peligro absoluto, pues es lo que rompe con la norma constituida y sólo se presenta bajo esta forma monstruosa. Así lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Muestra lo que la sociedad reprime

²⁸ Orden y caos, un estudio sobre lo monstruoso en el arte José Miguel G. Cortés, p. 21.

Entonces, la percepción de lo monstruoso depende de muchas variantes: aquello para lo cual fue creado, lo que ha podido significar en una época determinada o en diferentes lugares. Todo ello lo denota de nuevas significaciones que van más allá de meras formas externas, modifican nuestra visión y enriquecen su lectura. El monstruo aparece como una forma alegórica, que designa una realidad que le es exterior, proclama la existencia de una relación entre lo que es y lo que no es; hace referencia al abismo abierto entre el mundo del ser y de la apariencia, entre lo ideal y lo real. Lo monstruoso se presenta como un hecho extraordinario en el interior del mundo natural.

En este sentido, con Goya nos asomamos a los abismos de la miserable condición del ser humano, descubrimos que la conducta denominada inhumana, es profunda e irremediablemente humana. Hasta ese momento, el arte occidental había plasmado la crueldad y lo monstruoso como una excepción en el orden del mundo; en Goya el descenso a los infiernos es una pesadilla que se convierte en la norma en la esencia del mundo. El infierno deja de estar en el exterior para aparecer en la mente del individuo.

Todos los caprichos son testimonio del mundo de la noche. Lo nocturno en Goya es rasgo plástico, es en la noche donde tienen lugar los acontecimientos y dominan los protagonistas de las estampas, donde las relaciones entre los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, las prostitutas, las brujas y los demonios adquieren su fisonomía "verdadera".

Herencia de la Europa medieval por ejemplo, una de las formas de representar la figura de la mujer era a través de las brujas que se decía se reunían en aquejarres²⁹ que terminaban en una bacanal en la cual copulaban con animales y con el diablo, ofrecían sus hijos a Satanás y se los comían. Durante siglos fueron acusadas de los más odiosos crímenes: canibalismo, asesinato, castración de

²⁹ ceremonias de iniciación ritual. Orden y caos un estudio sobre lo monstruoso en el arte José Miguel G Cortéz p. 45

víctimas masculinas, así como de provocar desastres naturales tales como tormentas, fuegos y plagas.³⁰ Las brujas rompen radicalmente con el mundo, lo desafían incluso, con su conducta antisocial aunque secreta. Para la Europa de Goya, las brujas simbolizan la falsedad, el terror, el caos, lo que se desconoce y se teme, encierran el trasmundo oscuro y misterioso de lo pasional e irracional. Lo importante de esto es que las mujeres se definían sobre la base de dos modelos exclusivamente, la Virgen y Eva. La Virgen como el modelo positivo, que limitaba el pensamiento y las acciones de las mujeres, por ser modelo de sumisión a la voluntad masculina - del Padre (Dios)- de obediencia, discreción, lealtad, etc. Eva como la transgresora de las leyes del Padre y además, la que tentó al hombre y lo hizo caer en el pecado. Estos eran los dos modelos que operaban y las mujeres se ceñían a uno u otro. A las de María, se las consideraba inofensivas; no eran un riesgo para la sociedad patriarcal. A las de Eva, había que condenarlas y sacarlas de la sociedad.

Según Francisco Alonso- Fernández en la serie caprichosa, Goya parece complacerse en ofrecer dos versiones de brujas bastante distintas: la bruja menor, *natural / engañosa* y la bruja mayor, *sobrenatural / maligna*, ésta última, súbdita de Satanás. La primera invade la primera mitad de las estampas de los caprichos mientras que la segunda impone su monstruosa presencia en la segunda parte de la misma serie. Así mismo en la primera parte, Goya se entrega a criticar con hondo pesimismo y gran dosis de amargura el mundo femenino integrado por la simbiosis de la joven descarriada. Goya se hace cargo de los oficios más de la alcahuetería que de brujería, propios de aquella mujer que convierte la edad en una escuela de malicia y de resentimiento alimentado por sus desventuras y por la pérdida de los encantos de la juventud. En la segunda parte de dicha serie, las jóvenes descarriadas son como la personificación del demonio, la forma más terrorífica de la imagen femenina. Siempre animadas con el denominador común de su entusiasmo por la práctica del culto satánico y su afán por intervenir en

³⁰ Orden y caos un estudio sobre lo monstruoso en el arte. José Miguel G. Cortéz. p.47.

registros sobrenaturales sembradores de desgracias ajenas como el de convertir en bestia a un hombre.

En los ochenta grabados que conforman la serie de Los Caprichos de Goya encontramos que catorce tienen como tema central a las prostitutas y dieciocho más a las brujas. Ellas representan lo horrible del ser humano, lo degradado, lo viejo, lo opuesto a la belleza o la bondad (tradicionalmente femenina y asociada a la maternidad, la nutrición, incluso el modelo de la Virgen -por oposición a Eva- en la cultura cristiana). De este modo, la mujer desempeña un papel muy importante como fuente de deseo, vicio, hipocresía y felicidad. Efigie de doble rostro por quien los hombres se condenan. Sacar ese mundo a la luz es invertir el orden del que el día seguía siendo ejemplo común. “El mundo al revés” salta con más fuerza, como su negativo, el mundo de la noche acompañará ya para siempre al del día, sin liberarnos de él. Este es el rasgo que define la modernidad de Goya.³¹

II.6. La (re)interpretación como deconstrucción.

La deconstrucción es una forma de interpretación derivada de la semiótica (análisis de los signos), que revela la multiplicidad de significados posibles generados por la discrepancia entre el contenido aparente de un texto –que puede ser una obra de arte– y el sistema de límites visuales, culturales o lingüísticos que lo origina. La deconstrucción, en este caso, se apropia de alguna historia o movimiento para descomponerla y desubicarla en el tiempo y el espacio, transportando el “sujeto” apropiado a través del tiempo, revelando sus sutilezas y estructuras, construyendo un nuevo concepto a partir de un concepto anterior.

Nacida del trabajo del filósofo francés Jacques Derrida, la deconstrucción también se caracteriza por desconfiar de la autenticidad de cierto contenido y

³¹ Goya y el gusto moderno. Valeriano Bozal. p. 116.

forma (que pueden ser hechos históricos o una obra de arte), y las distinciones que se hacen entre ellos. La deconstrucción fue concebida dentro del universo lingüístico, la literatura y la filosofía y, posteriormente transferida a otros campos como la arquitectura, la economía, las artes visuales, etc. Trabaja con la noción del espacio, la memoria y el tiempo apropiándose de sus elementos para deconstruirlos, siempre dentro de un sentido conservador, aun cuando la práctica deconstructiva resulta para muchos radical y agresiva. Este sentido conservador se manifiesta debido a que la deconstrucción trabaja con la idea de recuperación de un elemento dado.³² Con su atención dirigida hacia el pasado, intenta el rescate, sin importar el orden del espacio-tiempo de la historia, conservando sus elementos que ahora van a ser deconstruidos para, con estos mismos elementos, lanzar una nueva propuesta.

En este trabajo se realiza una reinterpretación de la imaginaria de Los Caprichos para deconstruir sus elementos y revertirlos en pos de una nueva propuesta. Este tipo de apropiación es totalmente abierta pues revela la fuente del objeto apropiado, en este caso, Los Caprichos de Goya. Al incorporar los elementos deconstruidos de la serie caprichosa y mezclarlos con elementos rescatados del momento contemporáneo, ella disloca, descontextualiza o se apoya en elementos de ambas culturas para llegar a un resultado propio. Es decir, la reinterpretación trabaja con elementos de nuestra cultura y elementos de otra época, volviéndolos suyos, pero sin esconder el origen de los mismos.

El concepto de reinterpretación en este proyecto es utilizado de varias formas y con varios objetivos y se manifiesta tanto en lo técnico como en lo teórico. En su principal objetivo la reinterpretación es utilizada aquí para explicar cómo se manifiesta una continuidad en el arte de sociedades y épocas diferentes. La reinterpretación parte de una cabal comprensión de la obra de arte con que se trabaja. Dicha comprensión exige, por un lado, que al observar la obra seamos capaces de reconstruir las preguntas a las que, en su día, la obra aspiraba a

³² La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora. Jacques Derrida. p. 23.

responder. Por otro lado, exige que seamos capaces de descubrir de que forma la obra responde a nuestras propias preguntas. De este modo, la comprensión surge cuando nuestros propios significados y suposiciones se funden con los de la obra. De esta forma se contextualiza la obra de arte respecto a una nueva realidad social que le sirve de marco referencial.

Toda reinterpretación se da siempre dentro de un contexto histórico, social y cultural. Supone, de algún modo, la "traducción" o "transferencia" de ciertos elementos constitutivos de la obra a toda una nueva organización de condiciones y circunstancias, es decir, a todo un nuevo marco de referencia. En la nueva obra, estos elementos siguen siendo reconocibles e inteligibles, pero su significado se ajusta al nuevo marco referencial que los contiene. La reinterpretación se puede considerar así como una estrategia válida de creación artística y experimentación técnica que establece un diálogo con el modelo para producir nuevos significados.

Así, pues, mediante la reinterpretación gráfica de algunos caprichos de Goya pretendo establecer un diálogo que dé lugar a la formulación de nuevas preguntas y la producción de nuevos significados.

Capítulo III. Una nueva propuesta caprichosa: las "Imágenes del deseo cotidiano".

III.1. La temática caprichosa de las "Imágenes".

Hoy sabemos que la originalidad no resulta importante y que podemos recoger nuestro pasado histórico de manera apropiativa y directa, conservadora y reciclada.

Fernando Paéz

En mi obra plástica me propongo realizar una reinterpretación gráfica a partir de varios de los caprichos del maestro grabador Don Francisco de Goya y Lucientes para presentar algunos aspectos de una sociedad conflictiva y violenta, de valores acomodaticios y de seres moralmente deformes, que guardan estrecha relación con los que el artista refleja en su obra. La línea conductora será la realización de un portafolio gráfico que podrá ser visto como una sugerencia de imágenes extraídas de Los Caprichos de Goya, y los antiguos y modernos maestros de la historia del arte, en este caso Rembrandt y Picasso, aplicando en la interpretación un filtro personal en pos de nuestras necesidades actuales. Son traducciones emblemáticas, que alcanzan a resumir toda una serie de **"Imágenes del deseo cotidiano"**, buscando ilustrar el tema tomando en cuenta sus diferencias y sus límites.

En nuestra realidad consumista y "democrática", me es posible presentar este producto artístico donde retomo el humor, el antifaz y el mito como recursos para expresar mi mensaje. Retomo mis lecturas "goyescas" y las filtro con mi particular temperamento como artista, las asimilo para finalmente construir mis propios "caprichos". El concepto "caprichoso" lo utilizo en el sentido de un deseo arbitrario, un antojo y obsesión por lo extravagante para señalar la necesidad de la sociedad de disponer de objetos y lujos de cualquier manera, incluso mediante la

violencia. Señalo su forma de mirar, vivir y juzgar a la gente por lo que poseen materialmente y reitero su capacidad de arrastrarnos hacia la constante competencia, enajenándonos cada vez más de nuestro sentido colectivo de pueblo.

"Esta sociedad dictamina cómo se debe vestir, cómo se ha de vivir y hasta el lenguaje que se utilizará, regula la circulación social de las ideas. No consiste en permitir o rastrear el progreso sino conducir a la humanidad a un estadio diferente de dominación. La imagen del mundo deseable, el material"³³

III.2. Las "Imágenes del deseo cotidiano" como reinterpretación de Los Caprichos de Goya.

Las sociedades están viviendo su catástrofe; la noción de que ya no es posible el rescate de los valores humanos por una organización social, política y económica, controlada por las instituciones y fomentada por el dinero, genera un sentimiento de decadencia moral, material y espiritual que da paso al derrumbamiento de la civilización occidental.³⁴

En países desarrollados, de alta tecnología como los Estados Unidos de Norte América, donde los derechos humanos ocupan un lugar significativo, cada ciudadano tiene la obligación de respetar los derechos del otro. Lamentablemente, en gran contradicción con estos mismos derechos, abogados y médicos buscan lucrarse por medio de falsas demandas. Por otro lado, la gente vive con miedo a invadir los derechos y ser demandados. Paradójicamente, las estrictas normas de los derechos humanos producen asesinos y crímenes que constituyen el principal y más efectivo mercadeo de la empresa cinematográfica y periódicos sensacionalistas. Asimismo, esta democracia ya no diferencia entre la demanda de un ciudadano por mala conducta y la de un asesino en serie

³³ La sociedad del Espectáculo. Debore Guy. p. 15

³⁴ Modernidad y posmodernidad. Josep Picó. Alianza Editorial. S. A., Madrid, 1988 p 40

"La creencia de algo indefinido en el centro del alma nos impele a la búsqueda de la satisfacción momentánea en estímulos, sensaciones y actividades exteriores siempre nuevas y proporcionadas por el dinero" ³⁵

Indudablemente, nuestra situación social actual nos arrastra cada vez más hacia una dinámica de consumo de todo tipo de objetos, lo cual supone uno de los muchos modos de violencia a los que nos vemos expuestos diariamente. La "prostitución" en todos los aspectos y la crisis de valores ilustra elocuentemente esta aseveración.

El constante bombardeo a través de los medios de comunicación y el patrocinio que brindamos a la violencia y al materialismo evidencian esta situación. En nuestro cotidiano, lo leemos; lo escuchamos en los medios noticiosos y se impone en todos los niveles sociales. Es entonces acertada la aseveración de Marshall Bergman cuando dice "las personas se reconocen por sus mercancías; encuentran su alma reflejada en su automóvil y en su equipo de alta fidelidad, en su casa de varios niveles, en el equipamiento de su cocina". ³⁶

Pero son otras experiencias las que pongo en tela de juicio específicamente en este trabajo donde delimito estas necesidades reagrupándolas en conceptos como la vanidad, la indiferencia o el interés, como conceptos contemporáneos representados en personajes como las prostitutas, los chambelanes, burócratas envueltos en un paisaje oscuro y cotidiano. Sobre la base de esto, las imágenes realizadas en el portafolio que presento guardan estrecha relación temática o pensamiento sobre nuestra realidad

³⁵ La filosofía del dinero. George Simmel. Encontrado en Modernidad y posmodernidad de Josep Picó. P.24.

³⁶ Marshall Bergman. Todo lo sólido se desvanecce en el aire, la experiencia de la modernidad. Editorial Siglo XXI, Bogotá, Colombia, 1988. Tornado del libro: Presentación y representación en el arte contemporáneo. De Alvaro Villalobos Herrera. Cuadernos de arte / 1 Universidad Autónoma del Estado de México 2000 p. 20

En la serie que conforma las “**Imágenes del deseo cotidiano**” propongo un modelo de interpretación analógico para escudriñar varios aspectos interesantes tomando como punto de partida la serie de grabados Los Caprichos del maestro español Francisco de Goya y Lucientes, principalmente, los personajes y la temática como aspecto conceptual y en lo técnico, su concepción de portafolio para la agrupación de una serie.

El arte, se ha dicho muchas veces, no surge del vacío. Se filtra en la realidad social, del amasijo de ideales que lo sustenta, de los conflictos que experimenta, de los procesos de cambio a los que está sometida esa realidad. Los objetos que estarán sujetos a la reinterpretación a lo largo de la serie, provienen en parte del contexto caribeño, particularmente de la isla de Puerto Rico y por otra parte, de espacios cotidianos del Distrito Federal mexicano. Dentro de éste contexto, lo puertorriqueño se asocia en las estampas con el color y en otros aspectos, con elementos como (el paisaje) que aparecen dentro de las mismas. En esta serie, por ejemplo, en el (“*Capri-Shot*” no.25 y “*La Macarena*” no.15) cuyos sistemas de símbolos integran un código accesible, imágenes significantes de la naturaleza (en este caso puertorriqueña) a través de los cuales los nativos de esta Isla logran una relación más profunda y cabal con sus esencias. En el grabado no.23 “*Master of poppets*” sucede algo parecido al utilizar los mariachis en uno de sus espacios reales: Bellas Artes. La mezcolanza del símbolo y la realidad parecen equiparados, forman parte de la estrategia de estas imágenes para elaborar las críticas sociales.

Todas las estampas surgen de una apropiación de personajes, sucesos de la temática caprichosa de Goya. Los motivos que indujeron a este procedimiento son fácilmente comprensibles: 1) En la serie de Los Caprichos de Francisco de Goya y Lucientes, se reflejan de forma elocuente las circunstancias que vive nuestra sociedad contemporánea. Casi podemos decir que estas obras, del siglo XVII, están dirigidas a nuestra sociedad cambiante y tensa, en la que, al igual que en la sociedad en que vivió el artista, imperan valores como el interés, la vanidad y

el consumo. 2) El portafolio que se presenta aquí comparte con los caprichos una visión crítica de la sociedad que se manifiesta en la representación grotesca de eventos y personajes.³⁷ El portafolio guarda una relación formal con los caprichos en cuanto a la secuencia de las imágenes y los elementos que se repiten constantemente en éstas, a modo de hilo conductor a lo largo de la serie. 3) Finalmente se reconoce, mediante el ejercicio de la reinterpretación, la grandeza de la obra gráfica de Goya y su fuerza imaginativa e inventiva para tener acceso y poder escudriñar lo profundo de su temática desarrollando con su comprensión un lenguaje personal.

Los análisis más conocidos de los caprichos, los de los historiadores Sánchez Cantón y de Lafuente Ferrari, por ejemplo, han tratado de precisar los temas que se presentan en las estampas. También en este punto son notables las diferencias entre los historiadores. Mientras que Sánchez Cantón las agrupa en grandes temas (viciosa educación, óptica del cortejo, gente de pro, brujería, duendes), Lafuente introduce una gran variedad (hasta cincuenta y nueve asuntos), atendiendo a numerosos pormenores. A pesar de sus radicales diferencias, ambos acercamientos resultan adecuados, según la perspectiva desde la cual se estudien los caprichos. Ambos autores parecen considerar los caprichos en términos de imágenes descriptivas; una descripción de anécdotas referentes a la mala educación, el cortejo o la brujería.

Basándonos en tres grandes temáticas (el cortejo, la brujería y los asnos) en el trabajo que presentamos se desarrolla un portafolio que busca un espacio de convivencia en el mundo oscuro de falacias y máscaras que representó el maestro español a través de sus obras. En la serie que presentamos se reinterpretan ocho grabados de Goya con los que se pretende resumir algunas **"Imágenes del deseo cotidiano"**.

³⁷ Entiéndase por grotesco aquel tipo de deformación que se funda en una actitud o perspectivas ante las cosas, revelando con esta su verdadera condición.

Las falacias y disfraces son parte de nuestro sentir y de nuestra vestimenta actual. Aparte de constituir una característica humana resultan ser una condición del proceso de socialización. Por más que las máscaras presenten una variedad infinita, pareciera que la voluntad de enmascararse fuera muy simple y que, en consecuencia, daría hecha la psicología del ser que enmascara. Hay "máscaras" internas y externas que usamos con otras personas y con nosotros mismos como los roles asumidos para enfrentarnos a la sociedad y/o a nuestro mundo emocional interno.

Atrincherado tras su máscara, el ser enmascarado está al abrigo de la indiscreción. Sobre esto Gastón Bachelard en su libro *El derecho de soñar*, nos dice: "Rápidamente ha encontrado la seguridad de un rostro que se cierra y acentúa en que si el ser enmascarado quiere entrar en la vida, si quiere adoptar la vida de su propia máscara, fácilmente se atribuye la maestría de la mitificación."³⁸ A través de las creencias de las máscaras se conserva la oportunidad de conocer y reconocer la riqueza de las formas y se envuelve con ésta el sentido ritual y su intemporalidad. Hacia esto apunta la frase de Roland-Kuhn cuando dice que "la máscara rompe con el pasado"³⁹ Si se fuerzan un poco las relaciones de la figura y del rostro, si la máscara se "integra", pareciera que la máscara pudiese ser la decisión para una nueva vida.

Las máscaras han sido objetos de intriga para el ser humano, especialmente, en su función estética y psicológica. Se han usado en rituales, en manifestaciones sociales y políticas, siempre con el fin de esconder o de adquirir la fuerza o reencarnar el personaje en su función mágico-ritual. En las artes plásticas, las máscaras son una forma de representar emociones. En su función psicológica, resumen nuestra decisión de poseer una fisionomía.

Otro de los elementos importantes de la serie es el uso del color, y en gran parte de estos grabados, en lugar de estar sobre el disfraz de los personajes,

³⁸ El derecho de soñar. Gastón Bachelard. P. 203.

como es común (en los bufones, en los actores de un circo), el color se manifiesta en su entorno. Así mismo, a lo largo del portafolio el color se recarga sobre el paisaje marcando con éste, características especiales en relación con lo que nos rodea. Lo que arroja las figuras entonces constituye parte esencial del contexto.

“Si bien es verdad que la piel de una manzana puede ser verde o roja (depende de la clase que elijamos), lo realmente cierto es que el color en cuanto ente que existe es una sensación.”⁴⁰

¿Qué caracteres específicos posee ese color capaz de asumir la responsabilidad de algún quehacer pictórico? El color que hace a la pintura no es igual al que se observa en algún objeto coloreado. En este contexto, cuando ese mismo color otorga un valor particular a la materia, se proyecta en ella, y al mismo tiempo exige un comportamiento especial, como es el caso en nuestra serie. El color a lo largo de la serie es un elemento importante que identifica el paisaje o la intensidad emocional de los personajes, o es quizás, simplemente una “nota al calce” en algún elemento de suma importancia dentro de la estampa. Así se abre paso a la elección del color (en este caso local) y la colocación de éste en la impresión.

En el momento que intervenimos al imprimirlo se produce la transformación, y el color deja de ser pintura para convertirse en estrella, en un pedazo de cielo, en un prado, por ejemplo. Quizás es éste el caso de un color local, el que “le corresponde al artista” en ese momento de su existencia. En este momento el elemento se convierte en testimonio de una reacción afectiva, y para responder a ella ofrece los tonos justos, que corresponden al estado “espiritual” por el cual atraviesa el artista.

Siguiendo la línea de pensamiento de Osvaldo López Chuhurrúa en su libro *Estética de los elementos plásticos*, en este punto se introduce una característica

³⁹ Rolan Kuhn, encontrado en el libro: *El derecho de soñar* de Gastón Bachelard. P.209.

nueva del color, que se relaciona con la psicología, el color como estado anímico del ser humano. Así la tonalidad específica lleva implícita una significación de tipo particular, de orden psicológico. Se ha estipulado que el rojo, es cálido por excelencia, dinámico y excitante; el anaranjado también cálido, íntimo, acogedor; el amarillo es luminoso y digno; el verde resulta casi siempre tranquilizante; y el azul calmado, frío y reposante

El primer paso lo cumple el creador en el momento de elegir los tonos que convienen a su vocabulario; el siguiente lo realiza el espectador, colocado en la situación de encontrarse –o no– con los estímulos y la proyección de la paleta que tiene delante de sus ojos. La relación forma–color favorece a este último elemento; la vibración del rojo puede tomar una forma determinada (en el caso de *La Macarena* [la estrella]) La imagen sirve para acusar la presencia del color, entonces el hecho de elegir un rojo determinado indica el vínculo que se establece entre el artista y el ambiente.

Los nueve grabados que componen el portafolio que se presenta a continuación intentan derribar las barreras del tiempo para desarrollar un diálogo creativo con el maestro español. Las nueve obras que se analizan son muestra de una variedad y sutileza que ilustran la conexión donde se comparte una postura de crítica social para acentuar la vigencia de un mensaje en el que el tiempo no parece transcurrir. En estos grabados, se reinterpretan con sarcasmo escenas costumbristas, dándose la libertad de conjuntar con paisajes históricos y aspectos biográficos, haciendo sugerencias psicológicas que como resultado resurgen con cara renovada.

⁴⁰ Estética de los elementos plásticos Osvaldo Chuhurrúa López P. 89.

III.2.1. El Abrecaminos

En disposición definitiva, la serie comienza con un autorretrato del autor "Abrecaminos"(no 17), como en la apertura de Los Caprichos de Goya, aunque en la nueva serie, éste se muestra disfrazado de bufón. Ya así desde el principio de la serie se perfila una variedad de elementos que darán unidad al portafolio gráfico que presentamos. En primer lugar el disfraz que muestra la imagen juega, con la indumentaria de un sirviente o mesero, que en disposición servil nos ofrece como platillo principal una figurilla antropomórfica procedente de la religión Yoruba (Afrocubana) a modo de obsequio.

"El ser oculto tras una máscara real no se esfuerza verdaderamente en disimular que el ser efectivamente enmascarado, enteramente disfrazado, podría ser la pura negatividad del propio ser"⁴¹

Así, el sombrero de bufón que carga este personaje podría ser representativo del humor y conjuntamente con el disfraz, su tarea es la de entretener al público vidente. El elemento servido (puede ser ofrecido por el personaje) en un platillo, lleva por nombre "Eleguá". En la ceremonia ritual, éste representa el guardián y dueño de los caminos; expresa las cuatro esquinas del universo, y desde el punto de vista de sus especulaciones filosóficas, representa el destino, el azar del individuo y su integridad en su lucha con el medio⁴² Eleguá, en esta forma, conforma el primer santo del panteón Yoruba. Por esta razón, en las ceremonias se comienza por rendirle tributo. Debido a esto, en el portafolio este grabado se ubica en el primer lugar.

⁴¹ El derecho de soñar. Gastón Bachelard. p. 72.

⁴² El sistema religioso de los afro-cubano Rómulo Lachataferré p.103.



17 Camilo Carrión Zayas "Abrecaminos" xilografía / color 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

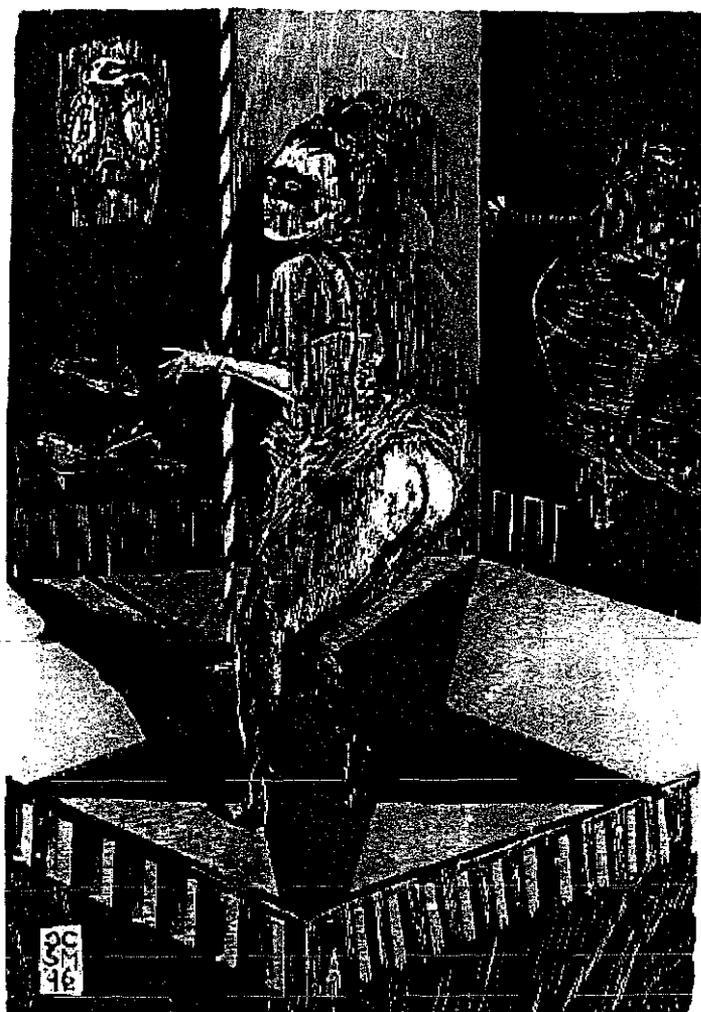
En este sentido, el ambiente acentúa la importancia que juega el espacio de ubicación del elenco, y resulta interesante pensar en los lugares en que socializa a través de la experiencia cotidiana.

III.2.2 La Macarena

Así en "*La Macarena*" (no. 18) se muestra a una mujer de mediana edad, danzando en un escenario híbrido dónde se confunde nebulosamente un antro y la exposición espectacular de una acróbata de circo. Este grabado ilustra de forma grotesca la fuente del capricho # 36, "*Mala noche*" (no. 19), donde una mujer joven trabaja en la calle y le ha ido tan mal que sólo el viento levanta su falda. En nuestra reinterpretación, la bailarina danza ya desnuda con sueldo seguro. Esta encarna y asume por eso mismo todas las agonías y contradicciones de su tiempo, la fuente se revela en un espejo del salón y dentro del nuevo tono que adquiere la estampa, una incompatibilidad aparente, una paradoja: el sarcasmo humaniza al revés. A través del uso del sarcasmo y de la burla, el mismo personaje presenta humanismo, como una risa que duele o una burla que da pena.

Si nos fijamos en los caprichos goyescos, resulta evidente que el número de personajes a lo largo de la serie es bien reducido, en especial si atendemos a los protagonistas principales y no tanto a las figuras secundarias. Todos estos personajes son tipos, no individuos: petimetras, rameras y mujeres jóvenes, brujos, brujas, dueñas, frailes, asnos, son algunos de los que se destacan y en éstos desdoblándose en dos, por el sexo (a los petimetres), y en tres, por el sexo y edad, (a las brujas), distinguiendo entre amantes y viejos, abriendo un apartado para mujeres jóvenes, etc.⁴³ La repetición de los personajes y lo reducido de la gama temática (aunque cada tema pueda representarse a través de diversas anécdotas), invita a considerar a las estampas como un mundo cerrado y oscuro. Dos temáticas que sobresalen en la colección de estampas son la brujería, y la óptica de cortejo, aparte de la crítica a la iglesia, el mundo al revés, y las asnerías.

⁴³ Goya y el gusto moderno Valeriano Bozal. Pp. 116-118.



18 Camilo Carrión Zayas, "La Macarena" xilografía / color 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Mala noche.

19 Francisco de Goya y Lucientes, "Mala noche." Capricho #36

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La serie caprichosa de Goya, como conjunto, no tiene una ordenación precisa de estos temas, tampoco todas las estampas se refieren de forma exclusiva a uno de estos, o sea, ni la ordenación es clara ni todas las estampas abordan un sólo tema, muchas combinan varios y reúnen personajes de ámbitos diferentes. El que frailes, duendes y brujos se desplacen en toda la serie, no quiere decir que sean la misma cosa o que no existan diferencias entre celestinas y brujas, sino que todos habitan en el mismo mundo.

III.2.3. Cuando seamos monstruos

En el presente proyecto, todas las temáticas se entrelazan como si una reforzara la otra; todas tienen en común la crítica. Los títulos desempeñan un papel importante. En el grabado "*Cuando seamos monstruos*"(no. 20), las tres mujeres representan diferentes espacios de lo femenino - el maquillaje, la espera, la edad. También en este grabado se hace un acercamiento al tema de la prostitución. La joven de la derecha viste una bata de dormir, mientras que la de la izquierda un lujoso collar de perlas y una mini-falda que deja ver el volumen de sus piernas; la señora del centro en actitud de protección, muestra como ejemplo a la vecina enmascarada. La imagen se centra en un ambiente de antro pues en la parte superior de la estampa se encuentra una lámpara de cristal reflector como las que se pueden ver en las discotecas. La figuración es más intimista: el espectral se enfrenta a rostros de múltiples facciones, el pronunciamiento categórico ha dado paso a la ambivalencia; una realidad enmarañada, abierta a múltiples lecturas.

En este sentido, es interesante recordar algunas de las estampas de Los Caprichos, como por ejemplo, el capricho 15 "*Bellas consejas*". Aquí no se refiere sólo a las dos mujeres que aparecen en la estampa. Se trata de una exclamación para todas las de su clase, un juicio por parte de quien las contempla que nada aclara sobre el concreto hecho representado, pero sí las valora.

Asimismo, el capricho 55 "*Hasta la muerte*" (no.21), donde se representa una mujer mayor de edad frente a un espejo poniéndose guapa, pues cumple 75 años y sus amigas vendrán a verla,⁴⁴ sirvió de punto de partida de forma temática para la reinterpretación. La relación de imagen y texto no es la de la ilustración. La naturaleza de los textos o pies que las explican o titulan contribuye a producir

⁴⁴ Los Caprichos. Francisco de Goya. The department of graphic Arts, Harvard University Library, Dover Publications, Inc., New York. Nota manuscrita. Capricho 55.



20 Camilo Carrión Zayas, "*Quando seamos monstruos*"
xilografía / camafeo, 2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Hasta la muerte

21 Francisco de Goya y Lucientes, "Hasta la muerte "

Capricho #55

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

algunos efectos: algunas veces se trata de consideraciones sentenciosas, cuando no de dichos populares, emitidas a partir de acciones que casi nunca describen. Así en el portafolio de las **"Imágenes del deseo cotidiano"**, los personajes son muy reducidos aunque varios de éstos son retomados en diferentes estampas, ya sea por uno u otro tema.

III.2.4. Sabia elección

En el grabado "*Sabia elección*" (no. 22) se presenta una serie de figuras todas amorfas. El protagonista es guiado por un sujeto disfrazado de diablo, el cual muestra un mundo de placer a su elección. La atmósfera es oscura, una gran serpiente camina a los pies del primer plano situando la estampa en un ambiente nocturno de precaución. En el caso de nuestra serie el uso de los ambientes oscuros denuncia lo desconocido, que no opera como un mundo aparte respecto a lo conocido, sino que acaba construyendo su perfecto reverso.

Según el psicoanálisis, el ser humano siente una angustia profunda ante toda emoción reprimida que retorna, y ésto es lo que se denomina como lo "siniestro". Lo siniestro, según Freud se refiere a aquello que se opone a lo íntimo, lo familiar, lo secreto, y que incide en el terreno de lo desconocido o lo oculto conocido, que emerge en un momento dado.⁴⁵ Lo siniestro entonces, no será realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tomó extraño mediante el proceso de represión. Entonces lo desconocido es la pugna entre el acatamiento de la orden imperante (el superyó) y la tendencia a la transgresión (el ello). De esta pugna entre los deseos inconscientes y la represión impuesta (por el entorno social) y asumida como algo natural se origina el ser monstruoso, que fascina y repugna, atrae y horroriza.

Al igual que su homólogo estético, el monstruo político no necesariamente se manifiesta por medio de la violencia. Existen criaturas (entidades) deformes que cubren sus anomalías con el mandato de la ilusión discursiva. Como en la presente estampa, donde un caballero con uniforme militar es manipulado con la ilusión de un mundo fantástico y placentero, ocultando todo el intercambio de esta transacción. De esta forma, el discurso es para el monstruo político lo que la máscara para el monstruo estético. Superada la oscura noche del asesinato

⁴⁵ Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte. José Miguel G. Cortéz. P.29



22. Camilo Carrón Zayas. "Sabia elección" xilografía, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

iluminado nos encontramos con el brumoso día del crimen ordinario. El primero esconde su carácter monstruoso con enunciados deslumbrantes (la raza, la sangre, la pureza); el segundo lo hace con la cotidianidad (la seguridad pública, el libre comercio, la ficción democrática). "I Want YOU in the Army".

III.2.5. El chupacabras

De esta forma resulta interesante el contenido presente en el grabado de "El chupacabras" (no. 23). Aquí se muestra un personaje nacido del género musical de la salsa, "Pedro Navaja" (creado por Rubén Blades), que representa un gángster de profesión en la ciudad de Nueva York. En el grabado éste se ha convertido en el retrato de un político que sonríe mostrando la dentadura de vampiro, (análoga al diente de oro, rasgo distintivo de Pedro Navaja). La parte inferior de la composición es una apropiación directa del capricho 42 "Tu que no puedes" (no. 24), en el que Goya muestra unos personajes grotescos, de indumentaria popular, y los burros utilizados para carga, ahora son levantados en el lomo de las figuras. El peso de la moneda recae sobre el lomo de uno de éstos para acentuar de igual forma la temática del maestro español. La escena nocturna y la configuración de los personajes acentúan lo grotesco de la situación. Aquí también encontramos alusión al género del cómic, ya que en éste es el color la señal de los puntos de interés, los elementos ya incorporados en la reinterpretación. El color amarillo en el círculo recuerda la señal de aviso de "Batman" y en el pequeño recuadro en la esquina superior izquierda, el bati-helicóptero flota sobre el color verde y el diseño con signo de pregunta (?) en el interior, uno de los elementos característicos de uno de los archienemigos de este super-heroe.

La composición está sujeta a una pequeña masa de color negro a la derecha que se desliza entre los personajes como chorrera para recordar la ambientación del capricho original y a su vez conforma subjetivamente la letra (J) minúscula (j) que sugiere pensar en la palabra "jodidos" ya que el punto recae sobre el lomo del personaje en el primer plano, está aún vigente la temática de dicho capricho en la serie de Goya como en la nuestra.



23 Camilo Carrión Zayas "El Chupacabras" xilografía / color 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Tu que no puedes

24. Francisco de Goya y Lucientes, "Tu que no puedes"
Capricho #42.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.2.6. Mataron a Elena

Siguiendo esta línea; "*Mataron a Elena*" (no. 25), un personaje nacido de la música popular puertorriqueña (La Plena),⁴⁶ es una estampa sencilla en cuanto a sus aspectos formales, que presenta un complejo manejo semántico en su interpretación. Muestra un cuerpo femenino sobre un fondo anaranjado, que podría estar considerada dentro de la temática de las brujerías de la siguiente forma. Su solución en el espacio le aporta la característica de un cuerpo inerte tendido en el suelo. Salida de una imagen de la prensa sensacionalista, la joven mujer muere a las doce del mediodía en un caserío del área metropolitana de San Juan. Los caseríos son sistemas habitacionales para familias de pocos recursos divulgados como submundo. Al hablar de este término introducimos una clasificación moral. "Submundo", término que aplicamos a un ambiente sórdido y generalmente de los llamados bajos fondos, marginales. Lo cual en esta estampa, en específico, no ofrece semejantes rasgos, por lo menos a simple vista. El traje del personaje, que define de forma subjetiva su edad (en combinación con el estilo; los zapatos, y las prendas sugieren de igual forma la clase social) está compuesto por un diseño floral de azucenas. Estas flores en la tradición religiosa de Puerto Rico son asociadas con los espíritus, más bien, los muertos. El color anaranjado (caliente y "vivo") se confunde con la temática, al no utilizar colores tradicionales relacionados con la muerte como se espera culturalmente; contrasta sutilmente con la imagen en la estampa otorgándole a ésta una manera distinta, más digna de morir.

⁴⁶ La Plena como el Corrido mexicano son la expresión musical popular en Puerto Rico, denominada como el periódico del pueblo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.2.7. The master of poppets

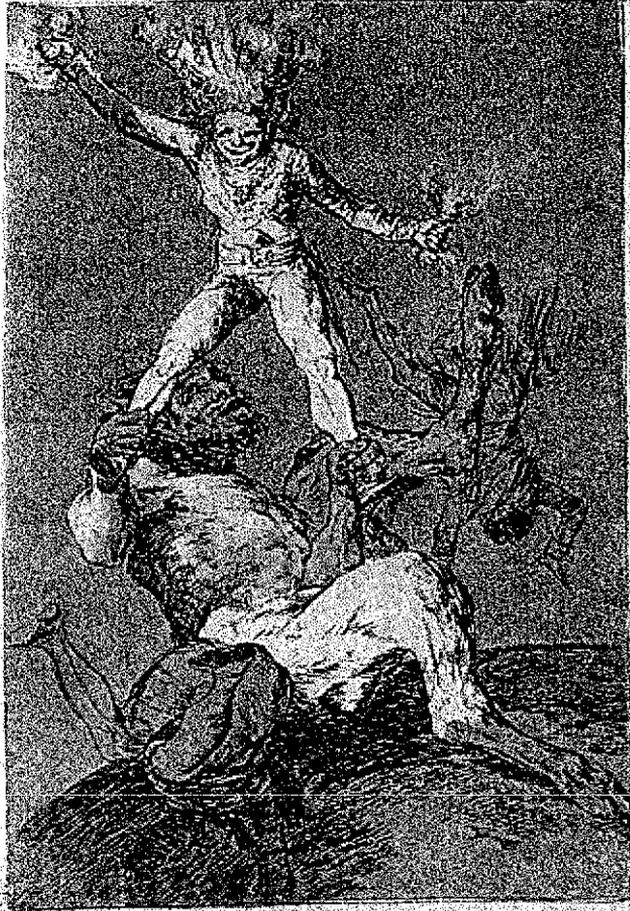
A la hora de negociar con la muerte, los titiriteros actúan como la sombra de la marioneta y se convierten en sus víctimas al manipularla. "*The master of poppets*" (no. 26) es el escenario donde se maneja un muñeco con aspecto demoníaco. Este que proviene del capricho #56, "*Subir y bajar*" (no. 27) resulta ser el personaje principal de la serie de Goya, al cual todos rinden culto y las recolectas de objetos de actividad brujeril están destinados como obsequio a éste. El dibujo nos remite a ese mundo invertido, de lámparas bajas de media luz, inversión que exige la conservación de motivos iconográficos del mundo original, que se invierte en este caso, del mundo religioso, al mundo de (fantasía y la sinrazón).

El tratamiento cambia el horror hacia los elementos de la picaresca: el toque de humor contrapesa el carácter escatológico de la escena. El demonio bailando con una armónica, flota en un ambiente brumoso. En el fondo unos mariachis sugieren la música que manifiesta la escena patética donde el personaje transforma la sensación grotesca para enviar un mensaje de tipo dramático - cómico o gracioso.



26. Camilo Carrión Zayas, "The master of poppets", xilografía / camafeo, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Subir y bajar

27. Francisco de Goya y Lucientes, "Subir y bajar."
Capricho #56.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.2.8. El Capri- shot

Para concluir este análisis y la colección de las estampas que se plantea en este portafolio, "*Capri- shot*" (no. 28) con una organización de altar, un personaje (andrógino) que lo tiene todo y nada le falta, danza enmascarado sobre el carnero de la "colonia" armado de elementos para la supervivencia. Sobre un fondo rojo que subjetivamente recuerda el símbolo de la Coca- Cola y en su fondo el paisaje de una zona metropolitana.

Si el paisaje del poeta es un estado de ánimo, en este grabado es un carácter, un arrebatado de la voluntad, la acción impaciente de actuar sobre el mundo. Sin duda, es en la vida social, en el comercio de las pasiones, donde el ser humano choca con las contradicciones de su destino. De esta forma es la provocación (en este caso) una forma de creación.

Los caracoles que rodean el óvalo son utilizados en el oráculo Yeruba para la lectura de los santos, y en tiempos pasados eran la moneda para intercambios y trueques. En este caso, al estar boca arriba, hacen referencia al oráculo más que a la moneda. El personaje con ropa de moda y botas militares reinterpreta el "Shiba" (dios destructor del hinduismo) y en sus manos los símbolos del vicio, la moneda y un arma en representación de violencia como forma de adquisición de las anteriores. En el momento del juego en el "*sociodrama*"⁴⁷ el mundo es un teatro abierto a los cuatro vientos, el paisaje no es más que un decorado para paseantes, un trasfondo fotográfico en que el héroe viene a hacer destacar su actitud

En este grabado "*Capri- shot*" como en "*Cuando seamos monstruos*" antes mencionado, se retoma la multitud de extravagancias y desaciertos que son

⁴⁷ En el sentido en el que el psicoanálisis pone *sociodramas* en acción para analizar las rivalidades humanas. Gastón Bachelard. El derecho de soñar P.73



Capri-Shot

28 Camilo Carrión Zayas. *Capri shot* xilografía / color 1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

propios de nuestra sociedad y que muchas veces están "enmascarados" por los mecanismos represores de la oficialidad, la ignorancia o el interés.

III.2.9. La Sombra

Un último grabado "*La Sombra*" (no. 29) cierra esta nueva visión caprichosa. Resuelto en monocolor y la técnica del camafeo, sugiere un cierre descubriendo el mundo de oscuridad que plantea Goya en su serie de Los Caprichos. "*El sueño de la razón produce monstruos*" (no. 30) según Valeriano Bozal es la medida fundamental para la comprensión de la serie en su conjunto ya cargado con un gran contenido anecdótico. El artista sentado en un sillón, dormido, apoya la cabeza sobre una mesa de trabajo; sueña un mundo nocturno de pesadilla, se ve a sí mismo entre otras figuras monstruosas. Los animales que pueden tener un sentido simbólico, pero resumiendo lo que resulta más evidente: animales que viven y ven en la noche.

En "*La Sombra*" se presenta una gran fiesta nocturna alrededor del tronco de un árbol. En el tope de éste cohabitan las lechuzas y múcaros que se confunden en su follaje, los personajes --algunos de Goya-- representan todo este mundo de deformación y máscaras que converge en carnavales. En el plano inferior una perra descansa bajo la sombra del enorme árbol y en este caso no duerme, pero participa en la escena. Así existe un aire de fábula o cuento fantástico. El árbol, una Ceiba, el cual en Puerto Rico y Cuba es el origen y panteón Yoruba por su altura, representa la comunión del cielo y la tierra. Los pedidos y ofrendas se posan al pie de la misma. Así, la misma se convierte en una prolongada metáfora y reverencia por lo cotidiano, y una forma de equiparar la simbología y la realidad y de esta forma lograr elaborar una imagen directa y monumental.



29. Camilo Carrión Zayas, "La Sombra"
xilografía / camafeo, 2001.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



30 Francisco de Goya y Lucientes,
"El sueño de la razón produce monstruos "
Capricho #43

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En conclusión; **"Imágenes del deseo cotidiano"** hace préstamos de la serie caprichosa de Goya y a su vez de estampas que son reinterpretaciones de pinturas y grabados de Rembrandt y que ahora están sujetas a un nuevo diálogo. Sirviéndome de ambos maestros como *foco prolongado y obligado de exploración*, y combinando todos estos elementos con el flujo de imágenes del momento actual realizo esta investigación artística, la cual desemboca en un "proceso de búsqueda", para ver, qué resulta de un conocimiento completo de la naturaleza visual de su sujeto o tema, corroborando de esta forma la eficacia de la reinterpretación tanto en su método como en su alcance.

III.3. La técnica de las "Imágenes del deseo cotidiano".

El grabado, como cualquier otro arte, no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas sino al ensayo, la experimentación y la posibilidad.

Juan Martínez Moro

La relación directa entre técnica y lenguaje plástico viene determinada a priori en los medios de reproducción gráfica, levantados sobre las ideas de proceso y experimentación, toda vez que cada uno de ellos se define claramente en función de una tensión entre limitación y posibilidad. De esta manera, el repertorio de técnicas que maneja el grabador (y las innovaciones que haga sobre ellas) define su propio lenguaje plástico, como un primer nivel de significado. Así pues, el trascendental determinismo de la técnica y su inmanencia en el objeto artístico será nuestro punto de arranque en la actualización del concepto de grabado que a continuación abordaremos:

Según Juan Martínez Moro en su libro *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)* en esta dualidad queda investido el grabado contemporáneo, se desarrolla con mayor profundidad la condición de su inmanente relación con la técnica. Para autores como Theodore Adorno, la cuestión de la técnica en el arte, fuera de ser expresada con simplicidad, está revestida de una máxima complejidad, y toda aproximación a ella ha de partir del reconocimiento de su inminencia en el hecho artístico. La técnica es tanto la lógica de la obra como la causa de su suspensión respecto de la realidad. "... está constituida por los problemas de la obra, por las aporías ante las que se hallan los objetivos de esa obra. Sólo en ellos se pueden comprender lo que es la técnica de una obra, si es suficiente o no, y, recíprocamente, el problema objetivo de la obra hay que

plantearlo a partir de su complejidad técnica".⁴⁸ Ninguna obra puede comprenderse sin que se comprenda su técnica, ni viceversa.

Tal concepto de técnica aporta un significado que va más allá de toda interpretación meramente mecánica (aunque sea en términos de ejecución virtuosa⁴⁹) de las técnicas artísticas. En el caso concreto del grabado, reconocemos que se establece una singular relación con la técnica, en tanto éste se articula necesariamente sobre el conocimiento de principios generales materializados en procesos más o menos cerrados, como también se proyecta hacia el territorio de la posibilidad en el descubrimiento de nuevas soluciones que plantea día a día la ampliación de los elementos de la plástica.

Acusado de estar en exceso sujeto a un encorchetado proceso técnico, el grabado es para algunos un resto arqueológico, un dinosaurio cuyos métodos y forma de vida se encuentra inadaptada a los tiempos que corren; herencia molesta, difícilmente ubicable en el panorama artístico contemporáneo. En esta imagen fantástica, el grabador aparece como un reo encadenado al lastre de sus viejas máquinas y a las cuatro paredes de su taller. Frente a la imagen obsoleta del grabador-reo, se alzan vanidosas las nuevas tecnologías de reproducción de imagen, por otra parte, directamente herederas de los conceptos elaborados a lo largo de la historia por los medios arcaicos, tradicionales, pre-industriales e industriales del grabado y la estampación.⁵⁰

Respecto a esto, el célebre grabador Stanley W. Hayter ha dicho que está claro que un renacimiento de las artes del grabado y la estampación sólo puede brotar de aquellos artistas contemporáneos cuya relación con el pensamiento de su tiempo sea tan íntima como lo ha de ser con los maestros del pasado. Susan Tellman en un libro reciente, The Contemporary Print: from Pre- pop to Postmodern

⁴⁸ Theodora Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971 p 280

⁴⁹ La línea virtuosista, siendo aquella perfectamente que se recrea tanto en la maestría de la ejecución de los procesos y modos del pasado, como en la justeza del registro, o de la fiel coincidencia entre la imagen original y la que viene de la plancha. Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX). Juan Martínez Moro. P. 132.

⁵⁰ Stanley William Hayter. *New Ways of Gravure*, London, Oxford University Press, 1966, p. 208

(1996) señala que desde 1960 hasta nuestros días, el grabado se ha desplazado de la marginalidad al centro mismo del interés y la producción en las bellas artes, convirtiéndose en una forma artística crítica en la medida en que sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente: "el interés por explorar los mecanismos de significado y la comunicación; el deseo por revelar los procesos mediante los cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte, y una profunda convicción de que conocer los manejos de la reproducción de la imagen es esencial para entender la vida, la cultura al final del siglo XX."⁵¹

Así se comprueba, entre otras cuestiones, cómo en el arte contemporáneo se vienen manejando conceptos formativos como el de reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición irónica, interferencia icónica, apropiación, todos ellos presentes (aunque en algunos casos de forma latente) en la práctica habitual en grabado y estampación desde hace siglos, hasta el punto de que son parte de su idiosincrasia y fecundo potencial creativo.

Se trata en definitiva de interpretar la técnica en el arte no sólo como una actividad física y mediática, sino también en función de sus relaciones de contingencia con el hecho artístico. La condición técnica del grabado se establece, pues, entre estos dos polos, uno que representa la norma y otro que es la posibilidad de digresión e innovación. En este sentido, no podemos dejar de ver en el grabador una figura que se desenvuelve en la tensión entre su habilidad para la transformación de la materia y su capacidad intelectual para resolver nuevos problemas. En definitiva, en la técnica encontramos una capacidad que alberga, no sólo una voluntad exclusivamente mecánica, sino decididamente conceptual.

⁵¹ Susan Tallman, *The Contemporary Print: from Pro-Pop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996, p. 11.

En el grabado, el factor "tiempo" queda definido desde su origen en virtud *de su articulación como desarrollo de secuencia*. Los tiempos del mismo son los distintos pasos que atraviesa cada una de las técnicas, a lo que hay que sumar una división temporal general entre el momento del trabajo de la plancha matriz y el de su estampación. Es la forma de plantear la obra gráfica valorando todas las "edades" de la misma, a la vez que apreciando en cada una de ellas un resultado plástico en el que merece la pena detenerse.

En tal situación, las dimensiones —técnica y estética— se reencuentran una vez más en íntima correlación y dependencia. Los términos repetición y variación son, de hecho, algo que conoce el grabador desde siempre por propia experiencia. La plancha matriz es y ha sido siempre en el momento de la estampación un potencial campo de intervención y re-elaboración de la imagen. Se convierte, ante todo, en portadora de una imagen cuyas dimensiones estructurales elementales pueden ser consideradas estables, pero susceptibles de que sobre ellas se ejecuten muy distintas interpretaciones. Visto desde una perspectiva contemporánea, podrían también llegar a interpretarse dentro de la dinámica repetición-transformación. De aquí se deriva la idea de que la serie nos sugiere tanto una uniformidad de las copias como la posibilidad de variación entre ellas. La repetición, pues, en el grabado en madera, no genera imágenes iguales, y sólo cada copia puede tener la intención última de lo idéntico.

En el presente proyecto se ha escogido la xilografía (grabado en madera) no como un mero medio, sino como manifestación de un íntimo anhelo de retornar a un modo de crear primitivo y al trabajo manual del artesano; de llevar la obra gráfica a sus elementos radicales con el fin de restituírle su carácter prístino.

En el siglo XIX, siglo de la enciclopedia, del periódico, de la revista ilustrada y de las "ediciones de lujo", el grabado en madera era otra cosa, y no sólo estilísticamente distinta, fue un método ideal y ampliamente aprovechado para ilustrar libros, revistas y en general, ediciones de grandes tiradas. El grabado se

utilizaba principalmente como método para la reproducción de dibujos y fotografías, y sus cualidades características se subordinaban a la producción de efectos imitativos. Fue necesario desarrollar los procedimientos de la reproducción fotomecánica para liberar la xilografía* de su finalidad industrial y restituirle su tarea de creación original, la cual logra su técnica puramente artística luego de la Primera Guerra Mundial. De pronto se comprende en el nuevo grabado que una superficie de madera entintada era algo por completo distinto de cualquier otro fondo de impresión; que la plancha de madera era porosa de un modo peculiar y tiene fibras que permanecen visibles, por mucho que se alisara la superficie (como en el caso del metal), así que se procura prestar a la estampa este encanto único, propio de la madera, que pasa a la hoja en la impresión (por cierto no en la impresión mecánica) sino en la estampación a mano, tal como la practicaron los xilógrafos primitivos y los de Asia Oriental.

Entonces la superficie se convierte en unidad estructural, sujeta a un orden inmanente que alimenta en todos los sentidos sus elementos formales. Aquí se considera ésta como exposición de algo específico, que sólo se expresa a través de la talla de madera y la impresión con la plancha. En esto se coincide con los japoneses y asimismo con el grabado de los siglos XIV y XV.

En el grabado latinoamericano se manifiesta una voluntad artística distinta de la del grabado europeo. El grabado en Europa parte de una renovación de oficio, en cambio el grabado "latino" de una renovación en los contenidos, lo que se denomina la "estampa popular". El reconocimiento por parte de los artistas de las posibilidades expresivas y de divulgación de la estampa gráfica, permitió que llegara a un público más amplio y reflejara los valores, angustias y esperanzas del pueblo.⁵² El arte pasó a ser un vínculo con la realidad social y política de la gente e instrumento capaz de transformar actitudes y servir al mejoramiento del pueblo

* El término "xilografía" se aplica al grabado realizado en la superficie de una tabla lisa de madera, esta se trabaja con cuchillas y gubias en forma de U y de V para las líneas más delicadas (Nota del autor).

⁵² Instituto de Cultura Puertorriqueña "Cortaron a Elena" El portafolio en la gráfica puertorriqueña. San Juan, Puerto Rico, 1995 - 96 p. 13

Presento el portafolio gráfico en xilografía (grabado en madera) El portafolio permitió a los artistas gráficos crear narrativas coherentes y agrupar grabados que están técnicamente relacionados. Muchas veces el vínculo entre las estampas nace de un interés social, de irreverencias o lecturas compartidas. El portafolio, concebido como un conjunto y constituido por una secuencia de imágenes en vínculo conceptual y formal que debe verse como una totalidad, también debe entenderse como una secuencia

En Puerto Rico el portafolio aparece ininterrumpidamente en la escena de la actividad artística en la década de los cincuenta. Esta fue una época marcada por la tendencia a la búsqueda y afirmación de un lenguaje nacional en las expresiones culturales. Nace como una respuesta a una peligrosa tendencia a la asimilación política y cultural de Puerto Rico, al "American Way of Life". Es el cuestionamiento de la cultura puertorriqueña en las artes plásticas y específicamente, en las artes gráficas.

Las próximas generaciones de artistas heredan el ideario nacionalista de sus maestros, pero desplazando los reclamos de justicia social. La identidad se convierte en motor y tema central de la plástica. La búsqueda de una nueva expresión se toma individual, el reclamo se mezcla con el arte de significación social y como discurso autoreferente.

De esta manera, a pesar de utilizar una temática similar, mi trabajo resulta totalmente distinto de los trabajos realizados anteriormente. Al comparar mis xilografías con los grabados de dicha generación, mi trabajo resultará más conservador y costumbrista, mientras que el de éstos parecerá más vanguardista y "original". En este sentido, mi grabado es más "antiguo", más tradicional que los trabajos anteriores, justamente por no seguir un patrón vanguardista, ni aspirar a ser original o inédito.

Mi trabajo se rige por un estricto sentido conservador de recuperación de tradiciones de la xilografía, aprovechándola en su idea como movimiento técnico del pasado. La intención aquí no es generar una estética nueva, sino más bien recuperarnos como seres de costumbres para llegar a una estética a partir de elementos ya existentes de nuestra cultura. Mediante este gesto, mi trabajo se puede ver como un acto provocativo, y mi postura como una que cuestiona la reverencia modernista hacia la originalidad. La reinterpretación en este trabajo es una técnica o un método de trabajo, una estrategia. También es parte de su temática. Como tal es el vínculo hacia una variedad de puntos de vista sobre el arte y la sociedad contemporánea. Esta explica cómo se manifiesta una continuidad en el arte en sociedades y épocas diferentes.

Es a través de la apropiación de imágenes pertenecientes a otros artistas, representados por fotografías, grabados, pinturas, textos, etc., que intento acercarme a esta estética híbrida. Al mismo tiempo, ejecutando la apropiación, presento mi interpretación de la historia, la modifico a mi manera y deseo, decontextualizándola y acercándola a una posición cotidiana y regional.

En mi procedimiento artístico, la experimentación con materiales sobre la plancha es primordial y puede cambiar en relación con la temática. Esto llama la atención al tipo de madera que se utiliza en este proyecto. Las maderas "Contrachapadas Macizas" fabricadas para usos técnicos más que como maderas decorativas, están hechas con cinco láminas de madera de Ares de igual espesor, lo cual las hace más duraderas que las que tienen un núcleo grueso y laminadas. Las distintas maderas aquí utilizadas (Caoba, Cedro, Embulla) varían mucho en propiedades (en este caso fibras), así es que, es a través de esta experimentación que se logra escoger en qué "fibra" se va a trabajar, lo que determina un efecto particular en la impresión y también de esta forma se llega a un resultado único en cada grabado. Este procedimiento hace que la profesión del artista plástico se parezca a la del científico.

La idea principal, sin embargo, se define con la selección de la imagen con que se va a trabajar. En algunos casos se utilizan bocetos como guías de ejecución de una pieza. Existen otros factores que, sin duda, pueden cambiar el esquema inicialmente planeado, éstos son el accidente y la experimentación. El factor accidental de cierta manera está incluido en la idea de experimentación. Muchas veces, lo planeado en el boceto preliminar cambia totalmente debido a la aplicación de la técnica o la experimentación. Existe el accidente derivado de la suerte, al encontrar una determinada imagen que muchas veces encaja perfectamente con las necesidades de un grabado. Hubo trabajos en donde algunas de las imágenes impresas fueron halladas en la calle, en la Internet o en algún periódico.

De esta manera, el accidente y la experimentación hacen que la investigación constante, tanto de orden material como conceptual, sea otro factor indispensable en mi proceso artístico. Así, el rayado expresionista que se observa en el recorrido de esta serie de grabados deriva de uno de estos accidentes y aquí queda constituido como parte de un lenguaje personal.

Otra característica distintiva de mi trabajo es el uso del color (como se abordó anteriormente) el cual, en algunas ocasiones, es seleccionado inconscientemente. La xilografía se adapta admirablemente a la impresión multicolor. Las de gran tamaño producen efectos claros y expresivos, y resulta fácil mantener el registro. Lo mismo que en la xilografía tradicional, se obtienen resultados limitando el número de bloques (planchas) de color a uno pocos tonos; dos, tres o cuatro, más los colores secundarios obtenidos por superposición. Los colores generalmente provienen de tres tonalidades principales: el rojo magenta, el amarillo limón y el azul ultramarino ó cielo. Estos sufren un tratamiento posterior con "base transparente" que los modifica traslúcidamente a mi antojo. Dado que resulta de la superposición de las imágenes —cada una de ellas realizadas con un color diferente— se pueden percibir claramente los mecanismos que originan los

diferentes efectos, se pueden apreciar también las diferentes transformaciones que sufre el efecto que se interesa lograr. Desde esta perspectiva hay que destacar pues, esa posibilidad de *desmontaje* que posee la imagen estampada a partir de varias planchas y como consecuencia, también de *re-estructuración y remontaje*, lo que permite al grabador una enorme cantidad de combinaciones entre variables como el color o los distintos efectos y recursos de la estampación. La superposición y yuxtaposición de las planchas en el momento de la impresión, son dos de los más singulares recursos plásticos y semánticos que ofrece el grabado. Este es el caso muy elaborado de los grabados en madera de los maestros japoneses, algunos de los cuales están realizados con quince o más matrices

Todas las estampas están relacionadas en técnica, conceptos y color. Las composiciones son dinámicas y los formatos son íntimos. La relativa intimidad en que se desarrollaron algunos productos gráficos pre- industriales ha ampliado sus dominios, pasando a formar parte de los espacios públicos. La forma en que aparecen algunos temas en el arte contemporáneo ha reajustado la balanza hacia el término de lo que es público; el erotismo, lo escatológico, la ironía o el mensaje socio-político, son los motivos centrales de algunos proyectos artísticos personales, así como de monografías expositivas. Además de la relativa evolución liberal que experimenta nuestra cultura, el principal término físico que define tal cambio es el de la escala. Como consecuencia de este cambio de escala, la relación del espectador con la obra modifica sus términos, haciendo público y evidente los contenidos más reservados de su imaginario, es decir, revelando lo que tradicionalmente ha permanecido en el nivel íntimo ⁵³

El uso del humor está presente en casi todos los grabados, ya que forma parte de la estrategia para criticar la sociedad en la que nos ha tocado vivir. De igual forma las máscaras y los antifaces tienen significados ambiguos y diversos a

⁵³ Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX) Juan Martínez Moro. p. 121-123

lo largo de la serie. Muchos representan emociones y estados de ánimo, en otros, son el elemento conectivo con nuestro mundo interior y exterior

III.4. El proceso de las "Imágenes del deseo cotidiano". La imprenta Medieval.

El primer contacto con el material es muy importante para producir una intimidad. De esta manera adquiere una historia, una identidad, que sustentará la imagen seleccionada con anterioridad. Este proceso llamado "imprenta medieval" se explica desde mi práctica de la estampación, la impresión de las matrices por vía manual (que a su vez se resume en tres etapas, preparado de la tinta, entintado y bruñido ó impresión) Este tipo de impresión supone que se trabaja sin necesidad de tórculo.

Una vez terminado el grabado o la matriz para pasar a su estampación, el procedimiento utilizado en esta investigación es como sigue: **1)** La tinta es servida sobre la mesa de entintado (vidrio) en bastante cantidad. **2)** Se bate la tinta para acentuar su viscosidad y para revivir los espíritus que cohabitan en ella (solvente, componentes), **3)** Se nivela la tinta, batiéndola de forma plana hacia izquierda y derecha, creando capas parejas unas sobre otras; esto quiere decir, que al cargar el rodillo éste lo hará de la misma forma pareja y al momento de depositar la capa o película de tinta sobre la superficie plana pasará con la misma uniformidad, de esta forma se evita que se "encharque"* la beta de la madera la cual es muy preciada en el grabado xilográfico. Todo lo anterior desemboca en un registro exacto de la imagen. **4)** El papel se coloca sobre la mesa de impresión, con uno de sus lados pegado a ella con cinta adhesiva. Esto permite estirar sobre la placa para evitar que el aire entre o se acumule en las áreas de blanco grabadas en la matriz; además, proporciona confianza en el registro de la impresión. **5)** Una vez

* la saturación de tinta en los cortes delicados y finos (nota del autor)

colocado el papel, se procede a "frotarlo" sobre la placa de forma suave para que se adhiera a la tinta y para que ésta se absorba bien y quede completamente fijada a la matriz. 6) Entonces se procede a la impresión, que en este caso se llama bruñido*, para obtener el grabado impreso

Como se puede apreciar, un taller de este tipo se arma y desarma de forma cotidiana. Las herramientas son de construcción casera (bruñidor, mesas) y adaptables a los espacios individuales de cada cual. De esta forma el lugar del grabador está en el campo de lo virtual, en un medio no definitivo, no inmediato, o en otras palabras, en un tiempo siempre demorado. Esto lleva a que se desarrolle tanto una forma de pensamiento teleológico, como también unas capacidades intelectuales especiales relacionadas con el uso de estrategias en la solución del problema que supone cada nueva obra. Ernest Ludwig Kirchner lo reconoce de la siguiente manera: "Sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse en las planchas en toda su pureza, y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares"⁵⁴

* en la aplicación de esta sección "frotarlo" sugiere desde el centro hacia los extremos, removiendo el aire que se forma por gravedad cuando el papel cae sobre la matriz (nota del autor).

* procede del nombre de la herramienta "bruñidor", así que es la acción de bruñir o lustrar sobre el papel (nota del autor).

⁵⁴ Citado en: El grabado en madera, Paul Westheim, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 187 (Tr. De Mariana Frenk)

Conclusiones

De común acuerdo con la manera como se desarrolló esta investigación de tesis, por su enfoque metodológico y práctico, es necesario categorizar las conclusiones y dirigirlas de conformidad con las pretensiones enumeradas ya desde el comienzo de este documento

Como se puede observar, al tratarse de un proyecto práctico-teórico se requirió de una investigación bibliográfica y una pequeña investigación de campo, esta segunda con respecto a los materiales para la elección de la xilografía como material escogido para la producción de una colección de grabados agrupados en un portafolio. También hago referencia sobre algunos criterios en calidad de divagaciones y especulaciones con pretensión de presentar un abanico más amplio sobre el tema, sobre la investigación y sobre su resultado, la obra gráfica, teniendo en cuenta que desde el comienzo la reinterpretación, reflejada en la forma como se presentó, la compatibilidad de los conceptos, las diversas versiones de distintas fuentes en las notas de pie de página y en la bibliografía utilizada en términos transcritos, y aprovechándolos en el valor que ofrecen en su propia eficacia y contundencia significativa.

Utilizando el antifaz y el humor para trabajar la temática "caprichosa" que es social y una metodología hermenéutica para reconocerla y entenderla, la obra de arte, aunque se presente como un producto histórico y por tanto como posible objeto de investigación científica, nos dice algo por sí misma, de tal suerte que su lenguaje nunca se puede agotar en el concepto. La experiencia hermenéutica es constante para la creación y el proceso. El uso de las estrategias constituye también un ejercicio de interpretación muy interesante. La nueva visión de siglo es ambigua, el consumo, lo global, la moral rapante y selectiva exige el desarrollo de nuevas estrategias que todo el tiempo necesitan renovarse. "Hay que estar despiertos y necesitamos máscaras", esto es impuesto consciente e inconscientemente como primer nivel de objetividad. Para los intercambios son los

códigos de un lenguaje social-virtual que se manifiesta fuera y reproducimos de modo interno. De pronto en el mundo contemporáneo existen sectores en los que se ha ido reconstruyendo sobre estas bases esta universalidad de sentir y de ver.

Los ejemplos de temas contemporáneos por Goya, dieron paso, a mediados del siglo XIX, al categórico rechazo por parte de artistas realistas como Manet, a representar el pasado. Abandonaron no sólo los temas históricos, sino también la tradición del ilusionismo que se había desarrollado en el arte occidental desde el Renacimiento. Mientras que artistas modernos a menudo hacían homenaje a sus antecedentes artístico- históricos (Pablo Picasso homenajeó a Rubens y Velázquez), casi nunca los ubican en el centro intelectual de su obra.

Goya dibujaba lo que veía, y más, se inspiró en las personas y en los acontecimientos de su mundo, pero no se limitaba a esto. Sabía lo que quería y lo realizaba de igual forma. Por una parte, une unos caracteres gráficos robustos, firmes y claros, como si estuviese movido por la preocupación de ser malentendido. Por el otro le dio forma a lo real y supo imponer una cara a lo irreal. Realista y surrealista al mismo tiempo. Varios aspectos de su obra son de gran actualidad: su irrupción de intenciones caricaturescas, su parecido con el reportaje moderno, su manera "cinematográfica" de ver las cosas, la aparición de un modo de crear al de los actuales anuncios publicitarios y el erotismo omnipresente. Su caricatura es agresiva, de fuerte impacto y corrosiva como el ácido. Goya representó su vivencia de forma ceñida, dramática, con la perspicacia de un reportero. Arremete contra el suceso del día y deja que la escueta representación hable por si misma añadiendo solamente un título lapidario como comentario

Al contrario de muchos artistas españoles, que no reconocen ni maestros ni influencias extranjeras, Goya no presume de autodidacta, reconoce a sus maestros; Velázquez, Rembrandt y la naturaleza. Dibujó, pintó y grabó copiando obras de Velázquez. Poseía diez aguafuertes de Rembrandt que estudió y en los que se inspiró, los cuales reinterpretó, y sus grabados y su arte en general evidencian una intensiva observación de la naturaleza. En relación con la

bifurcación en contexto práctico- teórico, el primero se refleja en la habilidad para resolver problemas concretos y prácticos y adaptarse a las circunstancias de la vida como si fuera un recurso adaptativo y en la teórica se encumbra como la inteligencia humana específica: la que capta lo esencial, plantea problemas, inventa preguntas, descubre soluciones y construye y maneja símbolos.

Sobre el grabado en madera.

Asumidos los conceptos de interpretación, apropiación y deconstrucción anteriormente trabajados, el artista grabador, en su labor de estampador o impresor tiene un campo de intervención y creación que va más allá de los fines tradicionales a los que se asocia generalmente el grabado. Las consecuencias de tal ampliación atacan directamente la relación del grabado con el arte contemporáneo, extendiendo sus posibilidades plásticas hacia conceptos generativos (o regenerativos) temporales, como pueden ser los de reiteración, secuencialidad, fragmentación, acumulación, metamorfosis, mudabilidad, etc.⁵⁵

Las limitaciones impuestas a un medio artístico por ciertos materiales poco dúctiles se pueden superar con un dominio competente de la técnica. De este modo se hace posible explotar todas las cualidades del medio. Como resultado, se introduce en trabajos un cierto elemento que lo realza, según la mayoría de las doctrinas artísticas. En estas técnicas tradicionales, la introducción de nuevos materiales que carecen de algunas de las propiedades de los viejos y que presentan sus mismas dificultades suele producir como resultado la creación de efectos de dicho elemento. Por esta razón, el linóleo, tan fácil de tallar, no es tan utilizado en este proyecto como la madera.

⁵⁵ Un ensayo sobre grabado a finales del siglo XX. Juan Martínez Moro. P. 73 – 74

Divagaciones y especulaciones

La serie,

Técnicamente la selección de la xilografía con el fin de una colección de grabados (portafolio gráfico) resultó rica en posibilidades, por su fuerza y versatilidad. Pensando en la finalidad del proyecto a grandes rasgos me doy cuenta de que la metodología usada tiene una fuerza muy poderosa y profunda. De entrada, una sola pieza podría resultar una colección de estampas, atendiendo cada uno de los elementos presentes en ella, así que la particularidad, como en este caso de la elección de personajes y atmósferas, tuvieron como resultado 13 estampas de las que se seleccionaron 9, donde convergen y se entremezclan estos mismos elementos. Mi intención no es en ningún punto la de señalar las "llagas" por donde supura la sociedad, sino mostrar los aspectos y situaciones que se vienen repitiendo ya manifestado de forma graciosas y consiente, nombrándolos en su efecto y transformación.

Adoptar una actitud consciente de las estrategias y mecanismos nos podría acercar a un conocimiento armónico que resulta en la claridad del objeto estudiado. La nobleza de los elementos aquí utilizados (técnicos, prácticos, conceptuales) me dio la forma para acceder al producto que esta etapa trae. Así, en las lecturas que de forma grupal o individual proporcionan los grabados, se pueden reconocer partículas que se repiten y otras que se transforman para el sustento y los efectos que proporcionan los distintos soportes que funcionan para sostener la imagen

La reinterpretación en este trabajo es una técnica o un método, una estrategia. Como tal, es el vínculo hacia una variedad de puntos de vista sobre el arte y la sociedad contemporánea. El concepto es utilizado como una forma de contextualizar la obra de arte respecto a una nueva realidad social que le sirve de marco referencial. Adoptar los lenguajes y terminar por transformarlos para expresar contenidos propios. La reinterpretación se presenta así como una

estrategia válida de creación artística y experimentación técnica que establece un diálogo con el modelo para producir nuevos significados.

Reinterpretar a Goya es ponerme en contacto con muchas situaciones interiores, pues, el entendimiento de mis deseos y anhelos y los caprichos; los roles que utilizo dentro de la sociedad en que me desenvuelvo. Me ha hecho consciente de las máscaras y mecanismos que se usan todo el tiempo y su metamorfosis en estos usos con todo el mundo.

Créditos y agradecimientos

Alojamiento en México	: Sr. Alfonso Rivera
Apoyo económico	Gloria Zayas, Luis Carrión
Fiadora	Olivia Basilio
Pasajes aéreos	: Gloria Zayas, Luis Carrión
Corrección de estilo	: Linda Muñoz, Aurora Lauzardo, Alvaro Villalobos Herrera
Monitoreo proceso de titulación	. Alejandra Valenzuela Marín
Digitalización de imágenes	. Juan Fernando Vélez
Fotografía y documentación de Imágenes	: Gerardo Hellion
Diapositivas	Nikki González
Otros colaboradores	: Natalia Grisales, Rosina Conde, Fam. González- Espinosa , Café Son, Eduardo Xánchez, Leo Acosta, Viviana Vázquez Claudio Echebarrias. Personal de la Academia: Cesar Villanueva, Guadalupe Cabrera Quirós, Rosa Zúñiga Palencia y Ester Miguel Velázquez.

Índice de ilustraciones

Capítulo I

1. Francisco de Goya y Lucientes, "*Tal para cual.*" Capricho #5.
2. Francisco de Goya y Lucientes, "*Bellos consejos.*" Capricho #15.
3. Francisco de Goya. "Autorretrato utilizando un sombrero de tres picos", etching.
4. Rembrandt. "Autorretrato con una nariz ancha", etching.
5. Rembrandt, "*Artemisia*", óleo sobre canvas.
6. Francisco de Goya y Lucientes, "*Corrección*" Capricho #46.
7. Francisco de Goya y Lucientes, "*Francisco de Goya y Lucientes, Pintor*" Capricho #1.
8. Francisco de Goya y Lucientes, "*El si pronuncian y la mano alargan Al primero que llega.*" Capricho #2.
9. Francisco de Goya y Lucientes, "*Nadie se conoce.*" Capricho #6.
10. Rembrandt, "*Preciosa*", Grabado en metal.
11. Rembrandt, "*The Pancake Woman*" (La mujer de las tortas) Grabado en metal.
12. Francisco de Goya y Lucientes, "*Ruega por ella.*" Capricho #31.
13. Rembrandt, "*El tocador de Bathsheba*" óleo sobre canvas.
14. Rembrandt, "*El abrigo de José traído por Jacob*", Grabado en metal.
15. Francisco de Goya y Lucientes, "*Duendecillos*" Capricho #49
16. Francisco de Goya y Lucientes, "El quitasol" Cartón para tapiz, 1777.

Capítulo III

17. Camilo Carrión Zayas, "*Abrecaminos*" xilografía / 5 placas de color, 12 x 8 pulgs., 1997.
18. Camilo Carrión Zayas, "*La Macarena*" xilografía / 4 placas de color, 13 x 9 pulgs., 1997.
19. Francisco de Goya y Lucientes, "*Mala noche*" Capricho #36.

20. Camilo Carrión Zayas, "*Cuando seamos monstruos*" xilografía / 2 placas / camafeo, 13 x 10.5 pulgs., 2001.
21. Francisco de Goya y Lucientes, "*Hasta la muerte.*" Capricho #55.
22. Camilo Carrión Zayas, "*Sabia elección*" xilografía, 12 x 9.5 pulgs., 2001
23. Camilo Carrión Zayas, "*El Chupacabras*" xilografía / 2 placas de color, 9.5 x 14.5 pulgs., 1997.
24. Francisco de Goya y Lucientes, "*Tu que no puedes.*" Capricho #42.
25. Camilo Carrión Zayas, "*Mataron a Elena*" xilografía / 3 placas de color, 14 x 10 pulgs., 1997.
26. Camilo Carrión Zayas, "*The master of poppets*", xilografía / 2 placas / camafeo, 12.5 x 10.5 pulgs., 2001
27. Francisco de Goya y Lucientes, "*Subir y bajar.*" Capricho #56.
28. Camilo Carrión Zayas, "*Capri- sho*" xilografía / 2 placas de color, 16 x 10 pulgs., 1997
29. Camilo Carrión Zayas, "*La Sombra*" xilografía / 2 placas / camafeo, 21 x 12 pulgs., 2001.
30. Francisco de Goya y Lucientes, "*El sueño de la razón produce monstruos*" Capricho #43.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Bibliografía

Acha, Juan. *Arte y Sociedad en Latinoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Ackerman, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2000.

Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual, Psicología del Ojo Creador*. Madrid: Alianza, 1997.

Aumont, Jaques. *La Imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1992.

Bachelard, Gastón. *El derecho de soñar. Breviarios*. México: Fondo de cultura económica, 1997.

Bartes, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso Imágenes Gestos y Voces*. Argentina: Paidós, 1995.

Benitez Rojo, Antonio. *La Isla que se Repite*. Barcelona: Casiopea, 1989.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1997.

Bosqued Marín, Luis. *Crítica de los críticos*. México D.F.: Publicaciones Villagrán Hnos., S.A., 1972.

Bozal, Valeriano. *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1994.

Cela, José Camilo. *Los Caprichos de Goya y Lucientes*. Silex: España, 1987.

Cortéz, José Miguel G. *Orden y caos Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. España: Editorial Anagrama, 1998.

Chistlieb Fernández, Pablo. *La Psicología Colectiva un Fin de Siglo más Tarde*. Barcelona: Anthopos, 1994.

Chuhurra López, Osvaldo. *Estética de los Elementos Plásticos*. Barcelona: Labor, 1971-

Dondis, D.A. *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Eco, Umberto. *Obra Abierta*. España: Editorial Ariel, S.A., 1990.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A., 1998.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Lumen, Duodécima Edición, 1999.

Ehrenberg, Felipe. *El arte de vivir del arte. Manual para la autoadministración de artistas plásticos*. México, D.F. Biombo Negro Editores, 2000.

Estrada, Julio. *El Sonido de Rulfo*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990.

Fernández, Arenas José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, España: Anthropos Editorial del Hombre, 1982.

Fernández, Francisco-Alonso. *El enigma Goya. La personalidad de Goya y su pintura tenebrosa Breviarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Ferraris, Maurizio. *La Hermenéutica*. México: Taurus, 2000.

Foucault, Michel. *Las Palabras y la Cosas: Una Arqueología de las Ciencias Humanas*. París: Siglo Veintiuno, 1991.

Gadamer, Hans-George. *Verdad y Método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998.

Gombrich, H. Ernest. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1977.

Guzmán, Flora. *La España de Goya*. España: 1981

Lachatañeré, Rómulo. *El sistema religioso de los afrocaribeños*. La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales, 1992.

Marlowe, Stephet. *El Coloso*. Mondadori, Madrid: España S.A., 1989.

Martínez, Moro Juan. *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo XX)*. España: Creática Ediciones, 1998.

Mercado Delgado, Osiris. *José Campeche El Concepto Invención y Fuentes Formativas de su Arte*. Puerto Rico: Ateneo Puertorriqueño, 1990.

Palomar, Castan Fernando. *Vida de Don Francisco de Goya y Lucientes*. España: Juventud, 1994.

Sebeok A., Thomas. *Signos: Una Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996.

Traba, Marta. *Propuesta Polémica Sobre Arte Puertorriqueño*. Río Piedras, P.R.: Librería Internacional, Inc. 1989.

Vassilli, Kandinsky. *De lo espiritual en el arte*. México: La Nave de los Locos, 1979

Vassilli, Kandinsky. *Punto y línea sobre plano*. México: Coyoacan, 1998

Villalobos, Herrera Álvaro. *Presentación y representación en el arte contemporáneo*. México, D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México. 2000.

Westheim, Paul. *El grabado en madera*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, Primera Edición Español, 1954.

Zimmerling, Ruth. *El concepto de influencia y otros ensayos*. México: Fontamara, 1993

II. Referencias técnicas

Digby, Helen. *Rembrandt*. España: Barnes and Noble, Inc., 1995.

Eichenberg, Fritz. *The wood and the graver*. New York, Clarkson N Potter Inc, 1977.

Colección Comunicación Visual, Serie Gráfica. *Goya Dibujos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980.

Harter, Jim. *Woman*. New York: Dover Publications Inc., 1978.

Milton, John. *El Paraíso Perdido*. Gustavo Doré 88 ilustraciones. España: Edimat Libros S.A., 2000.

Puigdevall, Federico. *Los grandes Maestro de la Pintura Española*. España Cofás, S.A., 1997.

The Department of Graphic Arts Harvard University Library. *Los Caprichos de Goya by Francisco de Goya y lucientes*. New York: Dover publications, 1996.

Villar de la Torre, Ernesto. *Ilustradores de Libros. Guión bibliográfico*. México: UNAM, 1999.

III. Catálogos

Compañía de Turismo de Puerto Rico y Chase Manhattan Bank. *Grabadores Latinoamericanos y del Caribe 1960- 1970*. Puerto Rico: 1996.

Instituto de Cultura Puertorriqueña. "*Cortaron a Elena*". *El portafolio en la gráfica puertorriqueña*. San Juan, Puerto Rico:, 1995- 96.

Instituto de Cultura Puertorriqueña. *Carlos Raquel Rivera: Obra gráfica 1951-1990*. San Juan, Puerto Rico, 1996.

Instituto de Cultura Puertorriqueña. *Tercera Bienal del Grabado latinoamericano* Catálogo General. San Juan, Puerto Rico: enero 1974.

Fundación Juan March. *Goya Grabados, Gráficas*. Madrid, España: Jamagas, 1994.

Museo Universitario del Chopo. *¿Goya? Gouache- Dibujo- Grabado de Lőrincz Peter*. México, Talleres Offset Rebosán, 2001

Runia, Epcó. *The Glory Of The Golden Age, Drawings and prints*. Amsterdam. Wanders Publishers, 2000.