

La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos¹

Olivia Orozco-Quibrera²; Hortensia Mínguez-García³

Recibido: 1 de diciembre de 2016 / Aceptado: 3 de marzo de 2017

Resumen. Este artículo tiene como objetivo describir la naturaleza metaforológica de una de las formas alegóricas de la representación de la locura más utilizadas en las artes en Occidente desde el s. XV hasta la fecha: La nave de los locos. A través del análisis de piezas inspiradas en dicha metáfora en sus orígenes con la obra de Brant y El Bosco, se pretende comprender cómo en la actualidad el Arte utiliza tal recurso, en su afán por comprender los límites de la cordura en la contemporaneidad. Para ello, analizaremos obras como “Perder la cabeza” (2000) de Francesc Torres y “La balsa de George W. Bush” (2006) de Joel Peter Witkin. Obras contemporáneas que reflejan el manejo de discursos neobarrocos immanentes a las prácticas de la intertextualidad, la disolución del autor, la estetización de la existencia, lo cotidiano y la desmaterialización de la obra del arte, en aras a reflexionar acerca de la complejidad de la mente humana y la liminalidad fronteriza entre la cordura y la locura.

Palabras clave: Nave de los locos; locura; metáfora; metaforología; arte contemporáneo.

[en] The artistic representation of insanity. Contemporary metaphorological interpretations through the Ship of fools

Abstract. This article describe the metaphorological interpretations of one of the allegorical forms of the representation of madness most used in the arts in the West since the s. XV to date: The ship of fool people. Through the analysis of pieces inspired by this metaphor in its origins with the work of Brant and El Bosco, it is sought to understand how art currently uses such a allegoric resource, in its eagerness to understand the limits of sanity in contemporary times. For this, we will analyze works like “Losing the Head” (2000) by Francesc Torres and “The Raft of George W. Bush” (2006) by Joel Peter Witkin. Art Contemporary that reflect the management of neobaroque discourses immanent to the practices of intertextuality, the dissolution of the author, the aestheticization of existence, the daily life and the dematerialization of the work of art; all of them in order to reflect on the complexity of the mind and the liminality between sanity and madness.

Keywords: Ship of fools; insanity; metaphor; metaphorology; contemporary art.

¹ Este artículo recoge resultados de la investigación titulada “Hallazgos cartográficos de la evolución de la metáfora de La Nave de los Locos en las Artes Visuales” financiada por el Programa CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México).

² Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)

E-mail: nazasdgo@yahoo.com

³ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (México)

E-mail: horteminguez@gmail.com

Sumario. 1. Prefacio. 2. Método. 3. Las metáforas de la locura. 4. La metáfora de la Nave de los Locos. 4.1. Introducción. 4.2. “La Balsa de George W. Bush” (2006) de Joel-Peter Witkin. 4.3. “Perder la cabeza” (2010) de Francesc Torres. 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Orozco-Quibrera, O. ; Mínguez-García, H.. (2017) La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos. *Arte, Individuo y Sociedad*. 29 (Núm. Especial), 279-296.

1. Prefacio

A lo largo de la historia, los estudios científicos versados en la salud mental, han cartografiado al loco liminalmente entre los polos de la normalidad y anormalidad (Flores Palacios y Díaz Cervantes, 2000), concibiéndolos, precisamente como humanos imantados hacia lo anormal; y no tanto por tratarse de personas dependientes o por sus capacidades cognitivas limitadas, sino por ser quienes se alejan de los estándares y “las normas sociales preestablecidas”, normativizadas (Tierney, McPhee y Papadakis, 2002, p. 1078).

Al son de esta perspectiva, González Hernando (2012) expone que “con la palabra loco se designa, en principio, a toda aquella persona que tiene una actitud que no corresponde con la regla social establecida y que, por eso mismo, se convierte en marginado, más aún en peligroso” (p. 80). Esta percepción definitoria evoca *pensar al loco*, como lo opuesto a lo normal, el desequilibrado, demente e irracional, inclusive de pensamiento dirimente; ese ser *Otro* que, aún y cuando pudiera concebirse como aquel que habita afuera de los márgenes de la lucidez y el equilibrio emocional, justo al otro lado del espejo, es quien acaba cimentando su propia realidad a través de la deconstrucción de nuestro mundo.

Si por un momento nos planteáramos analizar la polaridad que existe entre normalidad-anormalidad, encontraríamos que, en estos conceptos opuestos impera un punto ciego conformado por una inmensa gama de matices en los que se comprende la oposición de lo funcional y lo disfuncional, la adaptación y la desadaptación, el equilibrio y el desequilibrio, la desdicha y la felicidad, la dependencia y la independencia, la carencia y la complitud. En suma, oposiciones que se asocian a lo sano y lo enfermo.

El afán que supone cualquier intento de aprehensión hacia la mente del loco, ha hecho de la representación de la locura, un tema especialmente recurrente para los artistas, sobre todo, a expensas de que la construcción de la imagen del demente se manipula desde la otredad, ya que la representación icónica del loco nace de ojos y manos ajenos a él. Autores como Atienza (2009), apuntan cómo muchos de los documentos que nos hablan de locos históricos están impregnados por la iconografía de las artes visuales y viceversa “de alguna manera la realidad histórica de la locura y la iconografía simbólica se alimentan una a la otra” (p.24) con el fin último de comprender cuáles son los límites permeables que separan la razón de la locura.

Al hilo de estas ideas, el presente artículo tiene como objetivo describir la naturaleza metaforológica de una de las formas alegóricas de la representación de la locura más utilizadas en las artes desde el s. XV hasta la fecha: la *Nave de los locos*. Para ello, llevaremos a cabo el análisis de varias piezas de artistas contemporáneos

inspirados en la metáfora de la *Nave de los Locos*, fuente de inspiración para cientos de artistas durante siglos.

2. Método

El estudio longitudinal de la representación de la locura, es un tema que nos permite visualizar claramente esa *metaforología* que propuso el filósofo alemán Hans Blumenberg (1920-1996) entre la década de los sesenta y ochenta del siglo pasado. Este autor, planteó la *metaforología* como un paradigma de análisis, no sólo como una “antropología fenomenológica de la Historia” (González, 2004, p. 53) que mira hacia el pasado, sino como una forma de leer y experimentar el mundo presente. (Blumenberg, 2000). Al respecto, Josefa Ros Velasco (2010) anotaba lo siguiente:

Con el término *metaforología*, Blumenberg hace referencia a una teoría de las representaciones que el hombre crea de su existir y del mundo y a la función que estas desempeñan de cara a la comprensión y organización de la vida y la realidad, a través de la figura retórica de la metáfora. Las metáforas (...) son elementos irrenunciables e ineludibles de cara a la relación del hombre con la realidad, porque permiten hacer presente lo ausente, porque hacen saltar a la vista aquello que no se ve —en términos aristotélicos— y posibilitan el acceso a lo inefable de la realidad, conformando una forma irreducible de pensamiento. La función de éstas metáforas reside en dar respuesta a las grandes preguntas que suponemos que la especie humana no puede abandonar, que derivan precisamente de esa inadecuación entre el hombre y la realidad, y que tampoco pueden ser respondidas a través de un discurso de carácter unívoco. Tales preguntas (...) son el núcleo que permanece y que justifica el cambio de época, cuando la respuesta dada a estas deja de ser útil y se hace necesario edificar, simbólicamente hablando, otro compendio de respuestas. Esta dinámica no puede por menos que situar el constructo humano en el plano de la múltiple, traslaticia y compleja retórica. La valía de la metáfora absoluta, desde el punto de vista blumenbergiano, estriba precisamente en que ofrece respuestas provisionales a las preguntas ineliminables, posibilitando la explicación de ciertos aspectos de la realidad que nos resultan impenetrables de otro modo debido a su carácter total y de cuya elucidación depende la posterior organización y estructuración de la praxis. (p. 226-227).

A lo largo de los siglos, en la práctica artística es posible identificar este fenómeno de la metaforología al que alude Blumenberg. Cada expresión artística, sea del tiempo que sea, no es más que el reflejo de su época y su contexto, la forma de leer la contemporaneidad en cada momento histórico, así como la estrategia que cada cual halla como la más idónea para seguir “ofreciendo respuestas provisionales “a las preguntas ineliminables” (Blumenberg, 2000, p. 227).

Muchos artistas, embebidos en su afán por comprender la imagen del mundo en sentido heideggeriano (*Weltbild*), crean metáforas, convirtiéndose con su *hacer*, en hermeneutas; quienes obviamente utilizan como paradigma interpretativo modelos metafóricos de la hermenéutica o *hermenéuticas metafóricas*. Es decir, modelos representacionales fundamentados en la idea de que interpretar el significado de las cosas, de los textos, de la historia, de la vida, acontece por medio de procesos de analogía y transferencia de sentidos.

Decía Paul Ricouer en *Tiempo y Narración* (1985), que el hombre construye sus relatos a partir del plantel tropológico más clásico, es decir, la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Sin embargo, tal y como otros autores ya han anotado, “En opinión de Ricouer, la metáfora es el único de estos cuatro tropos con una vocación explícitamente representativa” (Vergara, 2002, p. 144) puesto que el hombre, ante la imposibilidad de presentar/representar/reproducir el pasado, -y ni tan siquiera el presente o futuro- recurre a la metaforicidad.

A través del estudio de cómo se ha venido representando la locura a lo largo de la historia del arte, recorriendo el camino con Borrás Castanyer (2000), Quirosa García (2007), Yayo Aznar (2004) y González Hernando (2012), se devela el manejo de la metáfora como forma discursiva y representacional de la locura; la cual como en un inicio hemos advertido, constituye un ámbito de estudio tan complejo dada la naturaleza indefinible de la locura.

Se hace necesario entonces, en un primer apartado, introducir al lector brevemente en cuáles han venido siendo las principales formas alegóricas de representar al loco y su locura; limitando nuestro estudio a la representación de la *Nave de los locos* desde sus orígenes renacentistas como tópico hasta la actualidad. Para poder llevar a cabo nuestro objetivo de conocer cómo a través de dichas representaciones se refracta metaforológicamente el ser de nuestra época, utilizaremos la hermenéutica metafórica, analizando al caso 2 piezas claves del arte contemporáneo que, según nuestra perspectiva, constituyen claves de interpretación acerca de cómo la locura es percibida a través de los ojos del Arte hoy en día. Nos referimos a la instalación “Perder la cabeza” (2010) de Francesc Torres y “La balsa de George W. Bush” (2006) de Joel Peter Witkin.

3. Las metáforas de la locura

En la búsqueda efectuada orientada a conocer cómo es esa evolución de la metáfora de la locura en el ámbito específico de las artes visuales, se procedió a la pesquisa de hallazgos rescatados de la Edad Antigua a la Edad Moderna, los cuales fueron apareciendo en el siguiente orden. A continuación, resumimos muy brevemente algunas de las metáforas más destacadas, con el afán de orientar al lector en la idea de que la metáfora de *La Nave de los Locos*, es una de las múltiples alegorías construidas desde el Arte.

Sin lugar a dudas, después de un recorrido hecho a través del contexto clásico al medieval, encontramos la metáfora de la locura unida al pecado como una de las metáforas principales sobre la representación de la locura. En el medievo, la locura fue comprendida dentro de la visión teocéntrica, la cual regía la moralidad cristiana, así como al acto punitivo ejercido sobre el pecador en el incumplimiento de su observancia. De acuerdo al texto de Michel Foucault (1976) *Historia de la Locura en la época clásica*, el transgresor de las leyes divinas era aquel individuo extraviado en una locura pecadora. Obras como “Meg la loca” (1562) de Pieter Brueghel, nos sirve como antecedentes para demarcar este tipo de vínculo establecido entre el loco y el pecador.

A continuación, diremos que, en relación a los estudios científicos medievales identificados con la irracionalidad, encontramos en *La piedra de la locura*, escrito de González Hernando (2012) una disquisición relevante a la neurocirugía representada

en la pintura mediatizada por la metáfora de “La piedra de la locura”; un tema abordado ampliamente por artistas como Jan Sanders van Hemessen, Pieter Huys, Pieter Bruegel o el mismo El Bosco en el siglo XVI. Artistas que representaron literalmente la extracción de una piedra ubicada en la sien de personas, es decir, una trepanación y que, vino a convenir en una tradición representacional a manos de Bartholomeus Maton, Pieter Jansz Quast o Giacomo Francesco Cippers del s. XVII al XVIII.

Cabe anotar que, anterior a estas representaciones se identificó que la metáfora de la locura reconoce como primera patria a las letras, lugar desde donde emprendió el tránsito de traslado a la representación pictórica. Al parecer, se puso de moda entre los 1400 y 1500 dentro del mundo europeo, embarcar a ciertos personajes en un viaje simbólico de la locura. De acuerdo a Foucault (1967), la tendencia hacia la temática fue prolífica. Entre los ejemplos que el autor nos proporciona se aprecia que no fueron pocos los escritores en otorgar títulos a sus obras relacionados al tópico. Entre los más destacado de este género se nombra a Symphorien Champier autor de una *Nef des princes et des batailles de Noblesse* de 1502 y del mismo novelista de 1503, y una *Nef des Dames vertueuses*; de Jacob van Oestvoren existe una *Blauwe Shute* junto a una *Nef de Santé* en 1413; una *Stuliferare naviculae scaphae fatuarum mulierum* en el año de 1497 de José de Bade. Pero como se mencionó anteriormente y el mismo autor señala, tal vez la más sobresaliente de todas estas naves sea *Das Narrenschiff* de Sebastián Brant de 1494, la cual tuvo su origen en la Nave de los argonautas, sobre tal información afirma Foucault (1967) “de todos estos navíos novelescos o satíricos, *Das Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real” (p. 21) en él se trasladaba a los irracionales de un lugar a otro o sencillamente se abandonaban en el mar.

Finalmente, otro conocimiento atrapado en el texto *Saturno y la melancolía* (1991) nos deja claro que, entrando en la Edad Moderna, la locura emparentaba con Saturno, esto en parte se debía al deseo Renacentista del retorno a los dioses griegos. Como intento de rescatar la creencia de la influencia ejercida de las deidades sobre los humanos, se desencadenó la metáfora de la locura saturnina. Así lo atestiguan obras como la “Melancolía I” de Durero, 1514 o representaciones que van desde figuras como Rubens y Goya, ejemplo de este último, *Saturno devorando a un hijo*, 1819-1823. Asimismo, asistimos en este pasado periodo, al mito ampliamente ilustrado en el Arte de la visión que se tenía sobre los artistas, aquella relacionada al prototipo del genio alienado nacido bajo el signo de Saturno, entonces comprendido como “el planeta de los melancólicos” (Wittkower, 1963, p. 12). Hablan sobre ello, la extensa documentación histórica occidental que existe sobre el tema, tales como fuentes biográficas, autobiográficas, diarios de artistas, cartas personales y teorías escritas por ellos mismos, todos estos, registros en los que de acuerdo a Wittkower (1963) “los filósofos renacentistas descubrieron que los artistas emancipados de su tiempo mostraban las características del temperamento saturnino: eran contemplativos, meditabundos, recelosos, solitarios, creativos” (p. 12).

Moviéndonos hacia el periodo Romántico, la locura comenzó a ligarse a los excesos idílicos de un loco enamorado de la vida y sus ideales; pesquisas que podemos sustentar a colación de los estudios de Beatriz Moreno González (2007) *Visiones de Don Quijote en el Romanticismo Inglés* y que vemos ilustrado en el arte gráfico de Gustave Doré en el s. XIX. En último término, destacaremos cómo la

institucionalización del enclaustramiento del cuerpo en los asilos desde el s. XVII, originó la metáfora de la locura como espacio de encierro; así lo expone *La locura se topa con el manicomio. Una historia por contar* de Cristina Sacristán (2009) y en *Goya y la locura*, publicación de los autores Asunción Doctor Fernández y Antonio Díaz Seva (2000). La primera autora hizo un estudio referente al sistema asilar y sus prácticas hacia los asilados, los segundos realizaron una aproximación a la obra de Goya, que tal y como el título indica, está relacionada al tema de la locura con el encierro. No hay más que recordar obras sublimes como “El corral de locos” (1793-1794) pintada por el artista en referencia. Al filo de esta orientación, en la Edad Moderna encontramos bajo la tesitura de estudios como *Las cárceles de Piranesi* de Aldous Huxley (2012), cómo la locura vino a representarse como ese espacio laberíntico que refracta el delirio engendrado por ese cataclismo interior intransitable que habita en la parte más oscura, aislada y profunda de la psique humana.

4. La metáfora de la Nave de los Locos

4.1. Introducción

El manejo del barco, en términos iconográficos, ha sido bastante recurrente a lo largo de la historia del hombre. Ejemplo de ello viene a ser el Antiguo Egipto o el imperio de los Vikingos, donde la nave funeraria aludía a ese espacio que posibilitaba el tránsito del cuerpo presente del muerto y sus posesiones del mundo terrenal al más allá. Por el contrario, en el medievo su uso alegórico se torna más prominente. En primer término, con el objeto de representar escenas de índole religiosa alusivas a ciertos relatos de la Biblia como las de Noé y el Diluvio en el Antiguo Testamento. Fue principalmente desde siglo XIII, cuando el barco se convirtió en el símbolo del martirio santo. Así, se percibe en retablos, temples y óleos de la época, destacando representaciones como los de San Bernardo de Claraval (1330-1349) al que se personificaba arrodillado rezando por la salvación de los navíos en peligro; por otra parte, tenemos las múltiples imágenes de San Clemente de Roma o la martirizada Santa Úrsula, -s. XV- quien se comprometió a guardar su virginidad, y se la representaba embarcada, a veces junto con once mil doncellas, como protectora contra los deseos carnales.

La *Nave de los Locos*, como forma alegórica de la locura, tiene varios antecedentes. Uno de ellos, debe ubicarse en la poética helénica (Cuartero, 1968). Precisamente, en un papiro se narran las travesías de Arquíloco de Paros, y en el mismo se manifiesta -según Adrados (1955)- una clara relación con el vocablo latín *gubernar*, en alusión al timón al que el navío obedece. En el papiro de Arquíloco, el navío aparece como un símbolo de comunidad ciudadana; un bajel “que enfila las riberas del continente tracio, decidido a afrontar la tormenta” (Cuartero, 1968, p. 41); y sobrevive a ella, así como a la locura de sus zarandeos, azotes y demás, gracias al timón que noblemente conduce al hombre a la salvación.

No obstante, el antecedente más relevante al respecto se encuentra en la literatura de Sebastián Brant con su obra *Das Narrenschiff* escrita hacia 1494, (Fig. 1) una obra inspirada en el salmo 106 del Antiguo Testamento, reeditada en varias ocasiones entre 1497 y 1498. El libro de Brant habla sobre la rebeldía del pueblo de Israel hacia su Dios. Según Brant, los hijos de Dios se apartaban de la verdadera sabiduría, por

apego a las tentaciones terrenales y olvidando que “el temor de Dios es el principio de la sabiduría” Salomón (Proverbios 1,7). En este sentido, *Das Narrenschiff* es un escrito didáctico impregnado de la moral cristiana. Sin embargo, más allá de primeras impresiones, la obra tiene como antecedentes a la poesía y a la escritura gnómica además de la sátira. Según Regales Serna (1998), el objetivo de Brant era transmitir “el mundo como mundo de vicios, como catálogo de ejemplos negativos” (p.20), como reflejo de la sandez de sus contemporáneos, para con ello censurar sus comportamientos. Bajo este propósito, Brant dividió *Das Narrenschiff* en 112 capítulos, incurriendo en la categorización de 100 tipos de locos, todos ellos cegados por la codicia, la lujuria, el adulterio, etc., y embarcados con el propósito de llegar a un lugar ficticio llamado: Narragonia. En las figuras 1 y 2 podemos visualizar dos formas representacionales características de *La Nave de los Locos* en el s. XV.

Según Foucault (1967), el embarque de ciertos personajes en un viaje simbólico fue una temática bastante recurrente desde principios del s. XV y siguiente, siendo alusiva al destino del hombre necio o no, mártir o no, digno o no, hacia su propia fortuna; en palabras de Foucault, al menos hacia “la forma de su destino o de su verdad.” (p. 21).

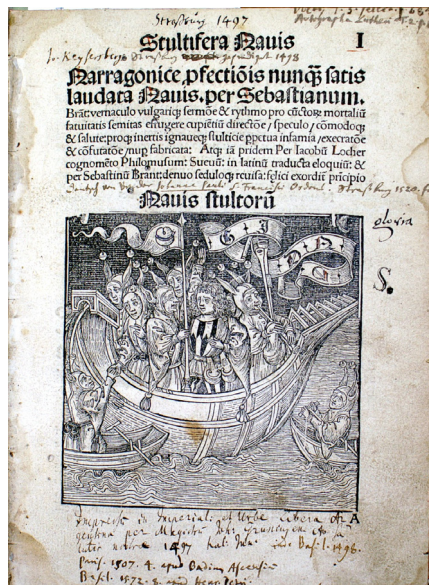


Figura 1. Stultifera Navis. Grüninger, Libro editado por S. Brant. Straßburg, junio, 1497. Impreso por Johann Bergmann de Olpe en Basilea. Edición latina, xilografía atribuida a Albert Durer. Por: S. Brant y A. Durer [Public domain], vía Wikimedia Commons. Recuperado desde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Narrenschiff_Titelseite.jpg

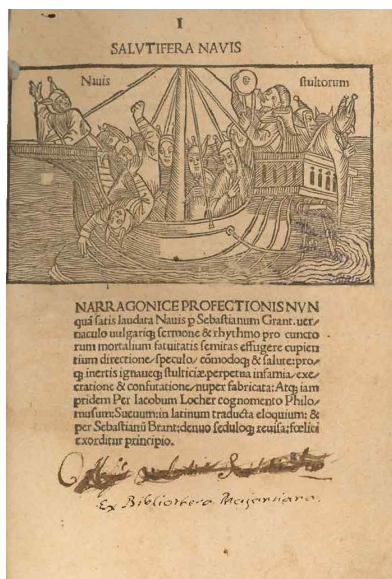


Figura. 2. Portada de “La nave de los necios” por S. Brant. Xilografía atribuida al taller de Durero. Incunable impreso el 28 de junio de 1498, ubicado en la Biblioteca Nacional de Chile. Por: S. Brant [Public domain], vía Wikimedia Commons. Recuperado desde: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABNCL_-_Salvtifera_Navis_\(1498\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ABNCL_-_Salvtifera_Navis_(1498).pdf)

En ese sentido, para comprender la metáfora de *La Nave de los Locos*, resulta imprescindible describir la construcción que, sobre ella, hizo El Bosco, pues de acuerdo a Foucault (1967), el canto XXVII de *Das Narrenschiff* de Brant fue la fuente que inspiró al pintor flamenco Jheronimus Bosco para la realización de su pintura al óleo de título homónimo fechada entre 1490-1500. Una obra de arte con la que, El Bosco, traspasó el sentido satírico didáctico del tema literario de *La Nave de los locos* citado, al género de la pintura.

La Edad Media (400 d.C.-1400 d.C. aprox.), se caracteriza por el dominio y la autoridad de la Iglesia como una institución religiosa teocentrista, la cual devino en la construcción simbólica del hombre a imagen y semejanza de un Dios omnipresente y todopoderoso que, como medida de todas las cosas, delineó la idea de “Destino” de todos los hombres, como algo preestablecido, obviamente, causalidad de la voluntad suprema. (Hauser, 1998).

“La Nave de los locos” (fig. 3) de Jheronimus Bosco refleja la antítesis de los valores del bien al tiempo que evoca según Foucault (1976) la costumbre de dejar a los estultos al cuidado de los barqueros, quienes, en algunas ocasiones, parecían sentirse mediadores de un supuesto castigo divino, pues les abandonaban a su suerte en el mar, sumidos en una deriva eterna con el firme propósito de hacerles desaparecer para siempre. Asimismo, desde la perspectiva foucaultiana, la nave de los necios representaba una advertencia, un llamamiento para aquellos seculares y religiosos abandonados a una vida de pecado.

Los hombres desviados de su camino, podían observar en la representación del cuadro al que se ha venido refiriendo, a dos hombres fuera de la nave, asidos al borde, participando de lo que parece ser una fiesta. El de la izquierda, sumergido

hasta el cuello, extiende sus brazos, sostiene entre sus manos un recipiente como en súplica que se le sirva algo, o tal vez solo brinda con el grupo dentro del navío. Entre ellos, en primer plano, sobresale una copa de vino ya vacía, flota entre las aguas en signo de haber sido consumida. Arriba, diez hacinados personajes con vestimenta de clérigos y monjas viajan en amistad con las tentaciones del mundo. Borrachos, glotones, lujuriosos, alegres van por las aguas de un río o un mar, su ruta es incierta, sin destino fijo. En su regodeo no alcanzan a advertir sobre el peligro de sucumbir entre ellas.

En relación al elemento del agua, Mircea (1981) advierte que, para vislumbrar el poder simbólico del navío, debemos comprender también, su relación con el símbolo del agua en un contexto como el del creacionismo judeocristiano, es decir, como símbolo de generación, reintegración, purificación, pero también de castigo.

Ciertamente, la idea anterior queda manifiesta en el relato del libro de la creación del mundo “la tierra estaba desierta y sin nada, y las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas” (Gen. I,1). Un argumento que continúa diciéndonos que, son las aguas las que posibilitan toda oportunidad de subsistencia humana, animal y vegetal, pues al agua se le confiere un alto poder: el de la capacidad de reintegrar al estado preexistente. Vemos pues, cómo el líquido es vehículo que transporta hacia un nuevo renacimiento purificado y liberado de todo mal. En contraparte, al diluvio le corresponde el castigo, la extinción del hombre pecador. Pero no de una manera definitiva, sino como un mal pasajero y necesario para poder traspasar el umbral a la creación del hombre nuevo, de ahí que la inmersión sea comparable “al bautismo, y la liberación funeraria a las lustraciones de los recién nacidos o los baños primaverales que proporcionan salud y fertilidad” (Mircea 1981, p.79).



Figura. 3. El Bosco, “La nave de los locos” (1450-1516). Óleo sobre tabla, 58x33 cms. Renacimiento nórdico. Hieronymus Bosch [Public domain], vía Wikimedia Commons. Recuperada desde: https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJheronimus_Bosch_011.jpg

Retornando al análisis de la tabla de la representación del viaje que emprenden los personajes de la barca de los locos, toda la composición es un indicativo de una navegación insegura, sin rumbo e incierta. Lo anterior se logra por medio de la construcción de lo simbólico. Peñalver Alhambra (1995) reconoce en el constructo creado por el pintor “el símbolo por excelencia de la travesía a la deriva de los mortales: sin rumbo fijo, sin centro ni puertos seguros a los que arribar” (p. 217). Ciertamente, la imagen suspendida congela el momento peligroso de un seguro naufragio, la nave destina a sus tripulantes al desastre, pero al mismo tiempo subyace en ella una segunda lectura; si los protagonistas se encuentran atrapados físicamente por la barcaza, también lo están espiritualmente por la locura del pecado. Por lo tanto, los hombres y mujeres a bordo no solo son humanos sino también almas, así los individuos afrontan un doble peligro, la pérdida del cuerpo aunada a la del espíritu.

Otro elemento agregado a la composición es el mástil. Con su ligera inclinación hacia la derecha, manifiesta el vaivén provocado por el desorden de la algarabía de sus ocupantes regocijados en pecar. Incluso el capitán responsable de dar un buen destino a los tripulantes también bebe una gran copa de vino. Por eso quienes contemplan la pequeña barquilla con sus alegres navegantes transgresores de las normas morales cristianas, comprenden que, en la composición el agua no tiene un símbolo de purificación, por lo tanto, no hay esperanza de regreso al origen. Aquí la función del agua es la de representar el castigo de los libertinos atrapados en la nave por la necesidad del pecado. Testigo del aterrador fin que les espera, es la mirada fija del búho escondido entre la rama verde de mayople atada al mástil. Criatura de la oscuridad y en la época, símbolo “cristiano del Diablo o de la brujería, e imagen de la ceguera del incrédulo” (Tressider, 2008, p. 40).

En suma, *La nave de los locos* de Jheronimus Bosco constituye una pieza clave para comprender a través de la alegoría y el discurso metafórico cómo, en la Edad Media, la locura estaba directamente relacionada con el teocentrismo y la moral cristiana imperante. El loco del medievo no pudo ser representado a manos del paradigma científico como demente, sino como aquel necio eternamente imbuido por el pecado. El barco, gobernado por los locos, acabó siendo la imagen de la percepción fenomenológica de la época, posibilitando su visión a través de la construcción representacional metafórica locura-pecado. A continuación, analizaremos más detenidamente dos obras contemporáneas, “La balsa de George W. Bush” (2006) de Joel Peter Witkin y “Perder la cabeza” de Francesc Torres, las cuales nos ayudarán a vislumbrar cómo el concepto de la locura se ha desplazado a los ámbitos de la cotidianidad a través del Arte Contemporáneo; que si bien, no es un aporte directo hacia los estudios clínicos de la Demencia, sí conforma un espacio que posibilita transdisciplinariamente visibilizar cómo socioculturalmente, se piensa al loco, hoy.

4.2. “La Balsa de George W. Bush”, de Joel–Peter Witkin

Previo a hablar de “La Balsa de George W. Bush” del neoyorkino Joel-Peter Witkin (1939) (fig. 5), nos remitiremos brevemente a “La Balsa de la Medusa” (fig. 4) del pintor francés Théodore Géricault (1791-1824), dada su obvia relación. El óleo de Géricault, fue el resultado de una larga serie de estudios preliminares que concluyeron hacia 1818. La pintura contiene un mensaje público acerca del escandaloso evento sobre rumores de canibalismo entre sus tripulantes, quienes fueron sobrevivientes

a un naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse* ocurrido en aguas del Mediterráneo. Géricault recogió el momento durante el cual los sobrevivientes fueron divisados por el barco de cañón *Argus* quien los salvó por suerte, ya que no se había hecho intento alguno de rescate por parte la Monarquía Francesa recién vuelta a instaurar después de la derrota definitiva de Napoleón. (Ragghianti, 1967).

De acuerdo a Ragghianti (1967), la pieza demuestra las posibilidades de la continuación de la historia terrible de quienes la vivieron, denunciada en los elementos de la composición tales como la conmoción del ajeteo, los escorzos violentos de las extremidades y cuerpos, la intensa pasión en las gesticulaciones de dolor desesperación y desesperanza en los rostros y ajados cuerpos de los náufragos.

Obviamente Géricault tenía en su afán, denunciar a aquel sistema de poder de su época —supuestamente renovado—, a través de la representación del abandono real que sufrieron los 15 sobrevivientes por parte de quien tenía la obligación de rescatarlos. Ese abandono, queda patente en sus rostros, imágenes de deshidratación, de hambruna y desesperación que, según se narra, les condujo a un estado de locura que incluso les llevó a practicar el canibalismo.



Figura. 4. Théodore Géricault, “La Balsa de la Medusa” (1818-1819), óleo sobre canvas, 491 × 717 cm. Théodore Géricault [Public domain], vía Wikimedia Commons.

Recuperado desde: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre%2C_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre%2C_1818-19).jpg)

“La balsa de George W. Bush”, (fig. 5) fotografía artística realizada por Joel Peter Witkin, es una parodia sobre la pintura de Géricault. La obra de Witkin ofrece una lectura análoga en sentido figurativo a “La Balsa de la Medusa”, no obstante, adecuada a las determinaciones políticas asumidas por algunos dirigentes del tiempo actual, Witkin redonda en la idea que da lugar a la fabricación de “ciudadanos desechables.” (Cervantes 2016, s.p.) Este autor contemporáneo, fundamenta su discurso a partir de imágenes que nos remiten a la problemática de crisis migratoria del Caribe, en alusión a las balsas perdidas entre el recorrido La Habana – Miami; e incluso, a los africanos que buscan mejores oportunidades centrando sus esperanzas en tierras

europas pero que acaban ahogados en el Estrecho de Gibraltar. En fin, la locura motivada por el ansia ciega de alcanzar a toda costa el sueño americano, cueste lo que cueste, nos traslada inclusive a los miles de sudamericanos deshidratados o asesinados que mueren año con año, en el inmenso mar que es el desierto.

El público y la crítica del Romanticismo, acostumbrados como estaban a la representación gloriosa de héroes de la mitología o personajes de la realeza, de pronto quedaron en suspenso porque Géricault puso en su lugar hombres comunes y sufrientes entregados a un destino putrefacto, la muerte. Por su parte, Witkin apropiándose de la imagen icónica tradicional, pone a la deriva al dirigente de la Nación Norteamericana. Bush acompañado de Bárbara, su madre, sentada en un trono y arriba de él, recordándonos así el símbolo del poder de la dinastía familiar. Los otros personajes anónimos de aspecto contemporáneo, vienen a representar la entrega a esa otra putrefacción nacida no del abandono de quien debería protegerles sino de su misma incapacidad de dirigir. Son individuos con los que el autor identifica a aquellos que llegan a la cabeza gracias a favoritismos y condición de linaje. La obra de Witkin es en sí, reflejo de un sistema de gobierno relacionado con la locura. La locura de no saber crear políticas responsables. Al cabo, ¿Quiénes son los locos hoy? ¿Los que se lanzan a la deriva desesperados o los que permiten la existencia de la sinrazón abatida?



Figura. 5. Joel Peter Witkin, “La balsa de George W. Bush”, (2006) Fotografía, impresión en gelatina de plata tonificada. Edición de 15 ejemplares. 61.595 x 75.565 cm. © Joel Peter Witkin. Recuperado desde: <http://revistareplicante.com/la-balsa-de-la-medusa-de-gericault-a-witkin/>

4.3. “Perder la cabeza” (2010) de Francesc Torres

Asistimos al arte posmoderno, desde el rompimiento universal kantiano de que todo lo que place es bello, expresa Mandoky (2006) “este mito de la universalidad como expectativa y exigencia ha cabalgado sobre el lomo de la estética desde hace más

de dos siglos” (p. 39). De ahí que el artista apartándose de preceptos tradicionales haya optado por explorar con una mirada múltiple lo cotidiano, lo cual le lleva al uso de estrategias intertextuales, apropiaciones, deconstrucciones etc. a tono con las teorías Barthianas de que “Un texto (o una imagen) debe entenderse, pues como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único original, sino las acciones “menos ampulosas y grandilocuentes” de seleccionar, escoger, combinar” (Guasch, 2000, p. 382).

En este hilo, aparecieron artistas interesados en sondear incluso las teorías psicoanalíticas immanentes al pensamiento de Freud, Jung y Reich (Guasch, 2000). Intentando la desmaterialización de la obra de arte, se sumaría a colación las experiencias del accionismo vienés, consistente en la conceptualización y exploración de nuevas formas de creación; en muchas ocasiones, utilizando “el cuerpo como soporte y material de la obra de arte” (p. 85), con fines psicologizantes. Por ejemplo, un artista que incursionó en el tema de la representación de la locura fue Arnulf Rainer quien, incorporaba su propio rostro “imitando los gestos y muecas anticulturales y primitivas de los enfermos mentales” (Guasch, 2000, p. 91) con el afán de liberar su subconsciente a través del manejo de dichas tensiones y en aras, de encontrar su verdadero yo, y ver “cómo era, cómo soy, cómo seré, cómo podría ser” (Guasch 2000, p. 91).

Consecuentemente, la temática del cuerpo ligado a la locura como estrategia de autoconocimiento, y a la postre, de auto aceptación, ha venido impregnando la obra de varios artistas. Entre ellos, el barcelonés Francesc Torres Iturrioz (1948) quien, retoma la idea del accionismo vienés llevando la representación del concepto de la locura a través de la relación entre la mente y el cuerpo.

La pieza que analizaremos en este sentido, es “Perder la cabeza”, (fig. 6) una instalación que Torres presentó en el año 2000 en varios espacios, entre ellos, en la Fundación Telefónica de Madrid y la Sala Tecla de l’Hospitalet de Llobregat en Barcelona. Torres es un artista conceptual pionero de la videoinstalación que ha venido desarrollando una especial preferencia hacia temas históricos y contextos. Sin embargo, uno de sus intereses es generar piezas de corte metafórico que induzcan al espectador a reflexionar acerca del comportamiento humano y su condición social, y la relación entre la locura y el cuerpo.

“Perder la cabeza” es una instalación formada por varios elementos. Destacan como piezas centrales, la figura de un fraile tamaño natural realizada en vidrio cromado que se muestra decapitado, en pose de rezo, una banda transportadora del aeropuerto frente a él, sobre ella, yendo y viniendo cíclicamente, la cabeza desunida del cuerpo del religioso.



Figura. 6. Francesc Torres, “Perder la cabeza”, (2000) © Francesc Torres. Recuperado desde: <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/francesc-torres/obra/instalaciones/perder-la-cabeza>

Uno de los puntos interesantes de la pieza es el juego intertextual que Torres genera con la figura del fraile en relación con una pintura de Zurbarán, en la que se muestra al Santo Fray Pedro de San Dionisio del año de 1630, orando orillado de rodillas a la vera de una mesita en la que reposa su cabeza. Arriba del cuerpo del fraile se vislumbra un haz de luz, apenas una tenue luz, una masa etérea que gravita; su alma.

Metafóricamente hablando, la idea del eterno retorno y de cómo la mente del loco parece vivir permanentemente a la deriva, viene a representarse a través del movimiento cíclico de la cabeza del fraile sobre la cinta transportadora. Una cabeza que, como las maletas, albergan la identidad de la persona, la identidad del viajero. Sólo que, en esta ocasión, parece que el viaje nunca llegará a buen puerto, pues nunca concluirá, pues la cabeza nunca llegará a su destinatario. Entre líneas, pareciera que Francesc nos habla de la locura como aquel viaje que concluye cuando lo incierto acaba. Del mismo modo, como una doble lectura, se establece una relación metafórica entre la maleta del viajero y la conciencia del loco. Si bien llevar a cargas una maleta con excesivo peso, nos impide la ligereza de la aventura, del viaje; el exceso de conciencia y raciocinio, nos encierra en la lógica de las prácticas usuales y la vida ordinaria del hombre.

Estas ideas quedan reforzadas con las dos pantallas acústicas ubicadas en el techo, las cuales reproducen grabaciones de personas que dicen que podían haber tomado la decisión de hacer una cosa u otro, pero que finalmente perdieron la cabeza por diversos motivos. Torres nos habla entonces de una locura terrenal ligada a las vivencias de lo mundano, una locura más cercana que nunca en donde se constata cómo la

enajenación pasajera condiciona la voluntad del hombre, lo vulnera, y en su ausencia de control y el dominio de la lógica, se auto condena y empapa de remordimiento tras el telón de la sapiencia de que no hay marcha atrás. Se trata entonces, de una locura ligada a la fugacidad de un instante; de un momento transitorio en el que por un momento perdemos la cordura.

Aznar (2004) nos advertía que, a diferencia de los periodos pasados en los que la locura fue concebida íntimamente al filo de conceptos metafísicos como la divinidad, el castigo o el pecado e incluso a una esfera excepcional de percepción destinada exclusivamente a los irracionales, en nuestra vida actual, “a partir del siglo XVII, todo esto se humaniza y la locura empieza a convertirse en una relación sutil que el hombre mantiene consigo mismo” (Aznar, 2004, p. 118). Con su mente y con su cuerpo.

Y así, esta frágil y delicada relación, viene a sintetizarse a través del cuerpo del fraile decapitado, convenientemente hecho de cristal. Un material que definitivamente nos ofrece infinitas lecturas; entre ellas, cómo desde el posmodernismo aparece la estetización general de la existencia (Vattimo, 1987). La fragilidad de la cordura, nos lleva a abordar el camino de lo diferente, lo original, lo nuevo.

5. Conclusiones

Fenomenológicamente, el reflejo del tiempo se atrapa en la obra de arte, pues “los imperativos categóricos que emanan de sus acontecimientos y hechos comprendidos o asumidos” (Descò, 2016 p. 461) son los que captura el artista para después en acto de respuesta, transformarlos metaforológicamente en aras de representarlos a su sociedad contemporánea y retroalimentarla. Luego del arte posmoderno, la representación contemporánea de la locura deja de representar al loco como pecador o como el demente sino de acuerdo a la representación, ésta se transforma con el devenir del tiempo tanto en su conceptualidad como en sus soportes materiales, mismos que a su vez van relacionados con los descubrimientos tecnológicos y cambio del pensamiento.

Sobre esto, cabe volver la mirada atrás, a fin de visualizar que, a partir del siglo XX, las maneras de hacer arte cambiaron respecto al paradigma clasista renacentista de regresar al origen griego de la belleza en aras de re iluminarlo. Dejando de ese modo, tópicos como la marginalidad, la pobreza, lo abyecto, la locura etc. pues fueron temas que la modernidad “siempre consideró bajos e innobles” (Vattimo, 1987, p. 28)

Como respuesta a tal postura, las manifestaciones artísticas posmodernas renegaron de la utopía de la experiencia estética originada solo desde el concepto de belleza ya que la misma, dejaba escapar realidades diversas en el canon de lo bello. Ahora en su lugar el arte habla sobre la realidad que conforma la vida misma. Deja de lado la experiencia práctica y ateorética para en su lugar representar lo prosaico cotidiano gracias a que “el vínculo entre la locura y las bellas artes, se establece a partir del humanismo” (Vattimo Gianni, 1987, p. 3).

Como corolario, podemos agregar que, no obstante, el artista inquieto por seguir explorando el tema de la locura ha de reconocer él mismo, que se enfrenta a un fenómeno inaprensible, no obstante, esto no significa rendirse ante sus misterios. Para cerrar, adhiriéndose a la propuesta que hiciera Foucault (1976) acerca de la

locura en su momento, es preciso proseguir en búsqueda de nuevas maneras de replantear la locura en el arte, con el objetivo de llegar a comprenderla. Primero porque los locos son una realidad presente y además porque por sentido común, estamos advertidos de que la locura es algo inherente a la condición humana.

Referencias

- Atienza, B. (2009). *El loco en el espejo: Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Ámsterdam, New York: Editions Rodopi.
- Aznar Almazán, Y. (2014). *Insensatos: Sobre la representación de la locura*. Murcia: Micromegas.
- Aznar Almazán, Y. (2004). Insensatos. En Cruz Sánchez, P. A. y Hernández Navarro, M.A. (coord.) (2004) *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, España: CedeAc, pp. 113-132.
- Borrás Castanyer, L. (2000) Imágenes de la locura de la Edad Media. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Barcelona: Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Recuperado desde: <http://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas8.1/32.pdf>
- Blumberg, H. (2000). *La legibilidad del mundo*. Paidós: Barcelona. Trad. de Pedro Madrigal.
- Brant, S., Regales Serna, A. (ed.). (1988). *La nave de los necios*. Madrid: Akal. Título original: Brant, S. (1494) *Das Narrenschiff*. Reed. como *Stultifera Navis*, (1497, 1498). Basilea: Grüninger; S. Brant. Straßburg (ed.) Edición original recuperada desde: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100817.html>.
- Cervantes Pérez, A. (2016). La balsa de la Medusa, de Géricault a Witkin. Política exclusión y naufragio. *Revista Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Recuperado desde: <http://revistareplicante.com/la-balsa-de-la-medusa-de-gericault-a-witkin>
- Cuartero, J. F. (1968). La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo. *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, vol. 2, nº 2, pp. 41-45. España: Universidad de Barcelona. Recuperado desde: <http://revistes.ub.edu/index.php/EstudiosHelenicos/article/view/5184>
- Desco Gil, M. (2016). Imágenes de la locura en la Edad Moderna: Escarnio y máscara en el discurso del poder. *Revista Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 4, pp. 459-481. España: UNED, Facultad de Geografía e Historia. Recuperado desde doi:<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.14793>
- Fernández Doctor, A. y Seva Díaz, A. (2000). *Goya y la locura*. Zaragoza: INO Reproducciones, D.L. Recuperado desde: http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Libros/Fernandez2000_GoyaLocura
- Flores Palacios, F. y Díaz Cervantes, J. A. (2000). Normalidad y anormalidad. Esquemas dicotómicos de la representación social en un grupo de profesionales de la salud mental. *Revista Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, nº 00, vol. 1, pp. 247-262. México D.F.: Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Recuperado desde: Videoteca Jurídica Virtual, <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/20001/pr/pr13.pdf>
- Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de la Cultura Económica, trad. Juan José Utrilla.

- González Hernando, I. (2012). La piedra de la locura. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, 2012, pp. 79-88. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado desde: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41521/rdim_8.pdf.
- González Moreno, B. (2007). *Visiones de Don Quijote en el romanticismo inglés*. Castilla-La Mancha, España: Universidad de Castilla-La Mancha. Cap. V Filología inglesa, pp. 203-215. Colección Humanidades. Recuperado desde: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/5086/HUM0089CAP8.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. España, Madrid: Alianza Forma.
- Hauser, A. (1998). *Historia social de la literatura y el arte. Desde la prehistoria hasta el Barroco*. España Madrid: Ed. Debate.
- Huxley, A. (2012). Cárceles. En *Las cárceles de Piranesi*. España, Madrid: Albé & David Tiptree & Gustavo Gili, editor digital: Titivillus. Trad.: Emma Calatayud & Raoul. Recuperado desde: [http://assets.espapdf.com/b/AA.%20VV_/Las%20carceles%20de%20Piranesi%20\(5629\)/Las%20carceles%20de%20Piranesi%20-%20AA.%20VV_.pdf](http://assets.espapdf.com/b/AA.%20VV_/Las%20carceles%20de%20Piranesi%20(5629)/Las%20carceles%20de%20Piranesi%20-%20AA.%20VV_.pdf)
- Klibansky, R., Panofsky, E., Fritz, S. (1991). *Saturno y la melancolía*. España: Alianza Forma.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Mircea, E. (1981). *Lo Sagrado y lo Profano*. Barcelona: Ed. Guadarrama/Punto Omega.
- Peñalver Alhambra, L. (1995). *Fenomenología de la experiencia visionaria en el Bosco. De la iconografía a la figuración*. [Tesis Doctoral], presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía IV (Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento). Recuperada desde: <http://eprints.ucm.es/3495/>
- Ragghianti, C. L. (1967). *Louvre Paris, (Great Museums of the World Series)*. New York/Milán, Italia: Newseek Inc. Publishers._
- Regales Serna, A. (1998). *La nave de los necios*. España, Madrid: Ediciones Akal. Recuperado de: <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/HERMETISMO/La%20Nave%20de%20Los%20Necios%20Sebastian%20Brant.pdf>
- Rodríguez Adrados, F. (1955). Origen del tema de la nave del Estado en un papiro de Arquilocho, *Aegyptus Rivista italiana di egittologia e di papirologiat*, vol. 35, nº 1-2, pp. 206-210.
- Sacristán, C. (2009). La locura se topa con el manicomio. Una historia que contar. *Scielo*, vol. 16 México: Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592009000100008
- Pacho, J. G. (2003). *La imagen científica del mundo y el final de la filosofía según Heidegger*. En Galzacorta I. & Pacho J. (eds.), (2003) *Filosofía e imagen del mundo*. San Sebastián: Ibaeta Filosofía.
- Pérez Cervantes, A. (2016). La Balsa de la Medusa, de Géricault a Witkin. Política, exclusión y naufragio. *Revista Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Recuperado desde: <https://docs.google.com/document/d/1TenCeyLsrEe73C4q5ZVDLNKICAp2tZLyX2Of5-1AmRg/edit?ts=5829e649#>

- Quirosa García, V. (2007). Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 1, sep. 2007, pp. 52-82. Granada, España: Asociación Cranco. Recuperado desde: <http://www.elgeniomaligno.eu/numero1/index1.html>
- Ricoeur, P. (1985). *Tiempo y Narración*. México: S. XXI
- Ros Velasco, J. (2010). La recepción de la metaforología de Hans Blumenberg. *Res publica Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24, 2010, pp. 225-236. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Tierney, L. M.; McPhee, S. J.; Papadakis, M. A. (2002). *Current medical Diagnosis & Treatment*. International ed. New York: Lange Medical Books/McGraw-Hill. pp. 1078-1086.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la Modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. España: Ediciones Gedisa. Trad. Alberto L. Bixio.
- Vergara Anderson, L. (2002). La metáfora y la analogía. Réplica a Mauricio Beuchot. En Xolocotzi, A. (coord.) *Hermenéutica y Fenomenología: Primer Coloquio*. Cuadernos de Filosofía, nº 34, pp. 137-148. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Wittkower, R. y Wittkower, M. (1963). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Ediciones Cátedra. Trad. Deborah Dietrick.