

CORTÁZAR Y ESCHER ANTE EL RECURSO LITERARIO Y GRÁFICO DE LAS METAMORFOSIS IDENTITARIAS

*Doctora en Teoría Literaria, de las Artes y Literatura Comparada
María Antonieta Gómez Goyeneche.*

*Directora Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana,
Universidad del Valle-Colombia.*

mariaantonietagomez@hotmail.com

Cortázar y Escher ante el recurso literario y gráfico de las metamorfosis identitarias

Resumen: Se explora en este breve estudio, dos corrientes en el recurso artístico de la metamorfosis de identidades representadas, a través del escritor Julio Cortázar y del diseñador gráfico M.C. Escher. Acercamiento esencialmente de contraste, tanto por el medio expresivo de estos dos autores, como por las estrategias lógicas y las implicaciones simbólicas, ejemplificadas correspondientemente en dos relatos: “No se culpe a nadie” y “Axolotl”, y en las artes visuales, en diversas metamorfosis del diseñador seleccionado.

Palabras clave: Metamorfosis, identidad, estrategias, Cortázar, Escher.

Title: Cortázar and Escher in the face of literary and graphic identity metamorphosis

Abstract: This short study explores two trends in the artistic resource to identity metamorphosis, represented through the works of writer Julio Cortázar and the graphic designer M.C. Escher. This approach is essentially a contrast because of the different means of expression, but also because of the logic strategies and the symbolic implications, exemplified accordingly in two short stories, No se culpe a nadie (“Don’t blame it on anybody”) and Axolotl, and in the visual arts, in several metamorphosis of the chosen designer.

Key words: Metamorphosis, identity, strategies, Cortázar, Escher.

El escritor Julio Cortázar (1914-1984) y el diseñador gráfico holandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972), comparten en algunas de sus obras, y en sus respectivos lenguajes artísticos, un mismo recurso ficcional: la metamorfosis, comprendida ya sea en términos anímicos o físicos, como una modificación o, en ciertas oportunidades en un sentido más radical, como transfiguración de manera gradual o súbita, parcial o total de una cosa, animal o persona en otra diferente. Procedimiento imaginario aunado a la elaboración de mundos sugestivos, complejos, ambiguos y de un denso hermetismo.

Ambos creadores se inscriben de manera coetánea durante el siglo XX en una larga tradición en torno a este peculiar procedimiento de las fabulaciones metamórficas, como la mitología, un recurso estratégico en las concepciones etiológicas o explicativas sobre el advenimiento de seres y cosas en la creación, presente también en la antigua literatura, donde se registran narraciones y poemas grecorromanos bajo este tema desde el siglo III a.C. (Nicandro de Colofón, Beo, Eratóstenes, Partenio de Nicea, Antígono de Caristo el joven, Emilio Macro, Didimarco, Ovidio, Apuleyo), así como en otra serie de creaciones en el mundo de las manifestaciones estéticas, a lo largo de las distintas épocas de la historia de la literatura, del teatro, de la pintura; en ciertas expresiones de la arquitectura pintada, por ejemplo, a lo romano, grutesca (hallada en grutas) y plateresca (primera mitad del siglo XVI en estructuras góticas y ya renacentistas);¹ en la música y en manifestaciones cinematográficas.

Quizá con un mayor énfasis en el siglo pasado, han surgido algunos estudios esporádicos sobre el tema de las metamorfosis en la literatura y en las artes visuales, donde se ha presentado, por ejemplo, acercamientos teóricos en asociación con algunas disciplinas como la antropología y la psicología en el estudio de 1960 de Elías Canetti;² incursiones por parte de Pierre Brunel en 1974 sobre grandes tendencias en las significaciones globales de las metamorfosis en la literatura europea;³ exploraciones en torno a determinados períodos históricos, como el Renacimiento y el Barroco en los siglos XVI y XVII y en determinados representantes, bajo las incursiones de el Equipe "Poétique" de l'Association d'Etudes de la Renaissance, de la Réforme et de l'Humanisme, bajo la dirección de Guy Demerson en 1981;⁴ o, en proyectos más ambiciosos de índole panorámicos a través de grandes líneas temáticas desde Ovidio en el año 9 a. C. hasta el siglo XX, en el estudio publicado en 1993 de José Jiménez;⁵ así como también clasificaciones formales de índole visual según la apariencia de entidades objeto de una conversión, e interpretaciones en el acercamiento en 1999 de Alessandro Grossato,⁶ entre otros estudios publicados pertinentes al tema de la metamorfosis en la identidad de seres y objetos.

Particularmente, nos ha interesado un acercamiento complementariamente diferente: una incursión en torno a la posibilidad de códigos lógicos implícitos en el procedimiento de las metamorfosis identitarias interrelacionados con funciones motivacionales y simbólicas en expresiones de orden estético. De hecho, hemos discernido la existencia de metamorfosis disyuntivas entre los contrarios que se implican. En estos casos, la transformación de un opuesto hacia otro se concibe de manera irreconciliable y conflictiva entre las identidades que se conjugan insólitamente. Por ejemplo, la transformación de un ser humano en un insecto, en un sapo, en un burro o en un cerdo, está sorteando el paso de un contrario a otro, que en el contexto de muchas obras, se entienden como incompatibles, intolerables y degradantes en su conversión.

Otra estructura lógica la constituye las metamorfosis conjuntivas, donde el paso de un contrario a otro se ejerce de manera complementaria, conciliable y equitativa entre sí. En estas creaciones, la conversión de un contrario a otro está concebida bajo una conciliación de opuestos identitarios que se llegan a estimar como complementarios, dependientes uno del otro, no excluyentes ni rígidamente jerarquizados entre sí.

Ello trae como consecuencia, el hecho de que bajo ese procedimiento, y su codificación, se concibe la identidad de seres y cosas bajo dos sistemas lógicos. Es decir, se evidencia en el recurso de la metamorfosis, la existencia de lo que hemos llamado: identidades disyuntivas entre contrarios, estimados como incompatibles, jerarquizados y discriminados entre sí como positivos o negativos; e identidades conjuntivas, en donde los seres, las cosas se conciben y se plantean bajo una equidad, a través de la cual la visión escalar se invalida mediante una nueva comprensión que interrelaciona, concilia y armoniza opuestos.

Hemos podido comprobar la existencia de metamorfosis e identidades disyuntivas y, en contraposición, metamorfosis e identidades conjuntivas, si bien no en todas las manifestaciones bajo este recurso ficcional, sí existe en un porcentaje significativo de sus expresiones bajo elaboración, ya sea en la literatura o en las artes visuales. Julio Cortázar y M. C. Escher ilustran muy bien, en sus respectivos lenguajes: la literatura y el arte gráfico, esta contraposición de dos sistemas lógicos en la representación artística de las metamorfosis identitarias de seres y cosas, así como en las concepciones y funciones motivacionales muy diversas en el universo de su propio interés.

Es de esta manera cómo se aborda en este texto a estos dos grandes creadores, en sus respectivos medios expresivos, bajo un criterio esencialmente de contraposición a través de un mismo recurso ficcional utilizado: el de las metamorfosis en las identidades representadas, sus diferentes estructuras lógicas y simbólicas, como veremos a continuación.

Metamorfosis e identidades disyuntivas en Cortázar

En Cortázar se encuentran obras como "No se culpe a nadie" y "Axolotl", incluidas en su colección de relatos titulada *Final del Juego* (1956),⁷ que evidencian el recurso de la metamorfosis de sus protagonistas bajo trastornos de su identidad. El principio de la identidad "A es A", según Heidegger en términos generales, implica "él mismo consigo mismo lo mismo", una unidad.⁸ No obstante, la autopercepción identitaria de los protagonistas, en los dos relatos de Cortázar, se experimenta por el contrario: de manera escindida, irreconciliablemente dicotómica, suscitándose a partir de allí una acepción metamórfica de sí.

En "No se culpe a nadie", un individuo no puede cumplir una cita con su esposa para ir a comprar un regalo de matrimonio, debido a sus insólitas dificultades para ponerse un pulóver y su desenlace en este intento: introducir la cabeza y los brazos en las correspondientes partes se convierte en un forcejeo y un sofocamiento al interior de la prenda de vestir, al término del cual el protagonista percibe que su mano derecha se le ha transformado en una especie de garra sobre la que ya no tiene ningún control y ejerce una amenaza de agresión, frente a la cual su mano izquierda trata de protegerlo, hasta que finalmente cae al abismo desde la ventana de su departamento.

Poco a poco va avanzando la mano hasta que al fin asoma un dedo fuera del puño de lana azul, pero a la luz del atardecer el dedo tiene un aire de arrugado y metido para adentro, con una uña terminada en punta. De un tirón se arranca la manga del pulóver y se mira la mano como si no fuese suya, pero ahora que está fuera del pulóver se ve que es su mano de siempre y él la deja caer al extremo del brazo flojo y se le ocurre que lo mejor será meter el otro brazo en la otra manga a ver si así resulta más sencillo. [...] Toda su voluntad acaba en la mano izquierda, quizá ha caído de rodillas y se siente como colgado de la mano izquierda que tira una vez más del pulóver y de golpe es el frío en las cejas y en la frente, en los ojos, absurdamente no quiere abrir los ojos pero sabe que ha salido fuera, esa materia fría, esa delicia es el aire libre, y no quiere abrir los ojos y espera un segundo, dos segundos, [...] entreabre los ojos y ve las cinco uñas negras suspendidas apuntando a sus ojos, tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás cubriéndose con la mano izquierda que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defiendan desde dentro de la manga, [...] mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos (Cortázar, 1974: 13, 18).

Se trata así de la experiencia metamórfica de un fragmento corporal de sí, una mano, mientras que en "Axolotl", la experiencia es aún más extraordinaria. El protagonista entra a un zoológico donde queda fascinado en el acuario frente a un grupo de peces de origen mexicano, axolotl o ajolotes (figuras 1, 2 y 3),⁹ y al cabo de un tiempo bajo continuas visitas, llega a obsesionarse con la especie, hasta que un día se siente uno de estos peces y, ya dentro del acuario bajo su misma forma, termina mirando su cuerpo humano desde el interior del vidrio, y, a su vez, es observado desde el exterior en su originaria apariencia humana que se aleja finalmente de sí. En palabras textuales:

No hubo nada de extrañamiento en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

[...] Yo era un axolotl. [...] Él estaba fuera del acuario, su pensamiento era un pensamiento fuera del acuario. [...] Se me ocurre que al principio continuamos comunicados, que él se sentía más que nunca unido al misterio que lo obsesionaba. Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre (Cortázar, 1974: 162, 167).

En la peculiaridad de estos dos relatos, ya sea a través de los miembros de la mano, metamorfosis parcial del cuerpo o, total, en el protagonista de "Axolotl" opera igualmente una lógica disyuntiva o de incompatibilidad entre opuestos en la autopercepción identitaria: mano derecha como garra, mano izquierda humana, hombre-peze axolotl. Las radicales dicotomías se expresan en ambas obras por igual, bajo fabulaciones metamórficas, en las que subyace la concepción sobre la existencia de un verdadero yo identitario y, por otra parte, un falso yo identitario partiendo, sin embargo, de un mismo haz individual.

En el caso de "No se culpe a nadie", lo que se reconoce como el verdadero yo identitario es el cuerpo, y la psiquis que se experimenta como propia al ejercer un dominio y sentido de auto-protección de sí, mientras que lo que se percibe como un falso yo identitario es la extensión corporal de la mano derecha, sobre la cual ya no puede ejercer un control y se aprecia como ajena, extraña, inclusive como una monstruosa garra que lo agrede y precipita finalmente a la autodestrucción. Mientras que en "Axolotl", el protagonista llega a concebir a su "yo interior" en un cuerpo de pez ajolote, como su verdadero yo identitario, mientras que a su corporeidad humana la experimenta como ajena, extraña y autónoma; un falso yo identitario. En ambos casos, el falso yo identitario es concebido, por tanto, como una experimentación en la irrupción de algo ajeno, autónomo y extraño de sí, estableciendo las bases de una peculiar relación consigo mismo, como un: yo, tú, él, ese, al mismo tiempo.

En un par de estudios anteriores, correspondientes a cada uno de estos relatos -que aquí se ponen en relación para luego contrarrestar con las metamorfosis gráficas de Escher, aspecto que no se había tratado-,¹⁰ se aprecia una concepción de los protagonistas que extralimita completamente los cauces normales en la experimentación física y psíquica de sí. Sólo en la psicopatología es posible encontrar casos verdaderamente análogos, tal como se puede correlacionar con estudios pertinentes:

Particularmente, los individuos esquizoides presentan una estructura mental entre cuyas características figura una acusada tendencia a perder el sentido de la unidad o identidad de sí como un todo físico-psíquico, a través de una escisión en dos o más concepciones del yo, a manera de subsistemas, bajo la característica igualmente, en la estimación de un verdadero-yo y, por otra parte, de un falso-yo que se estima como ajeno, y que se vuelve cada vez más autónomo, constituyendo la base de una clase de alucinación.¹¹

El psicólogo R.D. Laing observa, en términos generales, para la psicopatología esquizoide, que "en vez de que el individuo salga al encuentro del mundo con un yo integral, desconoce una parte de su propio ser".¹² Pero, aunque ambos relatos de Cortázar comparten esta dimensión que se vierte en la concepción dicotómica de un verdadero y un falso yo identitario bajo una fabulación metamórfica, las motivaciones, en cada uno de los protagonistas, obedecen a diversas vertientes en torno a una misma manifestación: las identidades escindidas.

En efecto, dentro de las metamorfosis e identidades disyuntivas hemos distinguido, en la literatura y en las artes visuales, cuatro grandes manifestaciones que revelan motivaciones matizadamente diferentes:

- 1.- Puede darse el caso de que las pasiones humanas susciten en ciertas obras efectos metamórficos de la identidad.¹³
- 2.- Que la transgresión de normas sociales desemboque en cambios identitarios en los personajes.¹⁴
- 3.- En otros casos, las tensiones sexuales pueden hacer aparecer al futuro esposo/a metamorfoseado/a en un anima.¹⁵

4.- Puede darse el caso de metamorfosis bajo identidades escindidas, con tres sub vertientes: identidades escindidas y metamorfosis a partir de actitudes y comportamientos contrarios;¹⁶ metamorfosis y escisiones de la identidad a partir de las pulsiones de vida y de muerte; y, doble identidad y metamorfosis a partir de la dicotomía cuerpo-psiquis.

Los dos relatos de Cortázar, "No se culpe a nadie" y "Axolotl", corresponden cada uno a las dos últimas tendencias señaladas dentro de la vertiente de las identidades escindidas. En "No se culpe a nadie", la percepción dicotómica e irreconciliable entre las dos manos, derecha e izquierda, es motivada por dos de las grandes pulsiones: pulsión de vida y pulsión de muerte¹⁷. Y, tal como se observa sobre este relato: "Los miembros de las manos bajo la propiedad simétrica de ciertos órganos tanto internos como externos que van por pares (pulmones, riñones, brazos, piernas, ojos, oídos...), facilita el que, en este caso, una mano termine por polarizarse de manera antagónica bajo un poder nefasto y la otra bajo un poder de protección benéfica".¹⁸

Este mecanismo de absoluta dualidad de sí, en este caso, a través de las manos representando cada una pulsiones opuestas, es típico en las dificultades de asimilación de la ambivalencia de una misma entidad. Las manos tienen el poder tanto de construir y proteger, así como de destruir y agredir, en un doble poder ambiguo. Sin embargo, su concepción, escindida bajo mediación del recurso de la metamorfosis en uno de estos miembros, manifiesta la dicotomía de un yo disgregado, desintegrado en su identidad y precipitado finalmente hacia un estado caótico dentro de una tensión de tipo esquizoide.¹⁹

En "Axolotl" la identidad dividida del protagonista bajo su singular experiencia metamórfica, por medio de la cual concibe que su "yo interior" transmigra –como en una especie de metempsi-cosis-, al cuerpo de un ser completamente extraño: en este caso a un cuerpo de pez axolotl que considera como su verdadero yo identitario; en tanto que su cuerpo humano originario es observado como un mero cascarón, insólitamente vaciado e independiente de sí: un falso yo identitario, proviene de un fracaso en la auto percepción de sí como una unidad indisoluble entre mente y cuerpo. Disociación que se agudiza bajo el trastorno de tipo esquizoide, en donde se manifiestan múltiples personalidades, o donde seres animados o cosas inanimadas (animales, sillas, calles...), pueden experimentarse en ciertos individuos, como si ellos fueran exactamente estos mismos objetos de su atención, bajo la misma materialidad y formas que les rodea, en una fuerte tendencia a convertirse en lo que se percibe; lo que se ha llamado una carencia de frontera ontológica total, una incapacidad de discriminar entre lo que objetivamente se-es y no se-es, adoptándose una pseudoidentidad.²⁰

Partiendo de una drástica disyuntiva entre cuerpo y mente, que hace viable allí la peculiar experiencia metamórfica, se expresan múltiples caracterizaciones en el protagonista de este relato. En términos espaciales se trata de una negativa a participar de la corporeidad humana y de su propio hábitat espacial, como referentes básicos en la consolidación del sentimiento de identidad. Al percibir lo que considera su "verdadero yo" en una corporeidad diferente: un axolotl, y en el espacio de un acuario. Por otro lado, en lo que considera ahora como un "falso yo" bajo corporeidad humana, vaciado al respecto de un sentimiento de pertenencia, el personaje desarrolla lo que se ha llamado una "identidad de vidrio".²¹ Este tipo de identidad, propia de trastornos en la personalidad, se manifiesta a través del deseo de algunos individuos de estar en dos lugares de manera simultánea, escindiéndose bajo una tensión de duplicidad de ser y,

consecuentemente, bajo una aguda disyuntiva en la percepción de la propia identidad.

En la dimensión temporal hay un deseo de suspender el tiempo, la ilusión de una eternidad ingravida en un medio acuático, donde el agua puede ser símbolo de vida pero también, en este caso, de muerte por estancamiento, de tal manera que este hombre-axolotl se precipita inexorablemente hacia un letargo físico del ser, a una muerte en vida donde las pulsiones de vida y de muerte están también presentes contribuyendo a la experimentación de una identidad dividida bajo un recurso metamórfico, en este caso, a partir de la concepción dicotómica entre cuerpo y psiquis.²²

La metamorfosis, además, expresa en el protagonista de este relato, un coeficiente extremadamente bajo de contacto con la realidad exterior...

tanto desde lo que estima como el verdadero yo –que sólo se entrega a una actividad psíquica de especulación y fabulación bajo un nuevo físico-, así como desde el punto de vista de lo que considera como su falso yo, el cuerpo humano, concibiendo su existencia en una duplicidad de ser, mediante entidades igualmente fantasmales. [...] Adolece de una ‘ensoñación mórbida’; esto es, dista ya de ser normal, al manifestar un desequilibrio que afecta a toda la percepción de sí, como un todo psíquico físico y bajo relaciones solidarias entre lo interior y lo exterior. [...] Es lo que se ha llamado también, en términos generales, como un ‘autismo rico’ en contraposición a un autismo pobre.²³[...] En el primer caso, donde se encuentra el hombre-axolotl, el individuo se entrega febrilmente a la construcción de un mundo imaginario y vive absorto y finalmente inmerso en él, aislándose del mundo o bien, como en el caso del personaje de Cortázar, desdoblándose en dos.²⁴

En términos sociales, otro aspecto que llama la atención es que la autoidentificación, la autoconciencia identitaria en los seres humanos sólo se posibilitan y construyen, de manera real y significativa, a través del contacto social con los congéneres. De manera pertinente, uno de los aspectos que suele llamar la atención en múltiples metamorfosis de protagonistas literarios, sobre todo en aquellos que se representan bajo una conversión animal, o peor aún: en plantas u objetos, consiste en la privación –ya sea previa o consecuente con la transmutación-, de vínculos sociales y comunicativos a través del lenguaje. La dificultad de intercambio social y lingüístico es visible al pasar, en este caso, a una conversión animal, donde la palabra, el lenguaje humano no opera en su articulación bajo la nueva condición física. Y tanto los vínculos sociales como comunicativos, a través del lenguaje, forman parte de la configuración cultural de la identidad; sin ellos, la personalidad humana es abocada, fácilmente, a una perturbación identitaria del yo.

Estas caracterizaciones simbólicas, entre otras, de los protagonistas de los dos relatos de Cortázar se articulan así bajo una lógica disyuntiva en el recurso de la metamorfosis: mano izquierda y derecha, hombre y axolotl, pulsión de vida y de muerte, mente y cuerpo, verdadero y falso yo, y una serie de implicaciones semánticas dentro de una acepción dicotómica. Muy distinto es el panorama ofrecido por M. C. Escher en sus obras gráficas, bajo este mismo recurso que aquí contraponemos de manera drástica dentro de los valores propios en el procedimiento creativo.

Metamorfosis e identidades conjuntivas en Escher

Dentro de la variada creación gráfica de Escher, a partir de 1937 hay un periodo en particular de sus producciones en donde las metamorfosis incursionan de manera significativa en su horizonte creativo. En esa etapa encuentra su despliegue obras como, *Metamorfosis I* (1937 figura 4), *Evolución I* (1937 figura 5), *Día y noche* (1938 figura 6), *Ciclo* (1938 figura 7), *Aire y agua I* (1938 figura 8), *Aire y agua II* (1938), *Evolución II* (1939 figura 9), *Metamorfosis II* (1939-1940 figura 10), *Verbum* (1942 figura 11), *Reptiles* (1943 figura 12), *Liberación* (1955 figura 13), *División regular de la superficie I* (1957 figura 14), *Metamorfosis III* (1967-1968), entre otras obras bajo este recurso.

En *Evolución I* (figura 5), una serie de cuadrados pasan a ser progresivamente unos lagartos, o una figura humana, que sale de una edificación se transforma en su recorrido en baldosas, cubos, paredes, y llega a ser la edificación misma en un proceso cíclico de figura humana a edificio, en la obra denominada precisamente, *Ciclo* (figura 7). En *Liberación* (figura 13), unos triángulos se transforman progresivamente en un conjunto de aves en bosquejo bidimensional, que se liberan finalmente en el cielo bajo ilusión tridimensional; y en esta misma dinámica entre lo bi y lo tridimensional, unos ficticios reptiles dibujados en un cuaderno comienzan a incursionar en lo tridimensional en el mundo físico real, bajo un recorrido en diferentes objetos: un libro, una tabla, un polígono, un cenicero y, cíclicamente de vuelta al cuaderno de dibujos, en la obra denominada justamente: *Reptiles* (figura 12). En una cinta en zigzag, de líneas paralelas entre sí, se pasa a rombos, que luego se van desfigurando hasta constituir aves que después pasan a ser peces voladores en: *División regular de la superficie I* (figura 14).

La verdadera comprensión de los contrarios que se sortean en este otro tipo de metamorfosis, se establece en el hecho de que un opuesto genera al otro, dependen entre sí y se encuentran sorpresivamente coimplicados. De lo geométrico (cuadrados, triángulos, líneas paralelas, rombos), se pasa a lo figurativo (lagartos, aves, figura humana, peces voladores), de lo inorgánico se pasa a lo orgánico. Sin un opuesto no es posible el otro, las identidades gráficas aquí se invierten conciliatoria, armónica y equitativamente dentro del proceso metamórfico; implican una concepción en las posibilidades de cambio y de ser pensadas en su misma identidad ya sea geométrica, o de objetos y seres en el acaecer de sus formas mismas y en su potencialidad plena de ser otros.

En esta acepción lógica diferente de las metamorfosis, Escher sortea una variada gama de soluciones técnicas que hacen viable su despliegue. En términos generales, hay dos opciones básicas de presentar una metamorfosis: en su estado final o bajo su proceso. Indudablemente, los casos más complejos, o que implican al artista encontrar soluciones a difíciles problemas técnicos en el diseño, se presenta cuando se trata de metamorfosis identitarias, como en el caso de las obras de Escher, concebidas bajo un proceso gradual. En estas realizaciones, en las que se despliega una evolución, las metamorfosis adquieren un doble interés, tanto en su solución técnica como, íntimamente relacionada, en su inherente implicación semántica.

Múltiples recursos hacen posible este tipo de despliegue metamórfico en Escher, sin antecedente en la gama de soluciones ofrecidas en función de esta idea: desde la división regular de la superficie, el paso de los alicatados a las identidades figurativas, el despliegue de al menos cinco

parámetros esenciales en la dinámica figura-fondo en las metamorfosis identitarias, en cuanto a secuencialidad, duplicaciones exactas e inversoras, simetría y color, adición-sustracción de rasgos expresivos, paso de lo bidimensional a lo tridimensional, e implicaciones metamórficas figura-fondo a la luz de la psicología gestalt. El estudio sistemático del variado pero contundente conjunto de técnicas, que contribuyen en los diseños de Escher al recurso de la metamorfosis rebasa, obviamente, las posibilidades extensivas del presente artículo, y son el objeto de otra investigación.²⁵ Para esta ocasión, sin embargo, se seleccionan breves aspectos muy parciales pero lo suficientemente significativos como para plantear alguna idea de ciertas estrategias en la dinámica entre contrarios metamórficos y su concepción conjuntiva en Escher, así como su implicación semántica, como otra modalidad diferente en el universo artístico del procedimiento de las transmutaciones identitarias de cosas y seres representados.

Uno de los aspectos determinantes en las metamorfosis de Escher es el establecimiento de una correlación entre organización formal y secuencia para con el recorrido de la mirada del espectador, mediante la cual las transformaciones de lo representado son construidas y captadas receptivamente. Se presenta una decidida experimentación de multiplicidad de variables estructurales al respecto, no solo de izquierda a derecha (*Metamorfosis I, II y III*), en sentido transversal (*Aire y agua I* figura 8), sino también en zigzag (*División regular de la superficie I* figura 14), en ciclo (Reptiles figura 12), en sentido ascendente (*Liberación* figura 13), ascendente y descendente (*Aire y agua II*), en sentido ascendente y luego de izquierda a derecha (*Día y noche* figura 6), de manera centrípeta (*Evolución I* figura 5) o centrífuga (*Evolución II* figura 9 y *Verbum*, figura 11).

Esta correlación, entre organización estructural del diseño y barrido visual en la secuencia de lo representado, crea el efecto de movimiento, de desplazamiento temporal de las formas en el espacio creado en determinadas direcciones, dentro de progresiones de las identidades gráficas representadas, bajo toda una asimilación del esquema de la acción, que hace viable que lo creado cambie y se transforme inclusive hasta en su opuesto.

Es observable, además, que la metamorfosis de las figuras representadas se da en ciertas creaciones o, en fases parciales de éstas, mediante la adición y la sustracción de rasgos expresivos en las siluetas (ojos, escamas, plumas, por ejemplo, en peces o aves) que genera un efecto ya sea de evolución o de involución de las identidades gráficas, según la organización formal de la obra que determina la secuencia en el barrido visual del espectador. De tal manera que las metamorfosis plantean en muchas de estas creaciones, una tensión por ser, por adquirir una expresión; están bajo el signo de la búsqueda y del valor de ser expresión, y, lo más importante a veces, como por ejemplo en *Metamorfosis II* (figura 10) y *Metamorfosis III*, de manera absolutamente renovada y cambiante hacia otras formas, seres y objetos.

Y esta adición de rasgos expresivos, genera el efecto de una figura hasta alcanzar su plenitud de ser, mientras que la sustracción progresiva de rasgos expresivos en las siluetas, suscita el efecto de convertirse finalmente en un puro fondo. Ya sea por ejemplo en, *Aire y agua I* (figura 8), que las aves pasen a ser un fondo de agua para los peces entre los intersticios por sustracción de rasgos expresivos, o que los peces se transformen en el aire para las aves, dentro de una dinámica entre figura y fondo a través de esta adición-sustracción de rasgos expresivos que permite entramar las oposiciones.

En esta dinámica las figuras, en cuanto pleno desarrollo de una cosa y ser, se convierten en el centro de atención; mientras que cuando pasan a ser por sustracción de rasgos expresivos simplemente el fondo, se tornan en una periferia visual, una especie de no-ser o una no-cosa. Y, en estos términos, bajo la dinámica figura-fondo, en Escher las metamorfosis permiten que algo periférico, un no-ser y una no-cosa, genere entre sus interespacios, una cosa y un ser; y que el ser y la no-cosa posibiliten un no-ser y una cosa, una figura.

A su vez, a través de estas estrategias creativas, los seres representados van pasando gradualmente de ser un fondo a ser figuras bidimensionales, simples bosquejos en tanto que contienen menores rasgos expresivos, hasta llegar en muchos casos como en Liberación (figura 13), Aire y agua II, Reptiles (figura 12), a una ilusión de tridimensionalidad a medida que van aumentando los detalles caracterizadores que les da su plenitud de figuras (peces, aves, reptiles). Y viceversa, en ciertas obras (Aire y agua I figura 8), según la secuencia estructural y el seguimiento de la mirada del espectador, de ser figuras bajo ilusión tridimensional pasan a ser un mero bosquejo bidimensional hasta llegar a ser un fondo que se diluye en el vacío.

Como figuras bidimensionales se asimilan a algo ficticio, mientras que cuando adquieren una ilusión de tridimensionalidad, bajo mayores rasgos expresivos, asumen una ilusión de realidad, como los peces y las aves en Aire y agua I y II, en Reptiles o en ciertas fases de Metamorfosis I, II y III. De tal manera que de un no ser (el fondo), se puede generar un ser (figura), que de lo bidimensional, de la ficción, genere una ilusión de realidad; y viceversa, una realidad puede pasar progresivamente a una ficción y a un no ser, y volatizarse finalmente en su representación.

Estas entre otras estrategias, presentes todas en una misma creación o en determinadas fases en particular en otras bajo el recurso de la metamorfosis en Escher, se conciben y hacen viable la absoluta equidad de valores entre los opuestos en las identidades gráficas. A través del establecimiento de determinadas organizaciones estructurales en el diseño y la creación de una secuencia en la mirada del espectador, es tan esencial la adición como la sustracción de rasgos expresivos identitarios. Lo que vemos, las figuras, como lo que no vemos, el fondo, lo periférico que explica y produce la figura, es tan importante como lo bidimensional o ficticio, así como lo tridimensional bajo ilusión de realidad. En esta dinámica de las transmutaciones, los contrarios se sustentan y generan solidaria y correlacionalmente entre sí; se vulneran, se tornan simbióticamente necesarios y armónicos. Muy distinto es el panorama ofrecido por M. C. Escher en sus obras gráficas, bajo este mismo recurso que aquí contraponemos de manera drástica dentro de los valores propios en el procedimiento creativo.

Conclusiones

Dentro de un conocimiento panorámico, ya no circunscrito aquí solamente a las ejemplificaciones en Cortázar y en Escher, tanto las metamorfosis e identidades disyuntivas y conjuntivas se presentan a lo largo de la historia de la literatura, así como en las artes visuales. Bajo cierta gama de variables, como las enunciadas en la introducción, las metamorfosis e identidades disyuntivas son las más frecuentes y se presentan, por ejemplo, en Publio Ovidio Nason, en Dante Alighieri, en cuentos de hadas de los hermanos Grimm y Perrault, en Robert Louis Stevenson, Frank Kafka, García Márquez, también en la pintura en Bernard Picart, Francisco Mazola, Antonio

de Pollaiuolo (dentro de recreaciones metamórficas de la mitología), o en otras posibilidades en Francisco de Goya o en Débora Arango, entre otros exponentes.

Las metamorfosis e identidades conjuntivas, por el contrario, ya más escasas, igualmente se aprecian, por ejemplo, en Carlos Fuentes,²⁶ o en algunas producciones pictóricas peculiares de Salvador Dalí, ofreciendo una diferente concepción y construcción a las inquietudes, las problemáticas propias de las metamorfosis, así como de las identidades disyuntivas en el mundo de las creaciones artísticas y sus relaciones implícitas entre identidad y cambio.

En Julio Cortázar, la concepción incompatible, entre ciertos opuestos en los dos personajes literarios abordados, genera dobles identidades correspondientes a contrarios que se estiman como incompatibles, y se tiende a que éstos se radicalicen en su misma oposición: positivos y, en el otro extremo, negativos. Cada opuesto busca su representación unilateral, dentro de una visión de mundo a base de escisiones, disociaciones e incompatibilidades jerarquías dicotómicas, donde los puentes entre un contrario y otro se han roto; no se consigue salvar las distancias ni destruir la rigidez y dinamizar el estatismo entre las oposiciones, constituyéndose una tensión que se expresa mediante identidades divididas, que llevan hacia el sentimiento, la idea del absurdo y lo imposible que incursiona en la realidad psíquica. En esas escisiones, el yo insinúa algo monstruoso: una mano que se convierte en garra en "No se culpe a nadie", o esa especie de monstruo acuático que es en el dialecto náhuatl, el axolotl, y que el personaje asimila finalmente como su verdadero yo en oposición a lo que percibe como un falso yo identitario, que es nada menos que su propio cuerpo humano. Y en lo monstruoso y lo aparentemente absurdo que se sortea en las metamorfosis disyuntivas de Cortázar, se manifiestan los temores humanos que se agazapan en otras formas. Allí, lo humano deviene fragmentaria o totalmente en animal; lo monstruoso participa de lo humano en esas transmutaciones identitarias, donde lo ficticio parece verdadero, o donde lo verdadero tiene su propia coherencia psíquica y física en lo ficticio.

El drama en las tendencias esquizoides de los personajes, es allí el drama mismo en la acepción y exacerbación incompatible de contrarios, como son: pulsión de vida y de muerte; cuerpo y psiquis; verdadero y falso yo identitario, y la tensión explícita o implícita sorteada en formas como son una mano convertida en garra, o un yo interior humano que se siente habitando en un insólito pez como es el axolotl. En esa rígida incompatibilidad jerárquica, las oposiciones radicales generan belicosidad, agresividad incontrolada entre éstas, como en "No se culpe a nadie". O, en "Axolotl", un yo igualmente escindido en su identidad, pero sin ni siquiera advertir el propio drama en la consumación de su alejamiento de la realidad, en la reclusión en sus propias contradicciones y sus propios temores escondidos en extrañas formas, ajenas pero que se experimentan como propias en un medio ya no terrestre sino acuático. De tal manera que en Cortázar, las fuerzas ocultas, irracionales o perturbadas de la psiquis se apoderan, se desatan e incursionan en las metamorfosis identitarias de los seres representados en los dos relatos seleccionados.

En Escher, por el contrario, lo fantástico surge de las posibilidades conciliatorias entre los contrarios, donde se destruye las jerarquías entre éstos y se presentan mundos donde los opuestos se interrelacionan de manera equitativa y fluida entre si. De allí que se pueda ir, como por ejemplo en *Metamorfosis I, II y III*, de los más diversos y sorprendentes opuestos donde la imaginación

casi se desboca, pero se controla y posibilita en una técnica y concepción impecable también dentro de sus propias estrategias creativas. Esa nueva reconciliación entre opuestos, desata de manera casi delirante metamorfosis ya no bajo un drama explícito o implícito entre las oposiciones como en Cortázar, sino bajo una autodependencia y una armonía donde cada forma comulga con el todo, es una parte consustancial de su contrario sin el cual no se podría explicar ni devenir en el mundo creado. Sin embargo, una nueva tensión se da, pero ya no dentro de las complejas agitaciones psíquicas, como en los relatos señalados de Cortázar, sino bajo una búsqueda de totalidad entre los contrastes en los contrarios que encuentran su plenitud en su conciliación metamórfica entre sí. Se trata de un nuevo reto, no en la constitución de identidades escindidas dicotómicamente entre sí, rígidas y finalmente inamovibles, sino dinámicas, flexibles y conciliatorias en las metamorfosis de Escher. Metamorfosis comprendidas como una especie de aspiración de inmortalidad en lo creado, donde para que una forma no muera, no se desgaste en sí misma, tiene que cambiar. Es así como las metamorfosis en sus obras, son la posibilidad de asistir continuamente a un nuevo nacimiento de una cosa o de un ser en otro, bajo mutuas recreaciones conjuntivas e inesperadas entre opuestos. Metamorfosis es allí la posibilidad de un perfeccionamiento de las cosas y los seres; la alternativa de adquirir la madurez y la plenitud de un desarrollo, para luego diluirse en otra forma identitaria de manera positivamente proteica. Es la posibilidad de que una cosa o ser, se haga aparentemente a sí mismo como otro, diversificándose y hasta multiplicándose, pero no para ser idéntico a sí mismo, sino para ser otro en una cadena sucesiva de transmutaciones identitarias; y con ello, diversificar y multiplicar en una variedad de formas, susceptibles de llegar a una unidad de mundo bajo la idea misma de metamorfosis.

Nos ubicamos así en dos posibilidades muy distintas en la concepción de las metamorfosis identitarias, ya sea disyuntiva o conjuntiva, entre los opuestos que se sortean. En la primera concepción ilustrada en los dos relatos seleccionados de Cortázar, la concepción incompatible y jerárquica entre opuestos genera identidades escindidas que en su concepción incompatible entre sí, tensa y dificulta la conciencia, los valores individuales, psicológicos y sociales de una manera sintomática; significativa a su propia concepción y consecuencias. Así mismo, bajo las metamorfosis y las identidades conjuntivas se accede en Escher, por el contrario, a una concepción, una construcción armónica y equitativa de opuestos en las identidades gráficas, como posibilidad en el planteamiento de metamorfosis que poseen sus propias determinaciones históricas y culturales.²⁷

Bibliografía

Ávila, Ana. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993.

Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. París: Armand Colins, 1974.

Canetti, Elias. "La metamorfosis" en, *Masa y poder*. Madrid: Alianza, 2000. pp. 393-454

Cortázar, Julio. "No se culpe a nadie" y "Axolotl" en, *Final del Juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Coxeter, H.S. M. and et. al. (ed.). M.C. Escher: Art and Science. Proceedings of the International Congress on M.C. Escher. Rome, Italy, 26-28 March, 1985. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V., 1988.

Demerson, Guy (Coord.). *Poétiques de la métamorphose*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981.

Ernst, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Alemania: Taschen, 1994.

Escher, Maurits Cornelis. *Estampas y dibujos. Introducción y comentarios de M.C. Escher*. Alemania: Taschen, 1994.

Heidegger, Martín. *Identidad y diferencia*. (Edición bilingüe y trad. Helena Cortés y Arturo Leyte). Barcelona: Anthropos, 1990.

Hoorn, W.J. Van and Wierda, T. (comp.). *Escher on Escher. Exploring the infinite*. New York: Harry N. Abrams, 1989.

Jiménez, José. *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona: Destino, 1993.

Gómez Goyeneche, Ma. Antonieta. "La temporalidad en el color y en la orientación espacial en una imagen por metamorfosis de M. C. Escher" en, *Miradas y voces de fin de siglo*. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. (Granada, 15-18 Diciembre de 1998). Vol. II. Granada: Asociación Española de Semiótica, 2000. pp. 493-499 <http://www.telefonica.net/web2/semioticaes/granada.html#grana2>

_____ "Mito, historia y ficción en la antropogénesis del hombre hispanoamericano en Terra Nostra de Carlos Fuentes". *Poligramas*. Cali. N° 20 (Septiembre 2003): 119-158. Se encuentra también en <http://poligramas.univalle.edu.co/mitohistoriayficcio.htm>

_____ "Ensoñación y realidad psíquica en Axolotl de Julio Cortázar". *Poligramas*. Cali. N° 21 (Junio 2004): 185-211. <http://poligramas.univalle.edu.co/literaturacolombiana.htm>

_____ "Instinto y cultura de la mano en No se culpe a nadie de Julio Cortázar". *Poligramas*. Cali. N° 24 (Octubre 2005): 9-39. <http://poligramas.univalle.edu.co/24b/instinto.pdf>

_____ "Metamorfosis de la escritura en figura en el diseñador gráfico M. C. Escher". *El Hombre y la Máquina*. Cali. N° 25 (Julio-Diciembre 2005): 8-15. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/478/47802502.pdf>

_____ "Norma, transgresión y cambios de la identidad". *Poligramas*. Cali. N° 26 (Diciembre 2006): 189-222.

<http://poligramas.univalle.edu.co/26/maria%20antonieta.pdf>

_____ "Una variable en la construcción de la identidad a partir de actitudes y comportamientos contrarios". Poligramas. Cali. N° 29 (Junio 2008): 257-284. http://poligramas.univalle.edu.co/29/Art_13_poligramasJunio%202008.pdf

_____ "Transformaciones de la identidad y pasiones humanas". Poligramas. Cali. N° 30 (Diciembre 2008): 207-237. http://poligramas.univalle.edu.co/poligramas30/3_Teoria_Literaria/1_Artic_Gomez_Goyeneche.pdf

Grinberg, León y Rebeca Grinberg. *Identidad y cambio*. Barcelona: Paidós, 1980.

Grossato, Alessandro. *El libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Grijalbo, 2000.

Laing, R. D. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Locher, J.L. (ed.). *The world of M. C. Escher*. New York: Harry N. Abrams, 1971.

_____ (ed.). *M.C. Escher. His life and complete graphic work with a fully illustrated catalogue*. New York: Harry N. Abrams, 1982.

Minkowski, Eugéne. *La Esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Schattschneider, Doris. *Visions of symmetry. Notebooks, periodic drawings, and relate work of M.C. Escher*. New York: W.H. Freeman and Company, 1990.

Citas

Este tipo de arquitectura alude a edificaciones con abundante repertorio ornamental que "no solo se adhiere a pedestales, frisos, enjutas, frentes de pilastras, etc., sino que borda amplios espacios murales e implica con frecuencia la pérdida de valor de los elementos sustentantes". Se trata de "una decoración a base de roleos, delfines enfrentados, guirnaldas, rosarios, animales monstruosos, vasos, jarras, hojas, cogollos, cartelas, pergaminos, trofeos y arreos militares, etc.", que incluye también ilustraciones fantásticas metamórficas en las representaciones. Véase, por ejemplo, Ana Ávila. *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*. Barcelona: Anthropos, 1993. pp. 77-158.

2 Canetti, Elías. "La Metamorfosis" en, *Masa y poder*. Madrid: Alianza, 2000. pp. 393-454

3 Brunel, Pierre. *Le mythe de la métamorphose*. Paris: Armand Colins, 1974.

4Demerson, Guy (Comp.). *Poetiques de la metamorphose*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1981.

5 Jiménez, José. Op. cit.

6 Grossato, Alessandro. *El Libro de los símbolos. Metamorfosis de lo humano entre Oriente y*

Occidente. Barcelona: Grijalbo, 2000.

7 La primera edición de *Final del Juego* de Julio Cortázar, apareció en 1956 bajo la editorial mexicana "Los Presentes", y comprendía un total de nueve relatos. Para su segunda edición en 1964, ya en Buenos Aires por parte de la editorial Sudamericana, el autor agrega otros relatos entre los cuales figura, *No se culpe a nadie*.

8 En su obra *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1990 p. 63 y ss., Martín Heidegger considera que el principio de la identidad $A = A$, en realidad opera como "A es A", en donde "cada A es él mismo lo mismo. Al describir de este modo lo idéntico, resuena una antigua palabra con la que Platón [...] en el diálogo "Sofista" 254d, [...] le hace decir al extranjero: [...] "Ciertamente cada uno de ellos es otro que los otros dos, pero él mismo lo mismo para sí mismo". [...] Así, la fórmula más adecuada del principio de identidad, A es A, no dice sólo que todo A es él mismo lo mismo, sino, más bien, que cada A mismo es consigo mismo lo mismo. [...] Una unidad. La identidad aparece a lo largo de la historia del pensamiento occidental con el carácter de unidad".

9 Del náhuatl viene la palabra, axolotl: *atl*, agua y *xolotl*, monstruo; monstruo acuático.

10 Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Ensoñación y realidad psíquica en Axolotl de Julio Cortázar". Poligramas. Cali. N° 21 (Junio 2004): 185-211. Y Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Instinto y cultura de la mano en *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar". Poligramas. Cali. N° 24 (Octubre 2005): 9-39.

11 Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Instinto y cultura de la mano en *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar" en, *Op.cit.* p. 35

12 Laing, R. D. *El yo dividido. Un estudio sobre la salud y la enfermedad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993. p.77

13 Cf. Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Transformaciones de la identidad y pasiones humanas". Poligramas. Cali. N° 30 (Diciembre 2008): 207-237. Ejemplificadas en algunos casos de las *Metamorfosis* de Ovidio y en cuentos de los hermanos Grimm.

14 Cf. Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Norma, transgresión y cambios de la identidad". Poligramas. Cali. N° 26 (Diciembre 2000): 189-222. Ejemplificada esta vertiente en *Mirra*, dentro de la mitología grecorromana recogida por Ovidio, y, en el caso de los hijos con cola de cerdo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

15 Esta manifestación no la hemos desarrollado, en cuanto que se encuentra abordada ya por Bruno Bettelheim en la sección que denomina, "Cuentos de hadas pertenecientes al ciclo animal-novio" en, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo, 1984. pp.387-434

16 Cf. Gómez Goyeneche, María Antonieta. "Una variable en la construcción de la identidad a partir de actitudes y comportamientos contrarios". Poligramas. Cali. N° 29 (Junio 2008): 257-284. Variable ilustrada a través de un caso real, así como en cuentos de hadas y en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.

17 La distinción de los pares antitéticos, pulsión de vida y pulsión de muerte, como fuerzas que se enfrentan en el conflicto psíquico, fue introducida por Freud en 1920 en su obra, *Más allá del principio de placer*. Freud ya había distinguido años antes otras pulsiones, como la pulsión sexual y pulsiones del yo, en *El trastorno psicógeno de la visión en la concepción psicoanalítica* (1910) y, en *Las pulsiones y sus destinos* (1915).

18 Gómez Goyeneche, María Antonieta. *Op. cit.* p. 23

19 Remitimos al lector a nuestro estudio citado sobre este relato, en donde se aborda algunas facetas culturales de una historia interpretativa de la mano, así como las concepciones de estas extensiones corporales en otras obras de Cortázar, dentro de una dinámica comprensiva entre mano-cultura, y, mano-cerebro, bajo asociación con la psicopatología esquizoide.

16 - xx

20 Para una mayor incursión sobre los trastornos esquizoides, véase el libro citado de R. D. Lating y, asimismo, Eugéne Minkowski. *La Esquizofrenia. Psicopatología de los esquizoides y los esquizofrénicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, dentro de la múltiple bibliografía sobre el tema.

21 Bajo esta acepción de "identidad de vidrio", León y Rebeca Grinberg. *Identidad y cambio*. Barcelona: Paidós, 1980. pp.156 y ss., analizan, por ejemplo, el caso de una paciente con trastornos en el sentimiento de su identidad, relacionado con lo que ellos llaman "el vínculo de integración espacial", en este caso ante la perspectiva en particular, de un cambio de vida en el exterior

En nuestro artículo ya citado sobre Axolotl, se aborda las interrelaciones con el mito nahua del dios Xólotl, quien en sus varias metamorfosis también se transforma en un pez axolotl, ante el terror tánico. Gómez Goyeneche, María Antonieta. *Op. cit.* pp.201-203.

22 Minkowski distingue dentro de la psicopatología esquizoide, un "autismo rico" y un "autismo pobre" en, *Op. cit.* p.155

23 Gómez Goyeneche, Ma. Antonieta. *Op. cit.* pp.205, 208

24 Actualmente se prepara la publicación de un estudio sobre La construcción de la identidad bajo el recurso literario y gráfico de la metamorfosis. Para incursiones ya publicadas en torno a Escher bajo otra variedad de enfoques véase, por ejemplo, dentro de la bibliografía aquí referenciada a: Coxeter (1988), Ernst (1994), Hoorn (1989), Gómez Goyeneche (2000 y 2005), Locher (1971 y 1982), Schattschneider (1990), entre otros estudios sobre este diseñador.

25 Actualmente se prepara la publicación de un estudio sobre "La construcción de la identidad bajo el recurso literario y gráfico de la metamorfosis". Para incursiones ya publicadas en torno a Escher bajo otra variedad de enfoques véase, por ejemplo, dentro de la bibliografía aquí referenciada a: Coxeter (1988), Ernst (1994), Hoorn (1989), Gómez Goyeneche (2000 y 2005), Locher (1971 y 1982), Schattschneider (1990), entre otros estudios sobre este diseñador.

26 Véase, por ejemplo, el estudio de una imagen por metamorfosis de índole conjuntiva entre opuestos en nuestro estudio titulado, "Mito, historia y ficción en la antropogénesis del hombre hispanoamericano en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes". *Poligramas*. Cali. N° 20 (Septiembre 2003): 119-158. Donde, en este caso, tanto el mito como la historia colectiva, son los que ayudan a determinar la concepción conjuntiva entre opuestos en la imagen literaria seleccionada de tipo metamórfico.

27 Para un acercamiento en torno a los condicionamientos histórico culturales en la conciliación de opuestos, en el caso escritura e imagen en la obra *Metamorfosis II* de Escher, véase Gómez Goyeneche. Ma. Antonieta. "Metamorfosis de la escritura en figura en el diseñador gráfico M. C. Escher". *El Hombre y la Máquina*. Cali. N° 25 (Julio-Diciembre 2005): 8-15.