



**EL CUERPO DESARTICULADO:
LA CONFIGURACIÓN DE LO GROTESCO Y LO MONSTRUOSO EN
IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA (1989), DE JULIÁN RÍOS***

**THE DISARTICULATED BODY:
THE CONFIGURATION OF THE GROTESQUE AND THE MONSTROUS
IN *IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA* (1989), BY JULIÁN RÍOS**

MARÍA SOTELO RODRÍGUEZ
<https://orcid.org/0000-0001-8972-0327>
maria.sotelo@uva.es
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Resumen: Este artículo analiza la configuración de lo monstruoso y lo grotesco en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), artefacto narrativo intermedial concebido conjuntamente por el escritor Julián Ríos y el pintor Ronald Brooks Kitaj. El propósito de este estudio es examinar cómo la obra, mediante un diálogo estructural entre texto e imagen, expande las fronteras del género narrativo y propone una relectura de lo monstruoso que lo desplaza del ámbito de la alteridad fantástica hacia el de la memoria histórica y cultural. A través del análisis crítico de fragmentos seleccionados, se propone que lo monstruoso no funciona únicamente como una figura de anomalía o extrañamiento, sino como una categoría transversal que, mediante la desarticulación, la torsión y la hipertrofia corporal, convierte el cuerpo en superficie de inscripción de traumas históricos y memorias culturales. Así, esta novela pintada articula una poética de lo grotesco donde la fragmentariedad formal y la intermedialidad intensifican la dimensión crítica al convertir el cuerpo monstruoso en espacio de memoria.

Palabras clave: Julián Ríos, R. B. Kitaj, intermedialidad, grotesco, monstruosidad.

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Non finito. Figuraciones de lo inacabado en la literatura hispánica contemporánea» (ref. ayuda PID2024-155902NB-I00, Proyectos de «Generación de Conocimiento»), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER/UE.

Abstract: This article examines the configuration of the monstrous and the grotesque in *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), an intermedial artefact jointly conceived by the writer Julián Ríos in collaboration with the painter Ronald Brooks Kitaj. The study explores how the work, through a structural dialogue between text and image, expands the boundaries of the narrative genre and proposes a reinterpretation of the monstrous that shifts it from the realm of fantastic alterity to that of historical and cultural memory. Through the critical analysis of selected fragments, it proposes that the monstrous does not function merely as a figure of anomaly or estrangement, but rather as a transversal category that, through disarticulation, torsion, and bodily hypertrophy, turns the body into a surface for the inscription of historical traumas and cultural memories. Thus, the novel articulates a poetics of the grotesque in which formal fragmentation and intermediality intensify the work's critical dimension by transforming the monstrous body into a site of memory.

Keywords: Julián Ríos, R. B. Kitaj, intermediality, grotesque, monstrosity.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura y la pintura se han concebido como artes hermanas desde la Antigüedad. El diálogo entre texto e imagen no solo ha generado fecundos intercambios formales, sino que también se ha convertido en un espacio privilegiado para la representación de lo monstruoso y lo grotesco. En la intersección de lo visual y lo verbal, el monstruo ha encontrado un territorio especialmente propicio para su despliegue simbólico y estético. La tradición interartística ha reformulado continuamente sus figuras: desde los animales antropomórficos de los códices medievales —empleados, como señala Silvia María Hernández Muñoz, para representar «aspectos de diferencias, locuras o excentricidades humanas» (2015: 2)— o los alfabetos de la muerte, hasta la persistencia de lo monstruoso en el género fantástico contemporáneo, con creaciones como las de Ángel Olgoso, en las que se combinan el relato y el *collage* en dispositivos híbridos (Fernández Chamorro, 2025: 61).

La novela constituye, en este contexto, un espacio especialmente fértil para la experimentación, dado el carácter expansible de este género. Este artículo analiza *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), artefacto narrativo concebido conjuntamente por el escritor gallego Julián Ríos y el pintor estadounidense Ronald Brooks Kitaj. La obra articula un dispositivo intermedial en el que se entrelazan conversaciones entre pintor y escritor, diálogos entre tres personajes ficticios y reflexiones individuales agrupadas bajo el título de «Solos a una voz». A ello se suman reproducciones de buena parte de los cuadros mencionados, lo que convierte al lector en espectador y sitúa la experiencia estética en una oscilación constante entre lo visual y lo verbal. Dada la extensión del volumen —577

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

páginas—, este estudio se centrará en una selección de fragmentos en los que pintura y escritura se aproximan a lo monstruoso mediante representaciones plásticas y discursivas que tensionan las categorías formales y genéricas.

Desde esta perspectiva, se examinará cómo la obra construye las nociones de lo monstruoso y lo grotesco a través del diálogo estructural entre texto e imagen. Para ello, se parte de la hipótesis de que estas categorías constituyen uno de los ejes simbólicos de *Impresiones de Kitaj* y atraviesan ámbitos diversos como la identidad, la memoria histórica o la tradición artística dentro de la obra pictórica de R. B. Kitaj. La dimensión intermedial de este artefacto narrativo permite explorar la presencia de estas formas de alteridad como principios estructuradores de las relaciones entre lo visual y lo verbal. A través del análisis de las pinturas de Kitaj y de las exégesis propuestas por Ríos, se mostrará cómo la monstruosidad se aleja del terreno de lo fantástico para inscribirse en la experiencia cotidiana, convirtiéndose en una herramienta crítica capaz de cuestionar categorías como la identidad o el canon artístico.

2. CONFIGURACIONES DE LO MONSTRUOSO Y LO GROTESCO EN LA PINTURA DE KITAJ

En buena parte de la teoría contemporánea, lo monstruoso se define como una alteración de los límites normativos que estructuran lo humano, lo social y lo representable. Como señala David Roas, «el monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral» (2019: 30). No se trata únicamente de aquello que se sitúa fuera del orden, sino de aquello que, al irrumpir en él, lo pone en crisis desde dentro. La figura del monstruo posee, en ese sentido, una potencia epistemológica: actúa como un detonante que nos obliga a «plantearnos la realidad de nuestra propia condición y a enfrentarnos a nuestros miedos y ansiedades» (Ordiz-Vázquez, 2020: 86). Algo similar ocurre en *Impresiones de Kitaj*. Esta novela pintada, al reunir distintas etapas creativas del artista estadounidense, permite observar cómo lo monstruoso atraviesa su imaginario más allá de una temática concreta. No aparece únicamente en las secciones dedicadas a figuras monstruosas, sino también en episodios vinculados al Holocausto o a lo onírico, donde la memoria histórica y la imaginación se entrelazan en formas que alteran cualquier representación estable. Lo monstruoso, por tanto, no se limita a ser un motivo iconográfico, sino que funciona como categoría transversal que articula la experiencia estética propuesta por la obra.

El pintor estadounidense R. B. Kitaj (1932-2007) fue una de las figuras más relevantes de la denominada *School of London*, término que acuñó él mismo, junto a otros pintores como Lucian Freud o Francis Bacon que reivindicaron la pintura figurativa (Schwabsky, 2001: 141). Su obra se caracteriza por su dimensión intelectual, en la que la literatura, la autobiografía y los grandes maestros de la pintura cobran relevancia; aun así, su dimensión histórica será la que destaque, ya que revistas como *Time* lo encumbraron como «el mejor pintor histórico de nuestro tiempo» (Ríos, 1989: 365). En este contexto, el cuerpo ocupa un lugar privilegiado como espacio de inscripción simbólica, en el que convergen la memoria histórica, la identidad cultural —vinculada, sobre todo, a la experiencia judía— y la reflexión sobre la tradición artística occidental. Esta densidad referencial convierte su pintura y su estética en un terreno fértil para explorar las configuraciones contemporáneas de lo monstruoso y lo grotesco.

La tradición artística occidental ha vinculado de manera paradigmática arte y monstruosidad, siendo el célebre grabado de Francisco de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1799) una de sus representaciones clave. El Museo del Prado conserva un manuscrito del propio Goya en el que explica la intención de la serie *Los Caprichos*, que incluye este grabado. En él apunta que «[l]a fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas» (Goya, en Campo Baeza, 2014: 7). La monstruosidad no emerge, por tanto, como negación absoluta de la razón, sino como consecuencia de su abandono o insuficiencia: allí donde se suspende la racionalidad, proliferan las figuras inquietantes que revelan sus límites. En la pintura de Kitaj, sin embargo, no se desarrolla de forma tan explícita la idea de que «lo que no alcanza a ser entendido por la razón se torna monstruoso» (Raquejo, 2002: 53). Más que una advertencia, encontramos una fascinación persistente por lo monstruoso, vinculada tanto a lo onírico como a la memoria histórica. Esta atracción no resulta ajena si se tiene en cuenta que el monstruo despierta una respuesta ambivalente: suscita tanto rechazo como fascinación. Jeffrey Jerome Cohen, en su sexta tesis sobre lo monstruoso, apunta que esta misma figura que aterroriza, también atrae, ya que encarna aquello que la cultura percibe como límite y transgresión (1996: 16-17)¹. Esta tensión permite a Kitaj realizar una exploración estética de la anomalía, la memoria y la subjetividad a través de la figura del monstruo.

¹ Jeffrey Jerome Cohen expone en su artículo «Monster Culture (Seven Theses)» (1996) las siguientes tesis sobre lo monstruoso: «Thesis I: The Monster's Body Is a Cultural Body [...] Thesis II: The Monster Always Escapes [...] Thesis III: The Monster Is the Harbinger of Category Crisis [...] Thesis IV: The Monster Dwells at the Gates of Difference [...] Thesis V: The Monster Polices the Borders of Possible [...] Thesis VI: Fear of the

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Kitaj, admirador declarado de Goya, reinterpretó el grabado goyesco en *The Clerk's Dream* (1972), donde la figura dormida ya no encarna la tensión entre fantasía y razón, sino una subjetividad contemporánea asediada por imágenes ambiguas y perturbadoras. Por otra parte, el propio artista afirmaba que la obra era «a little pornographic» y que fue rechazada por el entonces influyente salón inglés John Moores Exhibition «because it was so dirty» (Ríos, 1994: 124). Si el *Capricho* goyesco resultó incómodo por su mordacidad crítica hacia la sociedad de finales del siglo XVIII, *The Clerk's Dream* lo fue por la ambigüedad de su imagería, leída más como provocación obscena que como relectura crítica del modelo ilustrado. En este desplazamiento se advierte una diferencia significativa: mientras que en Goya la monstruosidad surge como advertencia ante la suspensión de la razón, en Kitaj se integra en la propia textura de la experiencia moderna, donde lo grotesco ya no opera como excepción, sino como condición persistente de la mirada contemporánea. Esta visión parte de la premisa de que «el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*» (Roas, 2019: 30).

En los lienzos de Kitaj, la monstruosidad suele encarnarse en cuerpos distorsionados, pero reconocibles, figuras que no rompen completamente con la anatomía humana, sino que la tensionan. El cuerpo se convierte en superficie de experimentación, ya que, como apunta Jean-Luc Nancy, «el cuerpo no es substancia ni fenómeno, ni carne, ni significación. Sólo ser-escrito» ([1992] 2003: 19) que, si se traslada al ámbito pictórico, podría entenderse como un *ser-pintado*. Kitaj concentra la anomalía en determinadas zonas corporales —extremidades sobredimensionadas, gestos crispados, rostros alterados—, con lo que genera figuras que remiten tanto al *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, obra fundamental del movimiento antropofágico brasileño que se caracteriza por la hipertrofia de determinadas partes del cuerpo, como a los semblantes perturbados de las *Pinturas negras* de Goya. La monstruosidad, en este contexto, no anula la figura humana, sino que la deforma para convertirla en un espacio donde se inscriben tensiones históricas, culturales y memoriales.

Por otra parte, la estética de Kitaj presenta una marcada inclinación hacia lo grotesco, pues no solo en sus pinturas abiertamente monstruosas aparecen rostros crispados o cuerpos

Monster Is Really a Kind of Desire [...] Thesis VII: The Monster Stands at the Threshold...of Becoming» (1996: 4-20). Para el presente análisis resulta especialmente relevante la sexta tesis, que se aproxima al atractivo por lo monstruoso que atraviesa la obra de R. B. Kitaj.

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

fragmentados, sino que buena parte de su producción se articula desde esa lógica de deformación e inestabilidad. Como apunta José Miguel G. Cortés, «[l]o auténticamente monstruoso es descubrir la bestia en el seno del ser humano y, con ello, destruir toda seguridad en la identidad del hombre» (1997: 30). Por ello, resulta pertinente acudir a las teorías de Mijaíl Bajtín, especialmente a su estudio *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965). Aunque Bajtín vincula lo grotesco principalmente con la cultura carnalesca —central en su lectura de Rabelais—, sus formulaciones permiten pensar lo grotesco en clave moderna. Frente a las imágenes construidas desde un ideal de integridad y clausura, el cuerpo grotesco se define por su ambivalencia y su carácter contradictorio, siendo el despedazamiento corporal uno de los principios estructurales de su sistema de representación (Bajtín, [1965] 2003: 25). Los cuerpos deformes, fragmentados o torturados constituyen la base de las manifestaciones que se analizarán a continuación. En el caso de Kitaj, lo grotesco y lo monstruoso no se materializan en criaturas fantásticas, sino en la propia materia del cuerpo humano, sometida a torsiones, hipertrofias o desarticulaciones, ya que «la representación de lo terrible y monstruoso no necesita ni de seres compuestos ni de animales fabulosos» (Cortés, 1997: 30). Con todo, su pintura no coincide plenamente con el modelo bajtiniano, ya que Bajtín subraya la centralidad de «las partes y lados por donde él [el cuerpo] *se desborda, rebasa sus propios límites [...] órganos genitales, trasero, vientre, boca y nariz*» (2003: 261-263), mientras que Kitaj afecta a la estructura corporal en su conjunto. De este modo, lo grotesco deja de operar únicamente como lógica de desbordamiento material para convertirse en un principio de fractura estructural que desestabiliza la integridad del cuerpo y, con ella, la tradición pictórica que lo sostiene.

3. MANIFESTACIONES MONSTRUOSAS Y GROTESCAS EN *IMPRESIONES DE KITAJ. LA NOVELA PINTADA* (1989)

Impresiones de Kitaj es un libro coral, no solo porque nos encontremos con diversas voces poblando sus páginas, sino también por la intermedialidad que lo caracteriza. La noción de *coralidad* remite tanto a la coexistencia de instancias discursivas diversas como a la arquitectura textual que articula palabra e imagen como partes de un mismo entramado significativo. A lo largo de este estudio, nos referiremos a la obra como *novela pintada*, respetando el subtítulo elegido por Julián Ríos, quien afirmó en una entrevista su voluntad de expandir los límites del género novelístico mediante la creación de una «pintura ficción» (Ríos, 2005: 25).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

La dimensión dialógica constituye el principio estructurador del volumen. No solo se integran voces diversas, sino también imágenes que dialogan con el texto, de modo que, como apunta el propio Ríos, «la disposición en mosaico del texto y de las ilustraciones [...] invita a ver entre líneas, a leer entre imágenes» (1989: 12). Esta configuración en mosaico no responde a una mera estrategia ilustrativa, sino que produce una lectura oscilante en la que el lector deviene simultáneamente espectador² que oscila constantemente entre códigos semióticos distintos.

La novela se organiza en tres grandes capítulos —«I. Prólogo», «II. Imágenes y conversaciones» y «III. Índice de láminas»—, siendo el segundo el que condensa todas las secciones en las que literatura y arte dialogan. Asimismo, algunas de estas secciones se encuentran subdivididas internamente. Resulta especialmente relevante para el presente análisis el apartado «7. $\frac{M}{W}$ aking Dreams (El soñador despierto)»³, que incluye dos subsecciones fundamentales: «El Remembrador» y «Obras monstruos». En ellas, la dimensión onírica y la representación explícita de la monstruosidad y de lo grotesco se articulan tanto en el plano iconográfico como en el dispositivo narrativo que lo encuadra.

3.1. El Remembrador

R. B. Kitaj pintó *El Remembrador* [*The Remembrist*]⁴ hacia 1959. No se trata de una de sus piezas más difundidas —no figura, por ejemplo, en la monografía más completa publicada hasta la fecha sobre el artista, *Kitaj* (2010), de Marco Livingstone—, de modo que su interpretación depende en gran medida del dispositivo exegético que ofrece *Impresiones de Kitaj*. En este caso, el texto no describe la imagen, sino que la ilumina, proporcionando una clave hermenéutica fundamental: «los recuerdos empiezan en esta “casa de la memoria” que es nuestro propio cuerpo» (Ríos, 1989: 225).

La figura representada —un ser unípede que sostiene entre sus manos su desmesurado pie derecho por encima de la cabeza— sitúa la anomalía en la desproporción

² Quizá, el término más adecuado para este tipo de receptor sería el de *lectoespectador*, formulado por Vicente Luis Mora en su ensayo homónimo de 2012, y que define como «cualquier tipo de receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad pangeica» (2012: 19).

³ Dado que el libro también se editó en inglés bajo el título de *Kitaj: Pictures and Conversations*, algunos de estos juegos de palabras tuvieron que adaptarse para que fuesen coherentes en ambos idiomas.

⁴ A lo largo del artículo, las obras se citarán con su título en castellano, tal como aparecen en *Impresiones de Kitaj*. No obstante, se indicará el título original cuando resulte pertinente para el análisis o aporte algún matiz relevante para la interpretación del cuadro.

corporal. Esta configuración remite inevitablemente al *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral, obra emblemática del movimiento antropofágico brasileño, impulsado por el *Manifiesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade. En ambos casos, la hipertrofia de ciertas partes del cuerpo produce un efecto monstruoso que no anula la figura humana, sino que la rearticula desde una relación intensificada con la tierra y la memoria cultural. En *Abaporu*, el miembro desmesurado en contacto con el suelo enfatiza la conexión con lo originario, mientras que la mano que está en contacto con la cabeza y la propia cabeza son de menor tamaño. Algo similar se intuye en *El Remembrador*, ya que el pie sobredimensionado se convierte en soporte físico de la memoria, que desplaza la centralidad tradicional de la cabeza como base del pensamiento. Desde la perspectiva del cuerpo grotesco, esta inversión jerárquica no es un simple recurso formal, sino un mecanismo de desestabilización: la exageración de un miembro periférico subvierte la organización racional del cuerpo y redistribuye sus centros de significado. La hipertrofia del pie no introduce lo grotesco como deformidad espectacular, sino como desplazamiento estructural; el saber ya no se asienta en la verticalidad de la cabeza, sino en la materialidad del cuerpo que pisa, sostiene y recuerda.

No obstante, Ríos no invoca la tradición antropofágica, sino otra genealogía de lo monstruoso: la de los seres descritos por Honorius de Autun en su *De Imagine Mundi*, entre ellos «los Scinópodos⁵ [sic] que aunque solo tienen un pie, corren más rápido que el viento y, cuando se echan, se dan sombra como las plantas, levantando los pies» (en 1989: 225). Esta referencia inserta la pintura de Kitaj en una tradición medieval de monstruos limítrofes, seres que desafían la norma anatómica sin dejar de ser reconocibles como humanos y «actúan igual que en la mitología [...] construyen metáforas o alegorías» (Hernández Muñoz, 2015: 6). La monstruosidad, por tanto, no reside en la alteridad radical, sino en la variación estructural del cuerpo.

⁵ Probablemente, Ríos quisiera referirse a los «Esciápodos», aunque optó por la forma «Scinópodos» por proximidad al término latino *Scenopodae*, con el que Honorio de Autun designa a estos monstruos en el capítulo X del libro primero de su *De Imagine Mundi* (1544: 10).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.



Figura 1. Kitaj, R. B. (c.1959), *The Remembrist*, en Julián Ríos, *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989).

La dimensión corporal se ve reforzada por la mención a *Monsieur Teste* (1896), de Paul Valéry, donde la exploración del propio cuerpo aparece como ejercicio de autoconocimiento. El pasaje citado por Ríos conecta con la idea de que el cuerpo no es una entidad cerrada, sino un espacio de descubrimiento progresivo:

Cuando uno es niño se descubre, descubre lentamente el espacio de su cuerpo por medio de una serie de esfuerzos, supongo. Uno se tuerce y se encuentra o se reencuentra, y uno se asombra. Se toca uno el talón, coge el pie derecho con la mano izquierda; se obtiene el pie frío en la palma cálida... Ahora me lo sé de memoria (Valéry, 1972: 30).

En *El Remembrador*, ese descubrimiento adopta forma pictórica: el cuerpo se convierte en archivo, en superficie de inscripción donde memoria e identidad se sedimentan. Finalmente, Kitaj no revela, como otras veces, el origen de esta obra, sino que brinda una exégesis más poética que explicativa:

Pero mi *Remembrador* conoce, además de su cuerpo, su origen putativo. Recuerda, por ejemplo, uno de los lugares de su re-nacimiento —The Warbourn [sic] Journal— donde lo encontré a finales de los cincuenta (siendo yo estudiante) y recuerda asimismo a los archiveros judíos, a los bibliotecarios e historiadores que lo llevaron a Inglaterra en tres barcos desde Hamburgo y luego tiene recuerdos mucho más antiguos... hasta las leyendas que tú le atribuyes... (Ríos, 1989: 227).

Al evocar el mundo judío, la lectura se desplaza del plano estrictamente anatómico al histórico, ya que vincula la figura con la memoria cultural judía y con la experiencia del exilio. *El Remembrador* recuerda su propio cuerpo, pero también los desplazamientos que lo constituyen, convirtiéndose así en la encarnación de una memoria transportada, archivada y preservada. Desde esta perspectiva, la figura puede ponerse en relación con la tradición del

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Golem —criatura de arcilla modelada para proteger a la comunidad judía—, representada por el propio Kitaj en *The Jewish School (Drawing a Golem)* (1980). Como señala el artista, el Golem que dibuja uno de los niños «begins to come alive but not in time because the painting concludes at that moment» (Kitaj, en Livingstone, 2010: 244). En ambos casos, la monstruosidad no remite a una amenaza externa, sino a un cuerpo que condensa historia, archivo y supervivencia. Esta lectura se ve reforzada por el título original de la obra (*The Remembrist*) que activa un juego semántico significativo: por un lado, *remember* remite al acto de recordar; por otro lado, la resonancia con *member* («miembro», «extremidad») subraya la centralidad corporal en la configuración de la memoria. El título articula así una doble dimensión, memorial y anatómica, que sitúa el recuerdo no en la abstracción mental, sino en la materialidad del cuerpo.

3.2. Obras monstruos

En el subapartado «Obras monstruos», inserto en la sección dedicada a los sueños, Ríos y Kitaj reúnen un conjunto heterogéneo de piezas que el propio pintor vincula a su fascinación por lo monstruoso. No se trata de una serie homogénea, sino de una constelación de imágenes en las que la monstruosidad adopta distintas modulaciones: locura, descomposición moral e hibridez iconográfica.



Figura 2. Kitaj, R. B. (1978), *New York Madman*, en R. B. *Kitaj Studio Project* (2017).

<http://rbkitaj.org/new-york-madman>

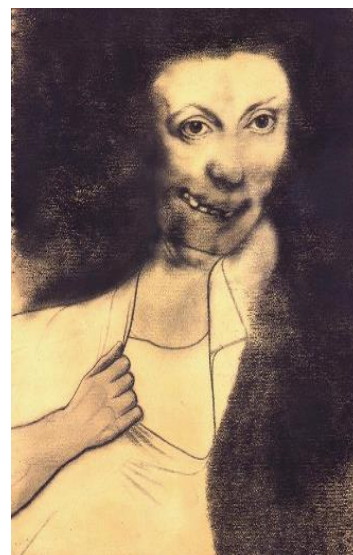


Figura 3. Kitaj, R. B. (1978), *His New Freedom*, en R. B. *Kitaj Studio Project* (2017).

<http://rbkitaj.org/his-new-freedom>

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

Un primer núcleo lo constituyen las figuras asociadas a la alienación y lo psicótico: *Loco de Nueva York* (1978) y *Loco de la sexta avenida* (1979). En estas obras, la monstruosidad no se manifiesta a través de seres ajenos al orden de lo real, sino mediante la intensificación expresiva de algunos rasgos humanos. La distorsión anatómica y gestual produce un efecto grotesco que, como señalaba Wolfgang Kayser, remite a un ámbito en el que ya no son válidas «las leyes estáticas, la simetría y el orden de las proporciones naturales» ([1957] 2010: 33). La coincidencia cronológica de los dos *Locos* a finales de los años 70 sugiere una voluntad de diagnóstico crítico. La locura deja de aparecer como una condición exclusivamente individual para convertirse en una figura de la anomalía social. En este sentido, las obras pueden relacionarse con la figura del «anormal» descrita por Foucault, quien señala que este constituye, en el fondo, «un monstruo cotidiano, un monstruo trivializado» (2001: 59). En esta línea, las representaciones grotescas pueden entenderse como «un ataque a la realidad que desaprueba el autor, usando para este cometido el arma de la inteligencia» (Hernández Muñoz, 2015: 4). El empleo de carboncillo y pastel sobre papel intensifica la crudeza expresiva de estas figuras y permite, como señala Marco Livingstone, construir «a strong and contemporary art filtered through his own sensibility» (2010: 33). La monstruosidad se sitúa así en la frontera entre retrato y caricatura, entre documento urbano y alegoría moral.

A este imaginario se suma una dimensión cinematográfica decisiva. Kitaj reconoce la impronta de películas estrenadas en 1932 —año de su nacimiento—, como *Freaks, la parada de los monstruos* de Tod Browning, *White Zombie* de Victor Halperin o «la maravillosa película de Buñuel sobre Extremadura [...] *Las Hurdes—Tierra sin pan*» (Ríos, 1989: 227). El monstruo cinematográfico —ya sea *freak*, zombi o figura marginal— se convierte en modelo iconográfico y conceptual. Sin embargo, será *Vampyr* (1932), de Carl Theodor Dreyer, la obra que encuentre un reflejo más directo en *Su nueva libertad*. En este cuadro, Kitaj construye un *collage* que amalgama «a beautiful Rubens portrait of his first wife with a leering mouth from Carl Theodor Dreyer film, *Vampyr*, to create a gruesome but memorable image of moral and physical decay» (Livingstone, 2010: 38). La monstruosidad emerge de la hibridación: no es el resultado de una criatura fantástica, sino de la colisión entre tradiciones visuales.

Ríos, por su parte, introduce una lectura literaria al preguntarse si la obra no constituye «un autorretrato metafórico de tu lado “malo” —tu retrato de Dorian Gray o Mr. Hyde» (1989: 231). Esta sugerencia desplaza la monstruosidad hacia el ámbito de la escisión

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

subjetiva y de la identidad escindida. En este sentido, como señala Louis Vax, «el monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros» ([1960] 1963: 11). Así, el monstruo ya no es únicamente una figura social, sino la encarnación de una duplicidad interior. En este sentido, las figuras de locos y psicóticos que pueblan la sección se aproximan a la concepción goyesca del monstruo como una presencia que «pertenece a nuestro propio mundo, es en él donde ocupa su lugar de dominio» (Kayser, 2010: 25). La otra constelación monstruosa la conforma la serie de bañistas: *Bañista (Pelo despeinado)* (1978), *Bañista (Entrando al agua)*⁶ (1978), *Bañista (Torsión)* (1978), *Bañista (Sentado)*⁷ (1978), *La ascensión del fascismo* (1979-80) y *Bañista (Muchacho psicótico)* (1980). Esta serie funciona como una relectura —casi como una réplica desviada— de uno de los motivos más emblemáticos de Paul Cézanne. Como señala Livingstone:

The group of *Bather* pastels [...] which constitute some of the most affecting works of this period, take their inspiration from Cézanne's paintings on a similar theme, which Kitaj admires not only for the usual formalist reasons [...] but also for their expressive awkwardness and sense of mystery (2010: 37).

Kitaj recoge esa aura de misterio y la radicaliza. Allí donde Cézanne tensionaba la forma, Kitaj la fractura. Si en los bañistas del pintor francés el cuerpo aún aspira a una armonía estructural, en los de Kitaj asistimos a una desarticulación que roza lo inquietante. Estas figuras, pintadas en la misma época que los *Locos*, mantienen el impulso crítico de las obras anteriores: lo monstruoso ya no se sitúa únicamente en la marginalidad social, sino también en la relectura de uno de los motivos más canónicos de la tradición pictórica moderna: el de los bañistas. Frente a las idealizaciones de Cézanne, Puvis de Chavannes, Gauguin o Renoir, Kitaj no sublima el cuerpo, lo expone como superficie vulnerable, quebrada, incluso torturada (Tuten, 1982: 64). Desde una perspectiva bajtiniana, podríamos afirmar que estos bañistas se aproximan al cuerpo grotesco, entendido como cuerpo inacabado, en transformación, atravesado por tensiones y apreturas. No se trata del cuerpo clásico, cerrado y autosuficiente, sino de un cuerpo que se desborda y se deforma, que pierde su estabilidad y su coherencia anatómica.

En *Bañista (Pelo despeinado)*, lo monstruoso no se condensa en una deformidad extrema, como ocurría en *El Remembrador*, sino en la dislocación estructural del conjunto: el torso se presenta frontal, mientras que la cintura ejecuta un giro improbable —que se

⁶ Traducción propia. El título original es *Bather (Wadding)*.

⁷ Traducción propia. El título original es *Bather (Seated)*.

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

desarrollará en *Bañista (Torsión)*—; el agua oculta las extremidades inferiores, generando una sensación de amputación visual. El cuerpo aparece fragmentado y re combinado, como si estuviera compuesto por planos incompatibles. Esta fractura formal puede leerse como un correlato visual de la propia *novela pintada*, ya que se compone de fragmentos yuxtapuestos hasta construir una totalidad inestable. El *lectoespectador* (Mora, 2012) no sabe si fijar la mirada en el cuerpo representado o en la narración que lo enmarca. La monstruosidad, entonces, no reside únicamente en la figura, sino en la experiencia perceptiva que exige.

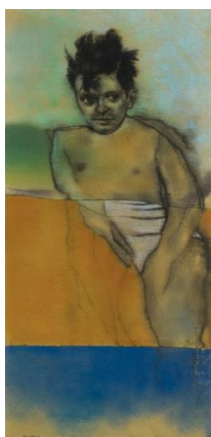


Figura 4. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Tousled Hair)*, en R. B. Kitaj Studio Project (2017).

<http://rbkitaj.org/bather-tousled-hair>

Frederic Tuten vincula *Bañista (Pelo despeinado)* con *Bañista (Muchacho psicótico)* al percibir en ambas figuras una voluntad de hacer que el arte dialogue con la oscuridad de su tiempo (1982: 64). En esta última, el adjetivo *psicótico* desplaza el motivo clásico del baño hacia el terreno de la alienación contemporánea. De nuevo, la monstruosidad no es fantástica, es histórica. En este sentido, los bañistas reescriben a Cézanne y al propio estatuto del cuerpo en el arte moderno: ya no como forma ideal ni como pura experimentación formal, sino como un cuerpo concebido desde la sensibilidad posmoderna, atravesado por nuevas tensiones culturales y visuales. Además, resulta significativo que el rostro de *Bañista (Pelo despeinado)* no esté tomado del natural; como apunta Kitaj, «la cara es de una ilustración de un libro» (Ríos, 1989: 453), introduciendo, de esta manera, una nueva dimensión intermedial.

Por otra parte, Ríos destaca de *Bañista (Torsión)* (Figura 5) su rostro distorsionado: «¿Esta quimérica máscara de la muerte, procede del juicio final o es para él?» (1989: 229). La referencia resulta especialmente pertinente si se atiende a la afirmación de Bajtín de que «[l]o

grotesco se manifiesta a través de las máscaras» (2003: 36), en tanto estas suspenden la identidad estable y revelan su carácter mutable y ambivalente. El rostro del bañista, con sus reflejos blanquecinos, la nariz rojiza y redondeada y los ojos fijos en el espectador, remite a un maquillaje de payaso que no suscita risa, sino inquietud. A esta perturbación contribuye la torsión extrema del cuerpo, cuya postura forzada intensifica la sensación de inestabilidad estructural. Como en *El Remembrador*, la cabeza parece sufrir una hipotrofia relativa frente al resto del cuerpo (Figura 6), desplazando el centro jerárquico tradicional y acentuando la lógica grotesca de la desproporción.

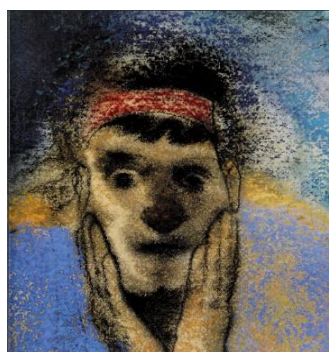


Figura 5. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Torsion)* [Detalle], en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).



Figura 6. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Torsion)*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

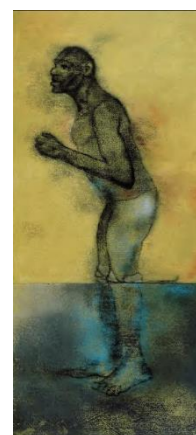


Figura 7. Kitaj, R. B. (1978), *Bather (Wading)*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

Esta fractura no se limita a esta pieza. En *Bañista (Entrando al agua)* (Figura 7), aunque los pies se muestran con claridad y el cuerpo adquiere un aspecto casi simiesco, la figura no recupera una armonía clásica: la tensión de las extremidades y la animalización en su fisionomía mantienen la sensación de extrañamiento. En términos freudianos, esta inquietud puede vincularse a lo siniestro (*unheimlich*), que surge cuando aquello que resulta familiar aparece alterado hasta el punto de volverse extraño⁸. Como señala Freud, «lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad» ([1919]

⁸ Freud, en *Das Unheimliche* (1919), apunta que «[l]a voz alemana “*unheimlich*” es, sin duda, el antónimo de “*heimlich*” y de “*hemisch*” (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar» (2023: 17).

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj*. La novela pintada (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

2023: 45). En todos los casos, lo grotesco no reside en la invención de criaturas fantásticas, sino en la desarticulación interna del cuerpo humano.

Quizá la pintura más perturbadora sea *The Rise of Fascism* (Figura 8), ya que, aunque no resulte inmediatamente vinculable a la serie de bañistas, el propio Kitaj la incluye como parte de ella (Livingstone, 2010: 58). El fascismo aparece encarnado en la figura central del cuadro. En este caso, no nos encontramos ante un cuerpo fracturado o torsionado, como sucedía en las obras anteriores, sino ante una corporalidad ostensiblemente deforme: el volumen del torso y de las extremidades se articula mediante una serie de protuberancias y bultos que desdibujan la anatomía y convierten el cuerpo en una amalgama casi tumoral. La monstruosidad no se construye aquí desde la torsión, sino desde la desfiguración morfológica. A ello se suma el semblante enajenado —un rostro que no mira a ninguna de las otras figuras, sino que fija los ojos en un horizonte impreciso— y el tono mortecino de la piel, que acentúa lo inquietante de su presencia. La melena rubia y el bañador negro intensifican el extrañamiento de la figura, a la que Ríos se refiere como «virago» (1989: 379). En la mano empuña una pistola y la acompaña un gato negro, que para Kitaj representa la mala suerte (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243), además de contribuir a esa atmósfera de misterio y maldad (Tate Gallery, 1981: 107). En oposición a esta encarnación del fascismo, un bombardero aparece en la esquina superior izquierda del lienzo, dispuesto a cruzar el Canal de la Mancha para poner fin a la amenaza (1981: 107). La inclusión de este elemento introduce una dimensión histórica explícita que desborda el espacio alegórico de los bañistas y sitúa la escena en el horizonte bélico europeo. De este modo, la composición no solo articula una confrontación simbólica entre víctima y victimario, sino también una tensión geopolítica que inscribe la monstruosidad en un marco histórico concreto. El cuerpo monstruoso no es solo una anomalía corporal, sino que se convierte en una representación visual de conflictos ideológicos y sociales. Mabel Moraña recupera la idea de Antonio Negri de que «todo monstruo es político» (2017: 41) y señala que la función primordial del monstruo consiste en «perturbar el *statu quo*» e «instalar un desorden simbólico» (2017: 41) que cuestione los órdenes establecidos.

Por otra parte, «the bather on the left is the beautiful victim [...] and the seated bather is everyone else» (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243). La bañista de la izquierda —la víctima del fascismo— está pintada en un escorzo tomado del natural, inspirado tanto en las composiciones de bañistas de Cézanne como en la iconografía pornográfica (Tate Gallery,

María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

1981: 108). La bañista de la derecha, por su parte, funciona como un *remake* de *La chiquita piconera* (1929), de Julio Romero de Torres, pero despojada de cualquier sublimidad: no son «las bañistas sublimes de Cézanne o Matisse, no *Luxe, Calme, et Volupté* sino su reverso siniestro» (Ríos, 1989: 379-380).

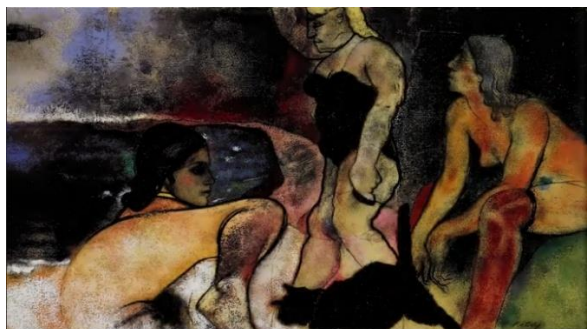


Figura 8. Kitaj, R. B. (1979-80), *The Rise of Fascism*, en Richard Morphet, R. B. Kitaj: *A Retrospective* (1994).

Lo siniestro del cuadro radica precisamente en esa inversión de expectativas; la escena, en apariencia vinculada a la tradición moderna de los bañistas, se ve invadida por una figura cuya deformidad y gesto armado desarticulan cualquier lectura hedonista. En términos freudianos, lo siniestro surge cuando lo familiar se torna extraño (Freud, 2023: 17); esta operación se articula en el cuadro, ya que un motivo tan canónico en la tradición pictórica como el de los bañistas se desestabiliza a causa de la figura monstruosa que transforma ese espacio de recreo en un espacio lóbrego de amenaza. En una dirección afín, Kayser apunta que lo siniestro se funda en la irrupción de aquello que quiebra el sentido común del espectador (2010: 141). A ello se suma la ambigüedad declarada por el propio Kitaj, quien confesó haber querido aludir, en un principio, a «the classic Fascist period only», aunque más tarde dudaría de su propio propósito (Kitaj, en Livingstone, 2010: 243). Esa vacilación autoral no atenúa la inquietud, sino que la intensifica, ya que la figura monstruosa no solo atraviesa el espacio pictórico y el motivo de los bañistas, sino que convierte el lienzo en un escenario donde lo grotesco emerge de la irrupción de la historia y la violencia política, reinscribiendo la memoria traumática del siglo XX en la tradición pictórica.

De manera sintética, las pinturas de Kitaj —desde los locos hasta los bañistas— funcionan como confesiones visuales, cuerpos torturados y rostros distorsionados que canalizan tanto los demonios personales del artista como los traumas históricos del pueblo judío. Como él mismo señalaba, se concibe como «a confessional painter in an era which has

largely discouraged dissent from the holy of holies — the autonomous art object» (Ríos, 1994: 127). En estas obras, lo monstruoso no busca causar un terror meramente visual, sino psicológico, inscribiendo la tradición artística —Goya, Cézanne— dentro de los motivos y preocupaciones claves del siglo XX, y transformando la pintura en un espacio donde la memoria, la historia y lo confesional se entrelazan de forma intensa y perturbadora.

4. CONCLUSIONES

Tras el análisis de los cuadros seleccionados para las dos secciones de *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* en las que se aborda lo monstruoso, podemos concluir que lo grotesco y lo perturbador, dentro de la estética del artista estadounidense, no constituyen recursos expresivos aislados, sino auténticas estrategias formales que articulan subjetividad, memoria histórica y tradición pictórica. La lectura de estas obras desde el prisma de lo grotesco, acompañada por los comentarios de Ríos y del propio Kitaj en su novela pintada, permite reafirmar que el pintor canaliza un mensaje preciso a través de su concepción del monstruo.

En la obra de Kitaj, lo grotesco opera como un desplazamiento. El cuerpo humano se convierte en campo de inscripción expresiva mediante procedimientos como la desproporción, la torsión o la deformidad. Estos cuerpos no remiten únicamente a una experimentación formal, sino que encarnan violencia política —como en *La ascensión del fascismo*— o nuevas formas de concebir la identidad y la memoria —como en *El Remembrador*—. La dimensión confesional que el propio artista reivindica en su serie de bañistas profundiza esta lectura: la pintura se configura como espacio de exteriorización de sus demonios personales. Así, lo grotesco parte de lo físico para proyectarse hacia lo histórico y lo subjetivo.

Por otra parte, la estructura híbrida de *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* intensifica esta interpretación al situar al *lectoespectador* ante una doble mediación: la visual y la literaria. La recepción de las pinturas no se limita a la contemplación, sino que se ve atravesada por la exégesis de Ríos y por las reflexiones del propio Kitaj, donde convergen ingenio literario y crítica artística. Asimismo, el diálogo con la tradición —visible en la huella de Goya o de Cézanne— no se reduce a una mera cita, sino que implica una subversión y reinscripción de los modelos heredados, como en *The Clerk's Dream*.

En este contexto, Kitaj redefine el cuerpo grotesco como superficie de inscripción histórica y memorial. En exégesis como la de *El Remembrador* se articula una referencia al

pueblo judío y a su memoria cultural que, puesta en relación con la imagen pictórica, suscita la evocación de figuras del imaginario hebreo como el Golem. La tradición y el trauma del siglo XX encuentran así un espacio de sedimentación en la pintura y en los textos. En las obras analizadas, lo monstruoso deja de ser simple deformidad para convertirse en historia encarnada.

Gracias a la doble lectura que propone *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, las pinturas del artista evolucionan desde un escenario grotesco hacia un verdadero archivo histórico y confesional. La mediación textual amplía el alcance interpretativo de las imágenes y obliga al *lectoespectador* a cotejar su propia lectura con la ofrecida por el texto. A través de su profundo conocimiento de la tradición pictórica, Kitaj redefine la figura del monstruo, que ya no aparece como anomalía dentro del canon, sino como un dispositivo que impulsa a la pintura moderna a confrontar su propia historia y heridas. Será, precisamente, en esa confrontación donde lo monstruoso adquiera pleno sentido, no como forma estable, sino como un efecto de la fricción entre imagen y memoria. Desde esta perspectiva, *Impresiones de Kitaj* permite abordar la monstruosidad más allá de las categorías tradicionalmente vinculadas a ella, como lo fantástico. Las obras analizadas muestran cómo lo monstruoso puede emerger de la experiencia histórica o de los relatos culturales. De este modo, la novela pintada de Ríos y Kitaj constituye un ejemplo valioso de cómo un dispositivo intermedial, en el que conviven literatura y pintura, puede convertirse en un espacio privilegiado para la exploración de los límites entre imagen y palabra y, al mismo tiempo, en una herramienta crítica para repensar la figura del monstruo en relación con la historia, la memoria y la representación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijaíl ([1965] 2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPO BAEZA, Alberto (2014), «El sueño de la razón. Introducción», en Alberto Campo Baeza (dir.), *El sueño de la razón*, Madrid, Mairera Libros, pp. 7-10.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 3-25.
- CORTÉS, José Miguel G. (1997), *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona, Anagrama.
- FERNÁNDEZ CHAMORRO, Paula (2025), «El fenómeno fantástico a través de la integración de la ficción breve y *collage*: algunas creaciones de Ángel Olgoso», en Luis Pascual Cordero Sánchez
- María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

- y María Sotelo Rodríguez (eds.), *Narrart. Arte y narrativa hispánica contemporánea*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid y Cátedra Miguel Delibes, pp. 55-72.
- FOUCAULT, Michel ([1999] 2001), *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*, trad. Horacio Pons, Madrid, Akal.
- FREUD, Sigmund ([1919/1816] 2023), *Lo siniestro*/Sigmund Freud. *El hombre de arena*/E. T. A. Hoffman, Buenos Aires, Mandrágorazur.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Silvia María (2015), «La tipografía y los monstruos», *i+Diseño: Revista Científico-Académica Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 10, pp. 1-20.
- HONORIO DE AUTUN (1544), *De imagine mundi*, Basilea, Haeredes Andreas Cratander.
- KAYSER, Wolfgang ([1957] 2010), *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. Juan Andrés García Román, Madrid, Antonio Machado Libros.
- LIVINGSTONE, Marco (2010), *Kitaj*, Londres, Phaidon Press.
- MORA, Vicente Luis (2012), *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- MORPHET, Richard (ed.) (1994), *R. B. Kitaj: A Retrospective*, Londres, Tate Gallery Publications.
- NANCY, Jean-Luc ([1992] 2003), *Corpus*, trad. Patricio Bulnes, Madrid, Arena Libros.
- ORDIZ-VÁZQUEZ, Francisco Javier (2020), «Monstruos, engendros y criaturas artificiales en la narrativa de anticipación en México», *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, 108, pp. 85-98.
- R. B. KITAJ STUDIO PROJECT (2017), «R. B. Kitaj Archive», *R. B. Kitaj Studio Project*, en [\[https://rbkitaj.org/artwork\]](https://rbkitaj.org/artwork) (10/06/2026).
- RAQUEJO, Tonia (2002), «Sobre lo monstruoso: un paseo por el amor y la muerte», en Domingo Hernández Sánchez (ed.), *Estéticas del arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-87.
- ROAS, David (2019), «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, vol. 81, n.º 161, pp. 29-56.
- RÍOS, Julián (1989), *Impresiones de Kitaj. La novela pintada*, Madrid, Mondadori.
- RÍOS, Julián (1994), *Kitaj: Pictures and Conversations*, London, Hamish Hamilton.
- RÍOS, Julián (2005), «Julián Ríos: entre la palabra y la imagen» [entrevista], *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 7 de marzo de 2005, p. 25.
- SCHWABSKY, Barry (2001), «The School of London and Their Friends», *Artforum*, vol. 39, n.º 5, pp. 141-142.
- TATE GALLERY (1981), *The Tate Gallery 1978-80: illustrated catalogue of acquisitions*, Londres, Tate Gallery Publications Department.
- María Sotelo Rodríguez (2026), «El cuerpo desarticulado: la configuración de lo grotesco y lo monstruoso en *Impresiones de Kitaj. La novela pintada* (1989), de Julián Ríos», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 264-283.

- TUTEN, Frederic (1982), «Neither Fool, Nor Naive, Nor Poseur-Saint: Fragments on R. B. Kitaj», *Artforum*, vol. 20, n.º 5, pp. 61-69.
- VALÉRY, Paul (1972), *Monsieur Teste*, trad. Luisa Josefina Hernández, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VAX, Louis ([1960] 1963), *Arte y literatura fantásticas*, trad. Juan Merino, Buenos Aires, Eudeba Editorial (Editorial Universitaria de Buenos Aires).