



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTE VISUALES

**PRODIGIOS DE LO ARMÓNICO.  
SAN JERÓNIMO Y SANTA TERESA DE ÁVILA, ICONOLOGÍA Y  
REPRESENTACIÓN EN LA ERA DEL VACIO.**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
JOSÉ ANTONIO FARRERA SOTO

DIRECTOR DE LA TESIS  
**MAESTRA MARÍA EUGÉNIA QUINTANILLA SILVA**

MÉXICO, D.F., ENERO DE 2008





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

ÍNDICE.

<b>INTRODUCCIÓN.</b>	2
<b>CAPÍTULO I. GÉNESIS Y DESARROLLO DEL JUDEOCRISTIANISMO, LA TENSION ÍCONOCLASTA.</b>	13
I.1. Lubricidad guarecida en la iconografía católica.	24
I.2. El tema San Jerónimo.	31
I.3. El tema Santa Teresa.	46
<b>CAPÍTULO II. SECULARIZACIÓN DEL CULTO RELIGIOSO EN EL NUEVO ORDEN SOCIAL.</b>	59
II.1. La Reforma y la Revolución francesa.	67
II.2. Sistemas de representación: dogmatismo y humanismo.	74
<b>CAPÍTULO III. MODERNISMO Y POSMODERNISMO EN LO SOCIAL Y LO ARTÍSTICO.</b>	84
III.1. El grabado y la estampa en el Posmodernismo.	92
III.2. Prodigios de lo armónico.	107
III.3. Objetos e instalaciones.	120
<b>CONCLUSIONES.</b>	136
<b>CATÁLOGO DE OBRAS.</b>	147
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.</b>	155
<b>FUENTES DE CONSULTA.</b>	158

## INTRODUCCIÓN.

Inmanente a la naturaleza del ser humano la pulsión de vida le constriñe al ámbito de lo erótico y la pulsión de muerte al de la religión y el misticismo. Sabemos que esto genera y condiciona una actitud de regodeo por escudriñar el hecho trágico y el erótico como fenómeno de ambos paradigmas; ambas acciones conllevan el vértigo de la culpa y la vergüenza, que está presente en los territorios de la libido y de lo espiritual. De estos dos últimos asertos de la ontología humana se desprende la cultura y de ésta, el arte. El binomio sigue vigente en esta época última en que nos ha tocado desarrollarnos, pero quizá como nunca es ahora que las preguntas más elementales nos inquietan sobremanera; sabemos que ni la religión, ni la cultura, ni el arte, ni la ciencia habrán de ser subterfugios definitivos para los problemas fundamentales de la conciencia humana, ni en lo individual ni en lo colectivo.

La estructura de esta tesis propone una metodología histórico-comparativa del desarrollo de los principales elementos conformadores de la cultura Occidental y, evidentemente, de sus sistemas religiosos de representación, de donde se extrae la base temática de la serie propuesta por el autor, así, en el capítulo I. *Génesis y desarrollo del judeocristianismo, la tensión iconoclasta*, se busca a través de una metodología histórica hacer, de manera sucinta, una reflexión respecto de cómo se fue conformando una nueva versión de la religión y la tradición judías, primero con el surgimiento del cristianismo a partir de la encarnación, su lenta y complicada evolución durante quince siglos y, de cómo con la invasión castellana a Mesoamérica en el siglo XVI, esta nueva religión impuesta se conformó en una nueva versión sincrética y acomodaticia para las partes confrontadas. Así mismo se busca destacar cómo el conflicto iconoclasta que conlleva la praxis cristiana con respecto de su origen judío generó reacciones de apego idolátrico que, cómo elemento semántico, devino canon iconológico. Se busca también hacer notar que en esta confrontación milenaria con la imagen dentro del templo religioso, la vocación lúbrica de toda representación conlleva parte primordial en el conflicto, de cómo al mismo tiempo la fascinación por

las representaciones específicas del martirologio católico terminaron por ser parte fundamental en la conquista religiosa de América. Se hace referencia a dos de los personajes destacados de la iconografía cristiana como metáforas del éxtasis religioso y el sexual contenidos en un sistema de representación hermético y de cómo han sido utilizados en algunos momentos de la historia del arte por algunos artistas destacados.

En el capítulo II, *Secularización del culto religioso en el nuevo orden social*, se describe con un método histórico el proceso socio cultural que conformó un nuevo orden en Occidente, donde la religión dejó por un periodo limitado de tiempo y por primera vez en la historia mundial, el control total sobre la estructura civil, de cómo la práctica de un culto se trasfiere del templo religioso al templo político en franca traducción analógica, haciendo de la praxis laica un símil de las estructuras formales de un rito. Se describe cómo con la Reforma y la Revolución francesa está traducción de los sistemas de representación acaba por configurar una nueva manera de expresión artística que a la postre daría origen al Modernismo y a las Vanguardias artísticas.

En el capítulo III, *Modernismo y Posmodernismo en lo social y lo artístico*, se da continuación al análisis metodológico histórico de los procesos sociales y culturales que permiten el desarrollo de estilos y escuelas en el arte de Occidente, de cómo, específicamente en la gráfica, el influjo social de éstas nuevas etapas ajustan los procesos y los sistemas de la creación artística para dar surgimiento a la estética de postguerra y de cómo su influencia sustenta el desarrollo de la serie Prodigios de lo armónico. Las conclusiones presentadas por el autor permiten entender cómo cada uno de los temas desarrollados en el cuerpo de la tesis son parte estructural de la obra visual, de cómo esta exploración histórica de la religión permite proponer obras contemporáneas que se bifurcan a lo conceptual y lo objetual sin dejar atrás el precepto místico.

Las reflexiones de este trabajo buscan ante todo soportar teóricamente una serie de obras artísticas donde el quid conceptual está directamente relacionado con la naturaleza humana, esa

de la religión y el erotismo y, donde cabe hacer preguntas como ¿cuál es la sinecura filosófica que nos brinda, por un lado el pensamiento laico y por otro el religioso, frente al día a día y su conclusión –mortal o eterna-? ¿Cuál es la vigencia del espíritu cristiano y del pensamiento humanista en occidente? ¿Cuál es la relación entre naturaleza, religión, cultura y arte? ¿Cuál es el ámbito artístico, si lo hay, de lo religioso? ¿cómo se trasfiere un culto de características idolátricas a los objetos artísticos y cómo la reproducción de la imagen conforma un sistema de representación? todas estas preguntas y sus posibles respuestas conforman un inicio desde el cual el autor parte en busca de conclusiones personales que satisfagan la inquietud y que con las conclusiones sustenten los objetos artísticos y, nuevamente se pueda realizar la formulación de preguntas en la misma dirección o en otras muchas, con el único fin de abrir puertas a la investigación conceptual y formal dentro de las artes visuales, específicamente las relacionadas a la gráfica.

Dios existe<sup>1</sup>, premisa *sine qua non* para este tratado y condición fundamental para inferir que la estructura social en la que vivimos se originó a partir de (y aún pertenece a) las órbitas de la cultura, tanto social como ecuménica y que esta cultura le concede casi todo al poder de conjunción humana a las sagradas estructuras del Dios judeocristiano<sup>2</sup>. Es cierto, es imposible probar que existe, pero es igualmente cierto que es imposible negarlo ¿qué caso tendría entrar en discusiones de ese tipo? Aquel que es escéptico lo seguirá siendo, aquel místico seguirá también por su camino. Iniciemos pues este periplo asumiendo el anatema inaugural como una verdad particular e inocua, sin consecuencias trascendentales.

---

<sup>1</sup> Entenderemos en adelante el vocablo *Dios*, con mayúsculas, como el ser supremo para los católicos, originado de la tradición judeocristiana, padre de Jesucristo y vértice de la Santísima Trinidad.

<sup>2</sup> Se entiende que no es la intención de esta investigación debatir la validez de las posturas teológicas de ningún individuo, se entiende que las creencias que desconozcan la existencia del Dios judeocristiano son válidas, sólo se propone de inicio contextualizar y delimitar el tema, se facilita mucho el aceptar las ideas y teorías aquí planteadas si partimos de la aceptación del paradigma propuesto únicamente con el fin de poner en contexto la base teórica de este trabajo y, lógicamente, los juicios de valor expresados son el punto de vista del autor.

Por requisito sociocultural me he desarrollado en el entorno profusamente católico de México y, tanto en mi formación profesional como en mi producción artística, el mensaje recargadamente mórbido de la iconografía católica en su vertiente judeocristiana son un tema presente; me cautiva la idolatría un tanto incongruente y la afición truculenta por las reliquias<sup>3</sup>, siento inclinación por observar y representar en mi obra las prácticas religiosas que incluyen el dolor y la penitencia como medio para la beatificación y sobre todo, tengo un gusto enorme por la carga moral de influencia sociocultural que contiene su iconología, ya como proceso aleccionador, ya como parábola de vida; así pues, soy creyente aunque no cristiano.

Por otro lado, es bien sabida la importancia que la religión tiene en la historia del arte occidental y como oficial de las artes yo no puedo desestimarla; así mismo conocemos el papel de control que se ejerce en nuestra cultura a partir de la utilización de los conceptos y arquetipos judeocristianos en occidente a lo largo de dos mil años; el poder que la religión aportó a la devastadora invasión castellana a Mesoamérica es, quizá, más contundente que el arcabuz y el caballo juntos; los mexicas y su imperio fueron derrotados en el campo de batalla por el asedio militar a Tenochtitlán, por la perspicacia renacentista de Cortés, por el encontronazo ante el mágico hombre-caballo, por la viruela; pero la cruz y el Cristo, las capillas de indios, el atrio, el buen franciscano y la guadalupana hicieron una enorme labor en esa desigual –para indios y cristianos- conflagración.

La religión ha sido siempre y es aún, un poder económico, político y social hermético y de naturaleza intransigente, pero de manera extraña es también -¿prodigio de ubicuidad?- un elemento de cohesión, de liga con el otro, tanto el objetivo como el espiritual y más allá del análisis perentorio la religión es consecuencia y propulsor -al mismo tiempo- de *Cultura*. Así es como los mexicanos que somos tan disimiles unos de otros, finalmente encontramos una liga, un poco de identidad en la religión nuestra o de nuestros padres, somos católicos o cristianos o guadalupanos,

---

<sup>3</sup> Reliquia: parte incorrupta del cuerpo de un santo que es resguardada y venerada en culto.

ese es el verdadero resultado de la conquista española, generar una nueva cultura, buena o mala, en fin.

No solamente en nuestro caso la religión ha conformado una cultura, desde siempre y todo el mundo ha hecho civilizaciones, naciones y estados; ha definido destinos y circunstancias políticas, ha creado sismas y paradigmas, filosofías, idearios, maquinaciones e intrigas; así es como la religión ha hecho y destruido cultura y así es como la religión ha hecho y destruido arte.

Es después de casi doce mil años de Cultura que en la etapa de la Revolución francesa, las tesis humanistas permiten desarrollar una nueva manera de relación entre los individuos, nace por vez primera en estricto sentido laico el culto a lo republicano, generando una nueva manera de pensar y de vincular al individuo con su contexto cultural, el poder religioso hace mutis aparente y su poder es, quizá por vez primera en toda la historia de la humanidad, cuestionado, confrontado y – aparentemente- derrotado; Dios muere sistemáticamente con cada arrebató del instrumento de *monsieur Guillotin*; el resultado atroz de cada ejecución es el triunfo de la razón y la conciencia, el edicto derrota al verbo, el impenetrable vello axilar de *La libertad guiando al pueblo*, subvierte el rostro piadoso de María la madre de Jesús, con esto, como en todas las eras de la historia, se inventan nuevos modelos de organización social y la cultura propone nuevos modos de hacer y de ver el Arte.

Pero el triunfo del ideal humano no es total y las teorías se acartonan y se desvirtúan al grado de revertir el proceso, Napoleón se inviste Emperador y restablece sociedad con Dios, ordena más incienso para catedral, invade, derrota, saquea, se enaltece, David le *iconiza*, Beethoven se retracta. Su misma guerra lo derrota, tanto a él como a la idea de libertad, de humanismo moderno. La era de la igualdad y la fraternidad muere casi nonata. Pero el culto laico logra pervivir en tanto elemento de fusión de estados y naciones.



Con los cataclismos propios del siglo XVIII y ya iniciando el XIX, se da carta abierta al voraz imperialismo capitalista conformado muy bien en los procesos de industrialización y que aún ahora rige nuestro destino, los poderes de la religión son restablecidos –si acaso alguna vez fueron abolidos- como compañero inseparable del dictado político del consorcio, la estructura imperial del poder económico se soporta -como siempre- en el vértice del misticismo y la espiritualidad. La Revolución iraní en la década del 70 del siglo pasado, religiosa por paradigma y principio, es la confirmación de que a este mundo le conviene el mito y su consecuencia.

La actual religión católica, que es una vertiente de la tradición y el culto judeocristianos, está llena de irregularidades, inconsistencias, paradojas, extravagancias y monstruosidades, es el resultado de miles de años de transformaciones progresivas y paulatinas, aunque también de convulsiones notables. Esta religión que dos mil millones de seres humanos profesan (en México el 90% del pueblo es católico) ha tenido a lo largo del desarrollo social de occidente, un acontecer que va del negro al blanco y de regreso.

La estructura formal en la que se basan parte de los valores morales de esta religión, los Mandamientos, contiene los más destacables arquetipos de toda cultura; esa ley escrita en fuego por el mismísimo dedo de Dios, y por lo tanto divina y perfecta de origen, fue entregada al preceptor judío Moisés en la cumbre del Sinaí, de ella surge la base social de toda cultura occidental, es sin duda alguna el decálogo por excelencia y la cimiento de desarrollo de Occidente. Se puede entender como una ley redundante y obvia una vez establecido el orden colectivo de la convivencia social (no matarás, no robarás, no cometerás adulterio, no darás falso testimonio, etcétera), lo cierto es que su existencia y la mitificación de su origen nos da cuenta de que el ser humano requiere de constituciones legales –divinas o no- que le ciñan a la convivencia, la tolerancia y el bien hacer; la ley obliga, la ley orienta, endereza y encausa. Su creador es Dios y Dios es el padre, el líder, el juez, el ejecutor, el dadivoso, Dios es y está en todas partes, ubicuo,

inmortal, sin principio ni fin, él es todo y todo lo abarca<sup>4</sup>, así es como nos relacionamos con su poder y su ley.

La institucionalización del estatuto religioso con que se ha desarrollado el cristianismo y su vertiente católica es evidentemente un acierto del carácter práctico del ser humano; el actual estado Vaticano con su estructura de estado/nación, el contexto político y su parafernalia sociocultural son ciertamente una de las mayores paradojas de la humanidad, el asentamiento de la Iglesia Católica en el poder económico, político y militar da cuenta de su real naturaleza, muestra innegable de la verdadera índole de su labor; para la esencia del verdadero sentimiento religioso no importa esta estructura ni sus vericuetos.

La organización política del Vaticano, su poder, su capacidad de injerencia y capacidad de control, sus episodios deleznable y vergonzantes no son más que el lastre de la abyección, el rostro lamentable de la depauperación humana, y dejaré de lado en lo posible toda la condición mezquina (en el sentido de contradicción cristiana) que pueda tener la entelequia *Iglesia Católica*.

El origen de la idolatría católica se remonta a la Palestina del siglo cero, con la personificación de YHWH en un cuerpo humano, Jesús su hijo que a la postre terminaría ícono de una nueva religión. Antes de eso, y durante dos mil quinientos años la tradición judía prohibía estrictamente la adoración de las imágenes. Incluso la ley prohíbe mencionar el nombre de Dios, por eso su construcción gramática a partir de consonantes ¿qué hacen los seguidores cristianos con las estructuras tradicionales de su antigua religión? Generan una nueva ruta filosófico religiosa, cuya base conceptual es una vertiente femenina idolátrica y en donde la posibilidad de la representación a partir de apropiarse de ciertos elementos iconológicos deviene religión politeísta e idolátrica.

---

<sup>4</sup> Esta doctrina implica entre otras cosas dar por hecho el estado inmaterial de la constitución del ente *Dios*, de esto se coliga toda reflexión teológica o no, de traspasar el concepto de un ser abstracto y absoluto en un todo concreto, el padre de Cristo y su (aparente) posible representación a partir de imágenes.

La idea de negar las posibilidades del desarrollo de la imagen como significante de la divinidad conlleva: “una represión sexual más o menos confesada, y (...) la relegación social de las mujeres”<sup>5</sup>. Hay desde siempre en la tradición judía un sesgo negativo respecto de la mirada, se desconfía del sentido de la vista porque es de fácil seducción, el ojo sucumbe ante los objetos reales, YHWH es el poder infinito, inabarcable y lógicamente invisible, por antonomasia también lo es todo lo sagrado, cualquier teofanía es inconcebible y para los sabios judíos de los primeros siglos del cristianismo sería motivo de un sacrilegio inconmensurable los letrados tradicionales (para nosotros) que indican que: *se reparan Niños Dios*; el que ve en una imagen o condensa en ella el inabarcable concepto de Dios comete, consecuentemente, una burda reducción. Pero ¿qué hay de la relación entre la imagen y su lubricidad natural, esa que denota la pulsión de vida y goce ante lo visible? La inmanente carga de seducción en una imagen proviene de un proceso evolutivo natural: nada hay que contente más a un ser humano que ver el rostro de otro ser humano, herencia del preciso momento en que ocurre el encuentro inicial con la madre y su rostro. La tradición iconómaca no tuvo en cuenta este conocimiento y en eso se basa su derrota, o bien: lo sabía e intentó animosamente -alentada por el soplo divino- derrotar a la naturaleza.

Con el triunfo de la imagen, occidente toma el control del mundo, el desarrollo religioso del catolicismo está íntimamente relacionado a la imagen y a pesar de *calvinos* y *sabonarolas* o precisamente por ellos, el poder de seducción del objeto significante toma el control del fervor religioso, desarrollando a través de los siglos el absolutismo del cristianismo en el mundo.

El valor de latría de cualquier imagen está presente irremediabilmente en las culturas como la nuestra, que buscan en el objeto la representación del mito, que aceptan la transmisión del poder metafísico del eón al objeto tangible, que comprimen el concepto inconmensurable en una entidad;

---

<sup>5</sup> Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002 p. 68

así es como Jesús deviene Cristo: “Un eón, si se quiere, es una idea que tiene una biografía”<sup>6</sup> y la cofradía acepta la condensación del sujeto incorpóreo en el objeto real, Danto condensa la filosofía de Santayana publicada en su *El sentido de la belleza*, con la frase: “la belleza es placer objetivado”<sup>7</sup> y es así como se crea lo susceptible de veneración por contener los poderes de aquel al que representa o de aquel que se objetiva.

Con esto, la simple imagen o el objeto (el arte sacro) es en si mismo un dios con todas las características del original y que una vez fragmentado destaca su don de ubicuidad (los muchos Cristo negro, Señor del consuelo, San Judas Tadeo, San Antonio, etcétera). Después del declive de las teorías humanistas y una vez concretado el triunfo de los consorcios sobre las tesis sociales ¿es posible reinterpretar el influjo de la religión como bastión moral? Con el arribo de las artes no objetuales ¿la estética destierra definitivamente el sentimiento religioso de los proyectos artísticos? En esta época de posmodernismos o supramodernismos culturales ¿la *imaggio*, iconológicamente ligada al evento místico, deviene obsoleta? Una visión alterna que conjeture al respecto de la equiparación entre esa tradición y lo contemporáneo ¿permite una abstracción teórica sincrónica a partir del análisis de obra gráfica y sus consiguientes? La especulación que resulta de la simple apropiación de imágenes religiosas y sus alegorías ¿puede permitir una sistematización de la iconología y su consecuente modernización? o es verdad que, una vez establecida la era Duchamp, ¿el objeto tradicional *arte* sobreviene obsolescencia?

Por otra parte, la iconografía religiosa conlleva la estructura casi imperial del arte occidental, la cultura judeocristiana implica la culpa y su castigo, el pecado y su redención, en ese tenor la actual sociedad se rige por viejos valores religiosos en un contexto de aparente modernidad, el individuo y su narcisismo exacerbado hacen de la cultura mundial una constante búsqueda del *satisfactor* ¿esta sociedad se puede representar a través de metáforas histórico-religiosas en obras

---

<sup>6</sup> D'Ors, Eugenio. *La ciencia de la cultura*, Madrid, Rialp, 1964, p. 39

<sup>7</sup> Cfr. Danto, Arthur C. *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 13

tradicionales, o hemos quedado inmersos en la visión ultramoderna del presente perpetuo, la negación del objeto-reliquia, la vorágine de lo nuevo?

La representación de un santo circunscribe hermenéutica, simboliza sin duda el éxtasis religioso y el sexual (pulsión de vida/pulsión de muerte) aglutinados en tanto principio y fin de los paradigmas judeocristianos y sobre todo, prototipo moral de conducta. Interpretar, con procesos técnicos de la gráfica contemporánea aunados al sustento teórico lo que identifico como contenidos aleccionadores, edificantes, eróticos y pudorosos en la fábula o metáfora de la iconografía de San Jerónimo como parábola del arrepentimiento que conlleva la vejez y el deterioro físico y mental que induce la devastación de la conciencia humana y su resguardo; Santa Teresa de Ávila como metáfora de lo voluptuoso y lo venal, el frenesí, el delirio y la locura, representados por sus famosos éxtasis, traducidos a sus célebres textos, permitirá reflexionar respecto al ente posmoderno y sus relaciones socioculturales, de cómo con la construcción de objetos cuyo valor formal se refiera a un proceso teórico que supone un puente conceptual entre los referentes (la carga antiquísima de valor religioso y la apropiación del ícono) y las ideas de vacío, ubicuidad, omnipresencia, delectación, onanismo específicas e inherentes al mundo del arte, se pueden generar imágenes cargadas del inmarcesible manto místico del deseo, el poder y lo inmortal, que ante el hecho natural de su acontecimiento frente al espectador ocurre obra de arte.

La finalidad de la tesis entonces es proponer un análisis sociocultural a partir de la reinterpretación de dos eones por medio de una serie de obras que utilizan algunos procesos de la gráfica y que imiten, en su concepción fabulada, el hecho descrito de la transmutación de los poderes metafísicos del virtuoso hacia un objeto –artístico o no- conformando lo que en el arte contemporáneo llamamos arte conceptual; es claro que no se pretende nada más que hacer uso de los presupuestos teóricos del arte contemporáneo, específicamente el periodo teórico llamado Posmodernismo, con lo cual se concretará el análisis de un entorno determinado de la sociedad mexicana y su representación a través de la apropiación de imágenes preexistentes, destacando el

valor de la relación entre el significado y el significante, además se busca destacar la persistencia del culto idolátrico, que se conserva en tanto lleguemos a dilucidar la también transmutación que la Revolución francesa nos legó, del culto religioso al culto republicano.

**CAPÍTULO I.**  
**GÉNESIS Y DESARROLLO DEL**  
**JUDEOCRISTIANISMO, LA TENSIÓN ICONOCLASTA.**

¿A dónde en verdad iremos  
que nunca tengamos que morir?

Cuacuauhtzin,  
Canto triste.<sup>8</sup>

Sin que el fin específico de esta investigación sea, de manera directa, elucubrar y concluir respecto de los orígenes del carácter del catolicismo en México, es evidente la importancia que conlleva tener presente que de siempre y sin duda somos un pueblo religioso, cercano al rito y al concepto místico, además de morboso, afecto al dolor y la muerte ajenos, que disfrutamos de los pesares del otro, los animamos e incluso los provocamos, quizá como resultado del sincretismo, quizá por natural propensión. En éste capítulo, mediante una metodología histórica comparativa, se analizan, sucintamente, algunos elementos históricos que conformaron el proceso del desarrollo de la religión cristiana en Occidente desde su inicio con la encarnación y hasta su llegada a Mesoamérica con la invasión castellana, para conjeturar respecto del gran apego que hay en México por el dogma y, de cómo desde su origen la imagen (religiosa y laica) está imbuida de una carga natural de lubricidad que ha permitido su desarrollo y triunfo definitivo en Occidente.

Para la actual sociedad mexicana el fervor religioso conlleva igualmente una serie de elementos contradictorios que de una forma u otra han permitido y fomentado el mantenimiento y desarrollo del culto. México está conformado por el encontronazo desconcertante de dos momentos, de dos orbes desconocidas la una de la otra, sin referencias, sin empalmes ni ligazones, ambos mundos

---

<sup>8</sup> Foster, Merlin H. *La muerte en la poesía mexicana*, p.111

sumidos en la insensatez de la quimera, llenos de temor y misticismo, de locura y de genialidad, de perfección y de maldad.

En el origen de nuestra cultura intervienen circunstancias sin precedente, de un lado una serie de culturas ancestrales y progresivas asentadas en el valle de México quizá desde el año 700 de nuestra era, que permitieron la ascensión de un imperio en un período realmente sorprendente: “Uno se pregunta cómo fue posible que una pobre aldea de pescadores en medio de un lago salado, fundada por unos pobres prófugos en algunos islotes llenos de carrizales, haya podido transformarse en el curso de unos 100 o 150 años en una metrópoli”<sup>9</sup> la del imperio Azteca, resentido, cruel, bélico, intransigente y fanático que llegó a dominar toda la región mesoamericana; este imperio era predicho como el pueblo elegido, un poco en el mismo sentido del mito hebreo, que por otra parte es una constante en la historia de la humanidad, los aztecas pues, tenían la idea mítica de superioridad ante sus coetáneos y, sobre todo, la de raigambre y herencia:

*Por la orgullosa conciencia de su señorío, los aztecas se excluían del número de tribus salidas de las Siete Cuevas o de más allá del mar y consideraban que tenían su propio lugar de origen, Aztlán (que) también es una isla en medio de un lago rodeado de carrizos (...) y en cuya orilla se levanta el cerro de Colhuacan (“lugar de los nietos-sobrinos” es decir de los que tienen antepasados), del mismo modo como en tiempos aztecas la ciudad de Colhuacan era el primer sitio al que se llegaba cuando se atravesaba el lago en barca, hacia el sur*<sup>10</sup>

Este imperio devino el de la era del advenimiento del Quinto Sol, representado por el pávido Moctezuma II y subrogado, ya en la guerra, primero por Cuitláhuac y después por el impedido Cuauhtémoc que finiquita su esplendor; el gran imperio de los sacrificios humanos y las Guerras Floridas es derrotado en 1521 por una horda (que no ejército) de castellanos, distribuidos en 650 soldados de infantería, 194 mosqueteros y ballesteros, 84 jinetes, seis pequeños cañones y algunos bergantines, el apoyo decidido y rencoroso del pueblo Tlaxcalteca y el poder estrepitoso del mito y la enfermedad<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*, Fondo de Cultural Económica, México, 1961, p. 44

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Ibid.* p. 11



Del otro lado estaba la España católica de los siglos XV y XVI, también resentida, paranoica, bélica, oscura, apocalíptica y excesiva, la de *“tanto monta, monta tanto Isabel como Fernando”* los pertinaces Reyes de Castilla, que alcanzaran celebridad como “los Católicos”, esa España de la religión omnipotente, la del cilicio y el tormento, la de los Autos de fe, la de la traición y la expulsión de judíos y árabes, la de la Santa Inquisición, la iletrada, la cerril, la que hace mofa de Boabdil ante la puerta de Salobreña y devasta Granada:

*todo lo que escapó a su primera desoladora visita, fue destruido y apenas si quedó un rincón verde y algún animal vivo sobre la faz de aquella tierra. Los moros salían con frecuencia y luchaban tenazmente en defensa de sus campos; pero la destrucción se cumplió en su totalidad y Granada, una vez la reina de los jardines, quedó rodeada por un desierto.*<sup>12</sup>

Del mismo modo y por las mismas causas fue desolada la gran Mexico-Tenochtitlan. El cruce surgido de esta vorágine origina un ente social y cultural aún amorfo e indeterminado. La batalla terrible entre aztecas y castellanos y la posterior coexistencia de ambos mundos irreconciliables parece abullonarse complacidamente en la campaña del cristianismo. La España del renacimiento da origen a la conquista del mundo mesoamericano irrumpiendo atrozmente en los territorios ignotos del continente y tras de la espada viaja de inmediato la cruz y su axioma.

Con la experiencia culminante de Granada<sup>13</sup>, los castellanos importan a Mesoamérica la estrategia religioso-militar, pero si a los moros se les dispensa trato de análogos, a los mexicas y en general a todo mesoamericano, se le trata por convicción religiosa, menos que animales; los soldados

---

<sup>12</sup> Irving, Washington. *Crónica de la conquista de Granada*, Madrid, Ed. Miguel Sánchez, 1981, p. 468

<sup>13</sup> “Nos el Rey e la Reyna de Castilla, de León, de Aragón, de Secilia, etc, por la presente seguramos e prometemos de tener e guardar e cumplir todo el contenido en esta capitulación, en lo que nos toca e incumbe, realmente e con efecto, a los plazos e términos e segud e en la manera que en esta capitulación se contiene, e cada cosa e parte dello, syn fraude alguno. E por seguridad dello mandamos dar la presente firmada de nuestros nombres e sellada con nuestro sello. Fecha en el nuestro real de la vega de Granada, a veynte e cinco días del mes de Nouiembre, año de mil e quatrocientose nouenta e un años. † Yo el Rey † Yo la Reyna.” Párrafo final de la Capitulación de Granada en Irving, Washington, *op. cit.* Primera de guardas.

castellanos están imbuidos en su mundo renacentista de la justicia celestial, del apremio por la incólume reliquia, de la razón del cristianismo por sobre todas las cosas, del vigor que da la inmólación y el sufrimiento de la carne como tributo a su dios; son estos soldados lerdos los que se enfrentan a los no menos fatuos mexicas, que ensoberbecidos por el poder de su imperio y enceguecidos por el nebuloso poder del mito, se confrontan a una contraparte no tan dispareja; los náhuatl son soldados igualmente crueles, quizá de más rituales, quizá de más honor pero militares recalcitrantes al final del día, los mexicas son derrotados por su circunstancia, por su entorno y por su inflexible misterio.

Son los soldados castellanos los que preñan a las mujeres de los mexicas jaguares y águilas una vez derrotados, con esto significan el deprecio que tienen por el otro, y con esto también inician la fragmentación del tejido social, gestando al bastardo que incuba y desarrolla un terrible resentimiento social, una división que perdura hasta nuestro tiempo y que es la trama de todo el conflicto racial y de clases en nuestro territorio, es con esto que se gesta la figura del capataz, oscuro personaje de nuestra historia nacional que en su origen detestado conlleva su lóbrega e inútil venganza, acto de traición y desprecio, de propio sobajamiento y de suicidio, disparate irracional que sólo hace notar el carácter sumiso de un pueblo.

Efectivamente la época de la Colonia no fue capaz de permitir la cohesión entre las partes discordantes ni tampoco lo han sido los doscientos años posteriores a la Independencia, que quedan como doscientos años de intentos fallidos por ordenar un proceso de desarrollo igualitario, doscientos años del poder de los peninsulares y muchos criollos que tampoco necesitan igualdad ni justicia social.

La actual sociedad mexicana es dispareja, rugosa, indeterminada, plural e inconexa, atropellada en toda su historia reciente y con una insipiente y fallida experiencia democrática de inicios del siglo XXI. Es una cultura que se conforma de fragmentos que no empatan, de capataces simulando

hacer política, de criollos insaciables, de indios rencorosos. Somos una especie de Babel contemporánea cuya torre está a punto del colapso mientras nosotros intentamos que el otro aprenda nuestro idioma porque aseguramos que lo nuestro es lo correcto.

Sin embargo, el sentimiento fervoroso pareciera unificar un poco el caos, la profesión de lo religioso parece unir un tanto los cabos y como característica colectiva parecería ser la más distintiva de nuestra sociedad. A partir de la simetría que claramente se traza entre una religión y otra, los mexicanos hemos conformado el fervor idolátrico a una mujer, la madre de Cristo en su advocación de la Virgen de Guadalupe que suplanta a *Tonantzin* “Nuestra *Madresita*” o *Teteo innan*, la “Madre de los Dioses” mexicana, con esto la religión que resguarda, exime, compensa y sanciona sirve de argamasa a un gran número de mexicanos, si no católicos sí guadalupanos. Estos responden al fervor religioso como único fin de su modo de vida y de alguna manera es como se relacionan con los estratos sociales que le circundan; el carácter fervoroso hacia esta advocación se encuentra en todos los niveles socioculturales de México.

El mexicano común aparenta tener una relación más cercana a su religión que otras culturas y el apego que muestra por algunas de las imágenes que venera es destacable; es común que los investigadores mencionen que se hizo una traducción funcional de los viejos a los nuevos dioses en el proceso de colonización; podemos destacar como a todo dios mesoamericano le corresponde su versión católica e incluso en la toponimia de varios poblados se funden estos dos valores (San Nicolás Totolápan, San Antonio Tomatlán, San Juan Ixtacalco, etcétera) para reafirmar el carácter ambivalente de nuestra cultura.

Por otra parte, el culto a San Judas Tadeo, al Señor de Chalma, al Santo Niño de Atocha, son también ejemplo claro del apego religioso que muestra en sus ritos sincréticos el mexicano de hoy y, este tiene sus inicios en la mezcla alentada y permitida por los europeos de las muchas visiones

religiosas del México antiguo y de la religión católica, que una vez coligadas conforman una religión sutil y permisiva que ha generado un culto exacerbado y continuo.

Sabemos que la invención del concepto *sobrenatural*, que devino religión, es lo que conformó, junto a la recolección y posterior domesticación de los alimentos, el desarrollo cultural de todos los seres humanos, este hecho dio inicio al proceso por el cual somos seres sociales, con una estructura cultural que contiene lo metafísico, el sexo, el lenguaje, la historia, etcétera. Entre los mexicas el mito soporta toda la trama cultural, comprende al mismo tiempo los mundos real y mítico que conceden el balance natural entre vida y muerte; es con el dolor y el sacrificio que se da origen al ciclo vida-muerte, que se entiende como parte integral y no como un punto final, así en una parte del invención de la antropogénesis náhuatl, la Leyenda de los Soles, se describe cómo los dioses utilizan huesos de mujer y hombre para repoblar el mundo: “ésta es Cihuacóhuatl, que a continuación los echó (los huesos) en un lebrillo precioso. Sobre él se sangró Quetzalcóhuatl su miembro”<sup>14</sup> el mito hace una muy clara representación conceptual de las ideas como pensamientos iconográficos, el lebrillo contenedor de la madre como el sexo receptor del semen-sangre del padre que tiene que lesionarse para poder dar nueva vida. Este mito de creación puede ser ya ajeno para nosotros en tanto la carga lúbrica manifiesta es más contundente que en la versión suavizada del occidente, los mexicas no entendían el mal o la sexualidad del mismo modo que la Europa medieval, por tanto el mito refiere, lógicamente, a los valores culturales propios de su contexto. Los cristianos no objetivan el sexo de la madre, mantienen su condición humana, pero la inseminación sí se convierte en un hecho mítico representado por una epifanía. El nacimiento del dios hijo es una parte del mito en que se basa la nueva estructura sociocultural, con esto queda claro que la idea de renovación está en ambas culturas y con el sacrificio de Cristo se confirma, como en el sacrificio de los dioses mexicas para dar nueva vida, que la muerte y dolor condicionan el paradigma religioso de ambos pueblos.

---

<sup>14</sup> Cfr. Matos Moctezuma, Eduardo, *Muerte a filo de obsidiana. Los nahuas frente a la muerte*. México, SEP, 1975

Cristo en la cruz es el ícono de la religión católica, es además el motivo principal de sus ideales, con esta imagen se ha especulado durante siglos y sin embargo en México no es necesariamente la figura central del rito, es posible que el éxito del catolicismo en la América hispana tenga su origen en la continuación de una doctrina que vincula el dolor físico con el premio postmortem. Las varias prácticas místicas de los antiguos moradores de Mesoamérica incluían el dolor como parte esencial de su cometido, es sabido que el martirio propio generaba, en mayor o menor medida, recompensas teológicas y el concepto del cuerpo humano se acercaba más al de ofrenda que al de templo.

La religión católica fue, sin duda, impuesta a sangre sobre las ruinas en donde alguna vez habitaron los dioses aztecas: "Estos dioses no eran pálidos fantasmas paganos en la imaginación de los hombres del siglo XVI, sino peligrosos demonios cuyo poderío trataban de combatir los españoles construyendo sus iglesias en las mismas fauces de Satanás"<sup>15</sup> pero el éxito de esta conquista sólo se puede entender si hay una aceptación, por lo menos parcial de la creencia:

*los primeros convertidos lo habían sido por la fuerza, por el miedo a la hoguera y la espada: indios o marranos (así considerados por los conquistadores) sin alma ni condición humana; pero a fines del siglo XVI los indios que se convirtieron lo hacen menos por miedo que por interés, por que esto los alía con los castellanos en cierta medida y los aleja de los otros indios, así se zafan de esta coacción; al mismo tiempo que el humanismo de los dogmas católicos y la blandura de los ritos les permiten conservar en secreto su fe."*<sup>16</sup>

Sabemos bien que en el mal llamado *viejo mundo*, el católico destacado, ese que terminará encumbrado en el altar es el retractado, el suplicante, el lloroso, el que una vez culminada su obra en esta tierra, ya por desuello, ya por mutilación, ya en olor de santidad y cuyo cuerpo permanecerá incorrupto, se transformará en ícono religioso, alcanzará con su virtud oficializada por la institución y sus representantes, el símil de la divinidad. Del mismo modo, en el mal llamado

---

<sup>15</sup> Krickeberg, Walter, *op. cit.* p. 125

<sup>16</sup> Pichón, Jean Charles. *Historia universal de las sectas y sociedades secretas I*, España, Bruguera, 1971, p. 124

*nuevo mundo*, el mexica insigne era aquel que moría en batalla o dando a luz, por agua o por un rayo, o en circunstancias relacionadas a las advocaciones diversas de los diversos dioses, y sabemos que para ambas tradiciones: “lo más valioso que el hombre podía ofrendar a los dioses era su propia sangre.”<sup>17</sup> Hay en ambos casos y en todo esto, una pulsión de vida que contiene el placer que provoca el dolor, el místico español y el mesoamericano no pueden estar lejanos del orgasmo implícito en los flagelos, la penitencia, las calamidades y el ritual de expiación, los europeos traen consigo pues, la iconología de la sangre y el exabrupto mórbido, representado por Cristo y por cada uno de los santos de la tradición católica española. Acá los mexicas, los tlaxcaltecas, los zapotecas modelan cráneos y esqueletos, representan tormentos y sacrificios, pintan sangre brotando de cuellos, de bocas o cabezas, de genitales u orejas, son adoradores de la muerte y sus procesos, el ritual juego de pelota tiene como fin místico, la inmolación expiatoria. Durante los siglos posteriores a la conquista la fe católica crece fácilmente en la fértil tierra y gracias a la actitud perspicaz de sus misioneros, el desarrollo del culto se contrapone en innumerables ocasiones a la doctrina y estructura de la Iglesia en Roma, por lo que no pocas veces se cuestionaría el actuar de los curas en América: “Podríamos preguntarnos si el impulso que dieron a la mariolatría y al culto de los santos y de las reliquias (embarazoso y paganizante) constituía una reacción muy feliz contra el dogma”<sup>18</sup>.

La reacción natural del contacto entre una y otra religión no permitió la evangelización como tal, de hecho muy pocos religiosos europeos lograron difundir la palabra de Cristo en Nueva España, más bien se buscó *hispanizar* toda la cultura y eso hasta que se terminó -a medias- la necia discusión respecto de la naturaleza espiritual de los indios.

---

<sup>17</sup> Krickeberg, Walter. *op. cit.* p. 283

<sup>18</sup> Guignebert, Charles. *El cristianismo medieval y moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957. p. 133

Se buscó en este intento imperialista de hispanización cargar el dogma americano de un sentido ontológico propio de la religión y su acontecimientos propugnando por la exaltación de los milagros

*La explotación del misticismo erótico de María Alacoque y el consiguiente establecimiento del culto público al Sagrado Corazón de Jesús, se mantienen en la misma línea y exageran, si es posible, una tendencia que los buenos católicos debieron juzgar deplorable. Pero hubo algo peor: los jesuitas aceptaron a título de dogma, infinidad de supersticiones y creencias absurdas; como la creencia de los hechiceros y brujos aztecas, permitiendo que sobrevivieran no como tradición sino como verdad mística.<sup>19</sup>*

Así es como se fue moldeando la relación entre conquistadores y sometidos, así fue como se impuso una visión unívoca de un concepto universal dando a luz -con todo esto- un pueblo temeroso, timorato y hecho al sacrificio, al dolor y a la culpa.

En general la visión de esta nueva religión como acto social y no divino, nos muestra toda la complejidad que el infinito imaginario del ser humano permite, ningún dios mexica o cristiano puede controlar la evolución de un culto. No hay capitulación al cristianizar al México antiguo, los derrotados por el arcabuz castellano se cobijan con el manto de Jesús, su madre y el séquito de entelequias judeocristianas, así la religión será, sin duda, la argamasa que cuaja dos sustancias distintas, lejanas y diversas.

Aún hoy este sincretismo, cómodo para ambas partes, está presente y mantiene viva la memoria mística de muchos pueblos en nuestro país, sabemos de los curanderos, de la medicina natural y el ritual que le acompaña, tenemos todos un *nahual*, sabemos de la evolución de la leyenda de la Llorona, disfrutamos o padecemos el multitudinario ritual mariano del 12 de diciembre y no debemos dejar pasar por alto las asombrosas ceremonias de beatificación y canonización que presidió Juan Pablo II en el 2003, en donde se accedió a un ritual netamente pagano, lleno de

---

<sup>19</sup>Guignebert, Charles. *op. cit.* p. 134.

danzas y tradiciones mexicas, tlaxcaltecas y zapotecas en el templo más importante de nuestro país, la Basílica de Guadalupe.

La conquista religiosa de México fue y sigue siendo en gran medida, el brutal sometimiento de los fragmentos disonantes de un imperio y su territorio, de su cultura y su apego a la reliquia, al dolor y a su representación, pero también es un encuentro impetuoso de coincidencias que en algún momento se negaron y que aún ahora muchos no quieren reconocer.

Hay que admitir que la religión triunfa por algo más que la espada y el arcabuz, si bien el influjo colonizador de la milicia castellana puede estar presente en los intrincados anales del mexicano profundo, la traza de la antiquísima memoria nos indica que la unión religiosa fue además, pertinente asentimiento, cómodo arreglo, continuidad del mito y del suplicio, reinterpretación de la teología, acomodo estratégico dentro del nuevo poder, cambio de mando, nacimiento del capataz.

El encuentro entre el maíz y el aceituno no es más que un símil de la sacudida de la guerra religiosa que fue la conquista, los soldados de ambos bandos eran creyentes y los derrotados acabaron por ser más creyentes que los invasores. Aún hoy es difícil precisar qué cultura es más católica. Esta nueva organización, que acepta continuar con algunos factores del viejo orden teológico, nos muestra y explica el carácter propenso a lo letal y lo lúgubre del mexicano antiguo y moderno. Misterioso albur de la suerte o perfecto orden divino que conjuga por una parte a mayas, tlaxcaltecas, mexicas, con los renacentistas castellanos, judíos, musulmanes, en ese encuentro incidental en la seductora tierra de Quetzalcóatl. El inconsciente episodio de Cristóbal Colón en octubre de 1492, que transforma a un corriente reino de Castilla en el más grande de los imperios en tan sólo tres meses, inicia, además de una nueva geografía, una nueva teología, quizá la versión más sangrienta de la tradición judeocristiana, dando al mundo un campo fecundísimo para la acción mística. El nuevo mundo es la sangrienta Utopía.



En el siguiente subcapítulo se contextualiza el tema que habrá de destacarse en la serie de obras propuestas como base de esta tesis, lo lúbrico yuxtapuesto a lo místico, además de una revisión concisa de los personajes, su biografía y de algunas de sus representaciones.

### I.1. Lubricidad guarecida en la iconografía católica.

Toda imagen nace circunscrita por las posibilidades de transcripción en su ruta, de idea a pensamiento, de pensamiento a discurso y de discurso a representación, así mismo está delimitada por la capacidad de su *imaginante*<sup>20</sup> de transferir la ya *idea/pensamiento* en una manifestación incluso conformada como un objeto, sea éste bidimensional o tridimensional y finalmente a su inserción al medio de comunicación al que pertenece.

Por su parte el origen conceptual de toda imagen artística se limitará a las mismas capacidades de su inventor, pero al pertenecer a un sistema complejo cuyas manifestaciones conciernen no a objetos sino a sujetos, no responderá exclusivamente a sus posibilidades físicas de transferencia, en todo caso además del talento se pondera la idea original misma. De ese modo, el concepto absoluto de *idea/pensamiento* religioso, si bien desarrolla por sí misma una vocación iconoclasta que nos permite entender claramente tanto la idea mítica judía, como la metafórica cristiana, no puede subvertir el origen lúbrico de todo lo que se ve, sean imágenes de natura, sean imágenes de cultura, el arte conceptual (o no objetual) funciona básicamente en ese sentido. El muy elegante aserto de Taine: “El arte no es un meteorito que cae del cielo”<sup>21</sup> nos aclaró, por fin, que todas las imágenes hechas son producto cultural, o sea que son formadas por, o a partir de, alguna idea o concepto humanos y por lo tanto son sistémicas.

A inicios de la tensión iconoclasta relacionada al cristianismo hay una serie de factores que influyen directamente en estos procesos de asentimiento-oposición de las imágenes en su contexto religioso-social, el elemento más contundente en este conflicto es la cuestión sexual, que es inherente a todo ser humano y a aparentemente a cualquier imagen “A lo largo de una historia trágica de fidelidad y de traiciones, el pueblo judío había visto en las imágenes labradas por mano

---

<sup>20</sup> Neologismo que me permito para adjetivar al que forma pensamiento a través de imágenes.

<sup>21</sup> Taine, Hippolyte. *Filosofía del arte*, México, Porrúa, 1994. p. 27

humana un pecado o, al menos, un peligro contra la fe”<sup>22</sup> esto explica la complicada relación entre el antiguo y el nuevo testamentos y su natural bifurcación (a resultas de la encarnación); los dioses, las divinidades o los ídolos ya habían sido representados por los humanos utilizando cualquier tipo de objetos a lo largo de miles de años (quizá ciento sesenta mil) pero este Dios único, omnipresente, omnipotente, inabarcable e infinito de los judíos no se podía reducir a lo concreto y mucho menos correr el riesgo de la disipación a través de la vista.

Para el pueblo judío la relación con el mundo lúbrico está infiltrado por el virus del pecado y lo esencial religioso no puede ni debe ser simulado o representado, esto quiere decir que no se permite la concentración de lo absoluto en símbolos u objetos semánticos, más aún, la tradición nos indica que de los hebreos: “heredamos una actitud represiva ante los productos de la imaginación, así como una tendencia a dar forma exclusivamente discursiva, y sobre todo escrita, a nuestros pensamientos”<sup>23</sup> aquí es pertinente que recordemos a YHWH como autor intelectual del primer homicidio, el de Caín contra Abel, todo provocado por el rechazo flemático e impertérrito que hace el omnisciente señor del sacrificio de los productos que pertenecen más a una cultura sedentaria y hedonista, como la griega, y con esto se determina y perpetúa la austeridad que priva en la cultura hebrea.

El mito del pecado original (lógicamente anterior al homicidio mencionado) que asocia el sentido de la vista con la caída, ilustra también el problema de la tensión sexual: “Eva ha creído en sus ojos, la serpiente la ha fascinado, y ella ha sucumbido a la tentación. ¡Cuidado, trampa! Vagina dentada. Pecado de imagen, pecado de carne (...) La óptica es pecadora: seducción y codicia”<sup>24</sup> y ya para el

---

<sup>22</sup> Plazaola, Juan José. *El arte sacro actual*, Madrid, BAC Panorama, 1965, p. 42

<sup>23</sup> Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM, 2007, p. 196

<sup>24</sup> Debray, Régis. *op.cit.* p. 67

primer siglo de cristianismo esta natural idea immanente del binomio conceptual *visión-sexualidad* ha quedado claramente delimitada:

*Canto de Sirena. La idea de hacer ídolos ha estado en el origen de la fornicación, se decía en los ambientes judíos helenizados (...) El tándem apariencia/concupiscencia tendrá una vida dura, incluso en pleno cristianismo. Tertuliano, el cartaginés que veía en la idolatría «el más grande crimen del género humano», el gran enemigo cristiano de las imágenes, fustigará con insistencia la coquetería femenina. Maquillaje, cabellos, rojo de labios, perfume, vestido, todo es controlado por él.<sup>25</sup>*

La imagen que nace, pervive y se desarrolla en el cristianismo, lo hace pues con una carga erotizante adscrita a su naturaleza humana (sobre todo masculina), recordemos que en ese preciso momento cultural todo en el ser humano es pecado, pecado de lascivia.

El macho de nuestra raza evolucionó de tal manera que la vista conlleva el mayor de los estímulos sexuales, la transformación peculiar de nuestra especie que implicó en algún momento la disminución del sentido del olfato hizo del ojo el órgano más importante, al menos, repito, para el macho. Ver, como hecho de lascivia, es inherente a la conducta animal de todo humano y, lógicamente, esto se ha experimentado siempre y era bien conocido por todas las culturas antiguas, de allí los primeros ídolos femeninos de fertilidad<sup>26</sup>.

En su momento, cuando la trama de la comunidad y la urdimbre de lo social, tejieron un horizonte mucho más complejo, los humanos buscaron convenios, necesariamente religiosos, que normaran la conducta en el ya “civilizado” grupo y como siempre es más fácil prohibir que regular naturalmente en algunas religiones se decidió proscribir la imagen. Pero la fuerza del deseo no puede ser contenida con simples restricciones por muy divinas que éstas sean, es necesario regularlas con todos los elementos que la cultura propone por medio de la educación religiosa, social o cívica en su caso; la religión judía, en su mundo completamente dogmático, convino

---

<sup>25</sup> Debray, Régis. *op. cit.* p. 67

<sup>26</sup> Cfr. Morris, Desmond. *El mono desnudo*. Barcelona, Plaza y Janés, 1970, pp. 44 - 87

actitudes y comportamiento iconómacos, con una estructura muy rígida, que en mucho pervive hasta nuestros días y con la única intención de conformar un mundo totalmente hebreo.

Pero a pesar de todo este empeño místico la imagen triunfó:

*Occidente ha sido una cultura de la palabra y la imagen. Sobre estos dos cimientos combinados se ha levantado y sostenido el edificio de la civilización moderna, (...) Algunos ven en la imagen la libertad, la emoción el placer genuino, y en la palabra el adversario de todo esto.<sup>27</sup>*

La ruta progresiva que va del año cero a nuestros días evidentemente está llena de escollos en materia de creación de imágenes y el resultado actual no necesariamente sería el esperado por nadie, quizá el triunfo se debe a este instinto natural lúbrico del ver, o quizá por los argumentos presentados en el segundo Concilio de Nicea (787) o porque la influencia de la cultura visual de los griegos en los cristianos fue muchísimo mayor de lo que se suponía, o precisamente por su fortísimo carácter erotizante. Como sea, el conflicto (si lo hay) entre la imagen religiosa y su inmanente condición lúbrica deviene, ya aceptada la idolatría en el cristianismo, una nueva tensión, esta vez de carácter sacramental.

Si la imagen es un prototipo de la divinidad entonces comporta sus particulares y es parte del hecho mítico: “Y como el Hijo tiende a Dios, yo debo tender a la imagen del Hijo, con la misma intención de parecerme a él y de asimilarme a él.”<sup>28</sup> Toda iconografía cristiana es por lo tanto temperada y ascética, virtuosa e incorruptible o por lo menos eso nos sugiere el canon, que implica que todo elemento del culto pertenece a lo sacralizado ya por ritual, ya por tradición.

No hay porque sugerir siquiera la posibilidad del gesto sexuado en ninguna imagen al interior de los templos. El efecto de la teología de las imágenes y su consecuente iconografía de Cristo como símbolo universal, comprende este hecho de la castidad inmanente en los objetos de culto, por eso

---

<sup>27</sup> Zamora Águila, Fernando, *op. cit.* p. 195

<sup>28</sup> Debray, Régis. *op. cit.* p. 70

es que en el mundo profano se exagera su contraparte, la “mediología” moderna es apremiantemente erótica.

Pero desde el pasado hay casos muy reveladores e incluso tremendamente inquietantes, de este conflicto sexual-religioso. En la Europa de la Edad Media tardía, una secta hereje que se desprende de la Iglesia, el movimiento del Libre Espíritu, exteriorizaba su grado de virtud de manera *sui generis*, conjeturaban que habían alcanzado tal grado de espiritualidad y de religiosidad que era totalmente imposible que, hicieren lo que hicieren, fueran capaces de pecar; durante los servicios que celebraban dentro de los templos de Schweidnitz, en la diócesis de Varsovia, los rituales de iniciación al noviciado incluían prácticas de flagelación en todo el cuerpo con látigos que tenían picos muy filosos; abusos sexuales con instrumentos que también tenían picos y estoperoles, se practicaba además una serie de torturas psicológicas; estas prácticas extremas de penitencia terminaban en muchas ocasiones con la muerte de las postulantes, de no ser así la novicia alcanzaba un grado extremo de excelsitud religiosa que se conocía como “Perfección”. Cuando esto se lograba eran iniciadas como *Monjas perfectas encapuchadas* y, reafirmaban el grado de elevación alcanzado practicando cualquier tipo de transgresión religiosa y moral que se les ocurriese: relaciones sexuales de todo tipo, necrofilia, zoofilia abusos de otras monjas o relaciones anales durante los servicios religiosos dentro del templo. La Santa Inquisición se hizo cargo de poner fin a todo eso, con muchísimas hogueras de por medio<sup>29</sup>.

El caso es que la transgresión que más puede ofender la estructura de la religión tiene que ser eminentemente sexual; sabemos que la Iglesia durante siglos no permitía a los herejes, mucho menos a aquellos que practicaban alguna “depravación sexual”, cualquiera que esta haya sido. Axiomáticamente a lo largo de la historia el problema del cuerpo humano sistémico se ha visto permeado por el constante desasosiego que el sexo y la religión confrontan. Entonces bien, si la imagen, cualesquier imagen, es resultado de un valor de inmanencia entre el hecho ideático y el

---

<sup>29</sup> Cfr. revista Poliéster vol. 4, No. 3, otoño 1995

goce (sexual) podemos definir el concepto iconófilo como ambivalente (místico-lúbrico) e inseparable incluso en la iconografía religiosa más ortodoxa.

Por lo tanto la imagen o representación, implica –por ósmosis fenomenológica- una carga erótica o erotizante; por ejemplo: el retrato o la representación de Teresa de Ávila, que se apegue al discernimiento vaticano, implica por la misma razón, el cumplimiento con las normas de la virtud, pero por ser una imagen, por ser de un personaje femenino y por su índole inherente conlleva un sesgo lascivo, una obra de la misma santa pero representando uno de sus famosos éxtasis, conlleva una mayor acometida erótica. En este último caso el éxtasis la relaciona con un alto grado de placer –de origen divino-, que por muy místico que sea implica, en lenguaje corriente, delectación o sea: goce sexual, esto ocurre con un ejercicio espiritual –el hecho de escribir bajo un influjo místico que provee el éxtasis- en tanto es el grado máximo al que podemos aspirar los mortales, Dios nos premiará con el paraíso a donde iremos únicamente a gozar, a sentir todo (lo que sea que se pueda hacer en el paraíso eternamente) en espasmo, como en un orgasmo perpetuo.

La cuestión se complica un poco al referirnos a otras iconografías donde la narración involucra una serie de elementos más complejos, como los martirios donde se pueden apreciar mutilaciones, ahorcamientos, lapidaciones, etcétera (cabe recordar que esto también produce, en algunos, placer estrictamente sexual); en el caso de San Jerónimo la representación que se hace es la del nonagenario amanuense, benigno y devoto, este hecho de caracterizarlo como un anciano implica, en casi cualquier contexto social, la ausencia de algún elemento susceptible de insinuar un sesgo erótico, sin embargo, me permito concluir que el efecto tan temido por los hebreos es cierto, el desnudo torso de un anciano puede, aún de manera velada o incluso forzada (por afirmación o negación), apuntar hacia lo lúbrico; no podemos tampoco desestimar el efecto fetiche, la pulsión de vida que implica el tabú, que imbuye toda cultura con el velo del deseo. Jung nos informó al respecto y desde hace más de un siglo entendemos que el cuerpo sistémico contiene,

irrefutablemente, una condición sexual específica, independientemente de la edad del individuo, desde la más tierna infancia hasta la más decrepita vejez:

*Si la libido –tomada en el sentido freudiano- se produjera tan sólo en la pubertad, entonces sería imposible que alimentara ya antes unas perversiones infantiles. (...) Así sólo cabe la solución de admitir la identidad –por decirlo así- de la libido anterior a la pubertad, con la libido posterior a ella. Por tanto también las perversiones infantiles se producirán de la misma manera que las perversiones en los adultos.<sup>30</sup>*

Es así como el cuerpo consecuentemente siempre contiene características sexuales y aunado al hecho de que la imagen también contiene siempre condiciones lúbricas, podemos deducir que las representaciones del cuerpo (en cualquier sentido) conforman una iconología con mayor o menor carga sexual.

Toda representación del cuerpo humano es por lo tanto un generador de estímulos que, por medio de procesos de la psique, devienen estímulos sexuales; quizá la evolución de la especie requiere conformar una estructura cerebral que a pesar del incremento de la conciencia, la inteligencia y el juicio abstracto mantiene exacerbado el instinto sexual, quizá es ese primitivo instinto, que con la misma evolución ha logrado adaptarse a las nuevas limitantes socioculturales (y evidentemente religiosas), el que contiene al hecho lascivo como base de una humanidad más compleja, que incluso ha llevado la sexualidad al campo del puro hedonismo desde hace cinco mil años, cuando los viejos hebreos olisquearon el peligro iconográfico-iconológico, cuando Dios les advirtió, con fuego, que la imagen arrastra inevitablemente hacia la concupiscencia y desde entonces en cada imagen vista por un ser humano hay una lubricidad invencible, guarecida, emboscada y esperando.

A continuación se hace la revisión abreviada del primer personaje que conforma el tema de la tesis: San Jerónimo; su biografía resumida y el análisis de algunas obras que considero destacadas permitirán proponer la vocación de este ícono en un plano de tensión entre lo púdico y lo lúbrico y así, conformar el primer vademécum iconológico de la serie.

---

<sup>30</sup> Jung, Carl Gustav, *Teoría del psicoanálisis*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972, p. 50



## 1.2 El tema San Jerónimo.

La pintura fue uno de los elementos más importantes en la transformación religiosa de América, esta disciplina además de la condensación de los estilos renacentista, manierista y barroco, nos ha dado un inventario indefinido de iconografía de sensibilidad exacerbada, las imágenes de martirio y de éxtasis religioso conforman la gran memoria de nuestra cultura, el retrato del dolor y del placer contextualizado en el templo católico nos inunda ante la contemplación con un extraño sentimiento de *identidad nacional*, de pertenencia (al mismo tiempo secularizada y espiritual) a una hermandad específica e incalculable que sabemos cohesionada por la lengua, la comida, la tradición y la religión. La utilización de la imagen como medio de narración y adoctrinamiento en el México incipiente, permitió a los misioneros narrar la historia del cristianismo al estilo de los códices: descriptivos, metafóricos y semánticos. Con la evangelización-hispanización se inicia la construcción de templos y sus muros son el nuevo *amatl* en donde se escribirá la inédita versión de la ideología religiosa, se compagina la leyenda pagana y la cristiana, se empata la idolatría y se adecua la versión del génesis. Si bien ya no se discutió bizantinamente y hasta el hartazgo la cuestión iconoclasta, en América la imagen llegó como referente didáctico, como signo de conquista y como símbolo de avenencia al mismo tiempo y, tuvo que confrontar la estructura contemplativa existente en la afianzada cultura mexicana que históricamente no era tan resignada como para no cuestionar en algún sentido la nueva iconografía.

El santoral judeocristiano, como bien sabemos, está conformado por una serie de personajes de lo más sorprendente, a veces su iconología contempla una vocación muy suspicaz, en otras es realmente inconcebible o inaudita, a veces cierta, tangible o, por lo menos, asequible y en ocasiones es de un candor y una inocencia maravillosos. En este tenor es que se da la introducción de dos iconos importantísimos del martirologio católico hacia la América hispanizada, la iconografía de San Jerónimo (¿347?-420) y la de Santa Teresa (1515-1582) en dos momentos muy diferentes; el santo llegó junto con los primeros aguafuertes importados de Europa, la segunda

a inicios del siglo XVIII, después de su canonización en 1622. Sí bien ambos personajes no han sido de gran relevancia en cuanto a la devoción popular, sin duda son cabeza de la institución religiosa. Ambos representan los más altos cánones enarbolados por la jerarquía católica, quizá esa condición de superposición o preeminencia celestial sea la razón de la distancia con el pueblo fervoroso de México.

La representación de los cristianos destacados por medios plásticos es, entre otras cosas, un manual de instrucciones a seguir dentro de la vida religiosa, los elementos que componen una imagen son todos inmanentes del valor espiritual de la cristiandad y, por lo tanto, adquieren también un contenido abstracto muy importante que sin duda deviene elemento semántico y desde donde se puede hacer una lectura de sus elementos. En el caso de la iconografía de San Jerónimo (ca. 347-420), la tradición aceptada por la Iglesia es la que muestra a un anciano que trabaja en la traducción del Antiguo Testamento o viviendo exiguamente en el desierto, casi siempre se le dispone junto a un león, un cráneo y crucifijo, además de la piedra con la que se golpea el pecho como acto de contrición y arrepentimiento. San Jerónimo es considerado Doctor Máximo de la Iglesia ya que por su educación y relación con grandes pensadores coetáneos desarrolló una amplia cultura, profusa erudición y un gran conocimiento que a la postre, una vez convertido al cristianismo, le permitió difundir la fe.

Durante su juventud y como muchos de los santos católicos, San Jerónimo llevó una vida disipada y hedonista, dedicada en gran parte a lectura de textos que la incipiente Iglesia consideraba perniciosos; se podría deducir que la lascivia tuvo presencia constante en la juventud del santo, y es precisamente esta etapa la que se pretende dejar de lado al retratar insistentemente a un viejo pudibundo, tratando de poner en claro que la etapa del joven con un amplio gusto por el goce, el conocimiento y la cultura, que no se contiene ante la posibilidad del júbilo carnal, ha sido vencida gracias a la iluminación divina y por lo tanto no puede ser destacada como parte de la pulsión de

vida contenida en la sexualidad, en tanto la Iglesia busca encomiar la castidad de sus miembros. Es esto lo que hace especialmente atractiva esta imagen y, en estos tiempos, es todavía más seductora, una vez entendido y sobrepasado el conflicto iconoclasta. San Jerónimo llegará así mismo a personificar la memoria y su preservación a través de su representación como un viejo meditabundo y educado, rodeado de libros y trabajando en sus traducciones, el mensaje de pervivencia de los valores intrínsecos al conocimiento religioso es también muy claro. Los datos biográficos aportados son escasos y de hecho sólo sobreviven los directamente relacionados a la etapa de su vida dedicada a los evangelios, los anteriores son como en muchos casos tradición oral conservada como fábula. Del personaje me interesa el tema iconográfico por lo antes dicho; comentaré las siguientes obras para hacer notar el carácter iconológico que atañe a esta investigación. De Albrecht Dürer (en adelante Durero) (Nuremberg 1471–Nuremberg 1528), el *San Jerónimo en el yermo*<sup>31</sup> (p. 34) de ca. 1496, aguafuerte y buril, 31 x 22.5 cm.; el *San Jerónimo bajo el sauce podado*, de 1512, punta seca de 21.1 x 18.1 cm., y el *San Jerónimo en su estudio*, de 1514, aguafuerte y buril; las tres obras ejemplares de Caravaggio<sup>32</sup> primero el *San Jerónimo mientras escribe I*, de 1605, óleo sobre tela, 118 x 81 cm., después el *San Jerónimo mientras escribe II*, de 1605, óleo sobre tela de 112 X 157 cm., y por último el *San Jerónimo mientras escribe III*, de 1607, óleo sobre tela de 117 X 157 cm. De Harmenszoon van Rijn (1606-1669), el *San Jerónimo en un cuarto oscuro*, de 1642, aguafuerte, buril y punta seca de 15.1 X 17.3 cm., y el *San Jerónimo leyendo en un paisaje italiano* de 1654; aguafuerte, buril y punta seca de 25.9 X 21 cm.

---

<sup>31</sup> Todos los títulos de obra aparecerán en cursivas y en español cuando la fuente consultada no los consigne en el idioma original.

<sup>32</sup> Michelangelo Merisi (1571 Merisi– ca. 1610 ¿-?) no se sabe mucho en realidad, su primer biografía fue escrita por un contemporáneo (cuyo nombre se ha perdido) que le llamó Amerigi; existe otra también anónima y coetánea, donde le llaman Merigi, y, en la mejor tradición vasariana, se limitan a contar anécdotas, chismes y mitos; se supone que nació en Milán y es muy seguro que no nació en la provincia de Bérgamo llamada Caravaggio; precisamente por la gran confusión que ha habido siempre en torno a su vida, sus mismos amigos empezaron a llamarlo de ese modo. El apellido de su padre fue registrado en 1572 en Milán como Merici y en Bérgamo en 1576 como Morisi; después de 1592 y ya estando en Roma el pintor fue mencionado como Merisio, Morigi Morisius, Amarigi, Marigi, Marisi, Naragi, Moriggia, Marresi y Ameriggi y, por si fuera poco, hay varias obras firmadas por él como Marisi; esta nota es muy importante ya que nos permite inferir que las obras de Caravaggio que hoy día conocemos, muy probablemente, tengan otro origen y no necesariamente la mano de un sólo autor.



Fig. 1 Alberto Durero, *San Jerónimo en el yermo*, ca., 1496 aguafuerte y buril, 31 x 22.5 cm.



Fig. 2 Alberto Durero, *San Jerónimo bajo el sauce podado*, 1512, punta seca, 21.1 x 18.1 cm.

Durero buscó toda su vida prolífica hacer obras que le permitieran la constante experimentación formal, el llevó a su natal Nuremberg el proceso técnico del grabado a buril, que se contraponía con el tradicional método de la xilografía en boga en esa época, además de experimentar continuamente con el proceso de punta seca; lo más destacado de su obra es el maravilloso concepto armónico que tiene del mundo y que habrá de acontecer en un nuevo estilo: el Manierismo de Durero. En este gusto por la experimentación técnica existe un *San Jerónimo en el yermo* (p. 34) donde, si bien, utiliza una técnica corriente, el grado de excelsitud en la composición, en los atacados y las tallas es sorprendente; el artista hace gala del conocimiento del cuerpo humano y de la ejecución del oficio, el torso del viejo desnudo y turgente, con la piedra en la mano derecha, para golpearse expiatoriamente el pecho frente a un crucifijo, se contrasta con las líneas rectas y los cortes angulosos con que se representan las losas de los muros, en tanto la vegetación y la arquitectura son figuradas con un minucioso proceso de descripción, cercano a la ilustración científica del siglo XIX; el conjunto compositivo que conforman el paño que cubre al santo y el león nos hacen reconocer la magistral distribución de los elementos en la obra en tanto hay un recorrido ininterrumpido por toda la imagen, podemos reconocer los silencios inducidos por los blancos en la placa y los profundos oscuros que acentúan el carácter narrativo o descriptivo del paisaje tanto urbano como silvestre, el rostro del animal es particularmente destacable, encarna la fusión de los elementos semánticos e iconográficos por medio de un novedoso y fabulado retrato que sugiere una presencia anímica o quizá síquica, como una combinación entre la naturaleza animal y el espíritu humanos contenidos en un león. Otra obra, el *San Jerónimo bajo el sauce podado* (p. 34) de 1512, perteneciente a la *National Gallery of Victoria*, nuevamente se destaca el proceso formal, la calidad de la talla y el concepto novedoso -en ese momento- de retratar al personaje en un entorno que supuestamente tendría que remitir a su exilio en el desierto, es yuxtapuesto al ejercicio de traducción al que se dedicó el patriarca una vez convertido al cristianismo, Durero incluye el león a los pies del santo, dormido al margen de un cuerpo de agua y, con un gesto inconfundible

de sosiego y tranquilidad casi como una sonrisa humana, que es imposible desestimar nuevamente como una pretensión semántica de unión de cultura-natura; el artista reproduce en un espacio muy reducido y en primer plano al santo en posición de oración mirando fuera de la misma obra y por el efecto del horizonte, la imagen sugiere una elevación de todo el cuerpo del individuo haciendo que la composición se vuelva grandilocuente.

La otra obra de Durero *San Jerónimo en su estudio* (p. 37) de 1514, sitúa, ahora sí, al personaje en su labor de traductor trabajando en su estudio con los elementos propios para representar un interior (mesa, sillas, atril, tintero, libros y estantes) pero curiosamente incluye al león echado e igualmente sosegado, adicionando misteriosamente a la composición un perro al lado del león. Si bien el perro es símbolo común en la iconografía judeocristiana, en este caso específico es un tanto desconcertante; algunos autores han hecho notar la desproporción del cuerpo del santo, que apenas cabría en el interior de la habitación si se pusiera de pie, pero esto es más una cualidad que un defecto ya que se confirma la intención del artista al presentar el sombrero del santo en el tamaño correcto, al igual que el cráneo, las sandalias, etcétera, si el fondo de la habitación fuera más alto el personaje perdería importancia; además está la gran fruta de la parte superior derecha cuyo simbolismo se presta a diferentes interpretaciones pero que representa la calabaza hueca, para beber agua, que era la única posesión del santo en su exilio en el desierto y, que también por su desproporción y carnosidad compensa la imagen distribuyendo armoniosamente todos los elementos; el caso es que nuevamente la creación de esta imagen está relacionada con los procesos conceptuales que a final identificaron el estilo de uno de los más grandes artistas del Renacimiento.



Fig. 3 Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio*, 1514, aguafuerte y buril, 24.3 X 18.7 cm.

El pintor conocido como Caravaggio, tienen tres obras dedicadas al tema, la primera de estas, de 1605 (p. 38) muestra al personaje en meditación, con el torso desnudo frente a un cráneo, con un alto grado de contraste con el fondo y como única vestimenta dos paños, uno rojo, otro blanco, que con un movimiento sutil hacen un ejemplo de volumetría a partir del color y la forma, un simple retrato de viejo deviene obra maestra de composición, el paño rojo fluye sobre el horizonte que define la mesa, rodeando el cuerpo del santo y sugiriendo la posición de la pierna izquierda que indica una postura al borde del asiento, incómoda y un tanto amenazadora para el retratado, que está a punto de caer, consiguiendo que el espectador reflexione en esta cavilación propia de un hecho apremiante: la cuestión divina.

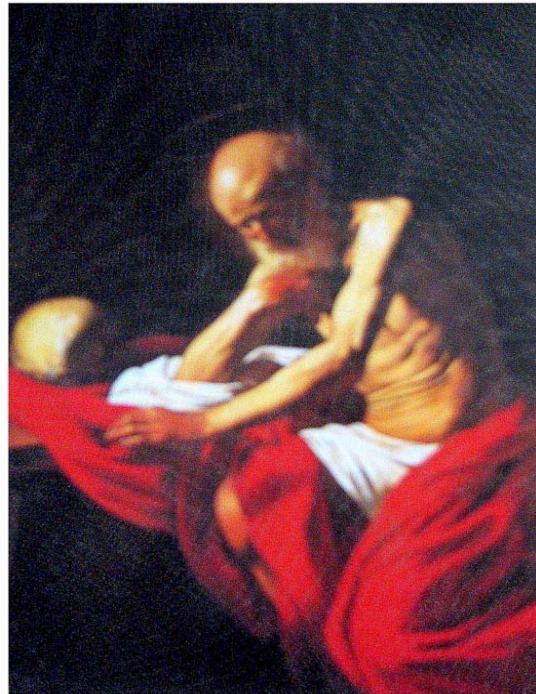


Fig. 4 Caravaggio, *San Jerónimo mientras escribe I*, 1605, óleo sobre tela, 118 X 81 cm.



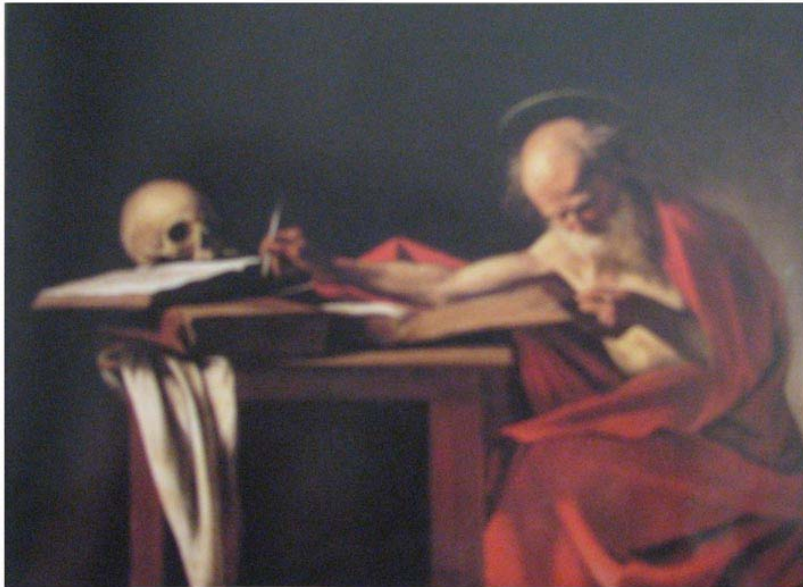


Fig. 5 Caravaggio, *San Jerónimo mientras escribe II*, 1605, óleo sobre tela, 112 X 157 cm.

La segunda pieza (p. 39) es una narración más elaborada e igualmente compleja en lo que a composición se refiere, en este caso el santo está en plena traducción, por un lado lee atento las escrituras y por el otro, pluma en ristre, se dispone a escribir; aparecen los paños rojo y blanco, el cráneo, la mesa y, evidentemente, los libros; lo singular en esta obra es que para poder escribir el santo tiene que realizar un movimiento que aparece perfectamente sugerido en la composición. Si observamos cuidadosamente la fracción del paño que se muestra bajo el libro que lee, podemos advertir la tensión diagonal que soporta, resultado del aprisionamiento con el mismo libro y su brazo derecho, pero evidentemente la tensión es también resultado del acto de sentarse sobre el paño, por lo tanto se adivina que un momento antes el santo se habría levantado para alcanzar el cuaderno que está al fondo, escribir y, al regresar a su butaca y sentarse sobre la tela, generar la tensión comentada. Con esto el artista nos da muestra de su gran capacidad para describir un movimiento y representarlo a partir de la correcta utilización de los medios discursivos.

La tercer obra (p. 41) es aún más complicada, es posible que el modelo sea el Gran Maestro de Wignacourt, amigo y cliente del artista, por lo que además ésta obra sería un retrato; el rostro ya no tiene esa vocación un tanto anónima de las anteriores e incluso rompe con cualquier referente contemporáneo al hacer que los labios del personaje estén en acción “escribiendo en voz alta”; aparecen el cráneo, la piedra, el libro, una vela, los paños blanco y rojo y un crucifijo que como ya es característica de su obra, se encuentra en una posición muy inconsistente, casi a punto de caer de la mesa, del mismo modo la postura de las piernas del santo es muy sugerente, al encontrarse sentado al borde de la cama, con el torso flexionado hacia la izquierda y con el cuerpo casi montado sobre la mesa, las piernas quedan abiertas en un ángulo dificultoso y perturbador, así genera nuevamente una tensión compositiva que da un carácter vibrante a la obra. Caravaggio nunca fue un pintor tradicional y con estas obras muestra además el gusto que tenía por las representaciones sensuales del cuerpo humano, que en su época no eran lo común y que él vino a encabezar; en su época ninguna de las tres piezas sirvió al culto en espacios sacros, se mantuvieron en colecciones privadas por su contenido lúbrico, el desnudo.

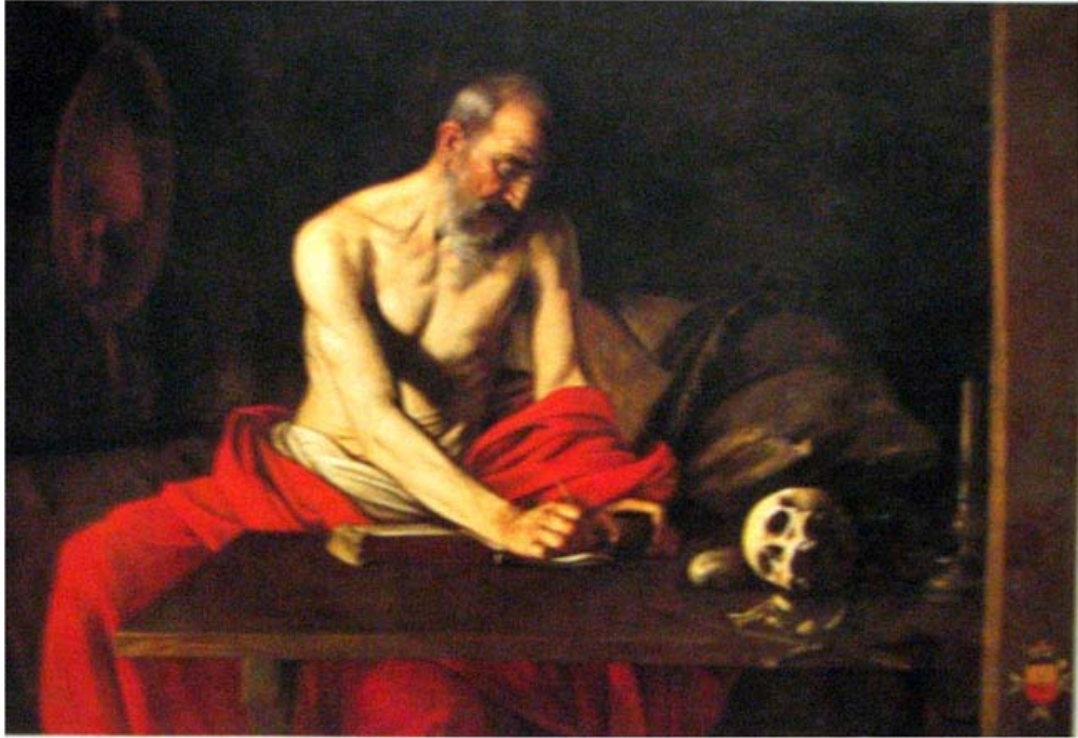


Fig. 6 Caravaggio, *San Jerónimo mientras escribe III*, 1605  
óleo sobre tela, 117 X 157 cm.

Por último, en la obra de Rembrandt hay por lo menos siete representaciones del santo, seis son vistas exteriores que refieren al exilio, en todas está el león, que realiza diferentes acciones en relación al vínculo formado a partir del suceso de la espina, por lo menos en cinco se hace referencia a la traducción de la Biblia o a la vocación intelectual del beato, ya que está presente el libro como parte substancial de la composición.



Fig. 7 Rembrandt, *San Jerónimo en un cuarto oscuro*, 1642, aguafuerte, buril y punta seca de 15.1 X 17.3 cm.

La obra de 1642 (p. 42) muestra al protagonista en un salón alto entre penumbras, bajo una escalera de caracol que desemboca frente al espectador y que sugiere continuidad en otra escalera en la parte baja de la estampa, están el león, el libro, el crucifijo y el cráneo, se puede adivinar el tintero y las herramientas propias del amanuense, curiosamente hay, además, dos globos, aparentemente uno terráqueo y otro estelar; la luz entra por el lado derecho, donde se puede ver en alto una gran ventana de dos hojas, acentuada por el crucifijo en su parte baja. San Jerónimo está ensimismado ante el libro, aparentemente ya no lee e inicia la meditación que el acto intelectual conlleva, le vemos descansar la cabeza en su mano izquierda mientras la derecha se tiende en suspenso al lado de la silla; esta obra es muy característica del artista, el manejo contrastado de la luz (que acabó por ser su estilo) se ve con toda claridad en este ejemplo, pero lo más destacable es la narración que se hace del tema, quizá por vez primera se sugiere la personalidad erudita de San Jerónimo, rodeándole de elementos y artículos propios a la etapa posterior a la Reforma y no simplemente con una iconografía tradicional. En la última pieza (p. 44) vemos a San Jerónimo absorto plácidamente en su lectura, se distingue el pie izquierdo descalzo ligeramente flexionado, el calzado está al margen, un dedo de la mano izquierda se introduce suavemente entre las hojas del libro que se advierte manejable, la postura de todo el cuerpo es relajada; al fondo, los edificios que rematan la loma, buscan figurar el monasterio del santo en Belén, sin embargo el título y la misma arquitectura nos indican que el pasaje se desarrolla en Italia, aproximadamente en época de Tiziano, de quien Rembrandt tenía dos libros de estampas y de donde se inspiró para hacer este trabajo; se destaca también la calidad del dibujo del león que ya aparece con una anatomía más auténtica a pesar de los problemas de proporción respecto del personaje, la postura del animal sugiere nuevamente apaciguamiento y sosiego. Al fondo se observan dos pequeñas figuras que caminan entretenidamente hacia un puente, dándole a la obra un cariz de plena relajación y tranquilidad esplendorosa. Con esta obra Rembrandt insiste en el modelo intelectual del personaje haciendo un estudio de la vocación hedonista del lector, resultado de los movimientos socioculturales que se conforman con los cambios realizados a finales del siglo XVI y que ya en el XVII permiten el humanismo y sus consecuencias.



Fig. 8 Rembrandt, *San Jerónimo leyendo en un paisaje italiano*, 1654, aguafuerte, buril y punta seca de 25.9 X 21 cm.

Es muy significativo que en la mayoría de las obras que representan este tema, independientemente del autor y de la época, el desierto es siempre caracterizado por referentes antagónicos como una flora exuberante en una tierra fértil, la inclusión de cuerpos de agua y en algunas ocasiones una fauna igualmente incompatible con el ecosistema, esto lógicamente responde a la particularidad que tiene el arte de no ser, necesariamente, espejo fiel de la realidad y sí bella entelequia de nuestro entorno. Por otra parte, como hemos podido observar, el personaje puede ser un subterfugio conceptual para la libre experimentación, algunos artistas destacan el carácter místico mientras otros lo hacen con el intelectual, la constante quizá es la reflexión ontológica en torno al ser, arquetipo de la reflexión mística, esa que se basa irrenunciablemente en el ejercicio de la palabra, tanto hablada como escrita y el conocimiento que esto obliga, la negación de la sexualidad a la que llegó el personaje no hace más que redundar en su arrepentimiento y posterior conversión, si el santo dice que la voluptuosidad es mala, es porque sabe de lo que habla, con la negación del referente se hace una presencia constante, la del cuerpo reformado y la del cuerpo renacido bajo el manto del cristianismo.

En el subcapítulo siguiente, Santa Teresa de Ávila es analizada como parte de un compendio de referentes sociales más que religiosos, mismos que han permitido que esta iconografía, a últimas fechas, acontezca símbolo de potestad y albedrío femenino y, en el mismo sentido que San Jerónimo, destaque el proceso fenomenológico de lo carnal y erótico contrapuesto a su origen místico; se revisará iconografía selecta para desarrollar, a partir de la identificación de los elementos ya dichos, fragmentos que permitan la construcción de la obra para esta tesis.

### **I.3. El tema Santa Teresa.**

Teresa de Cepeda Ahumada es un caso singular en la historia de la Iglesia y por su cercanía cronológica su biografía resulta más asequible que la de San Jerónimo. Su abuelo fue un judío judaizante que murió martirizado por los católicos en Toledo en 1485, su padre, ya converso, se trasladó a Ávila donde se casó en segundas nupcias con Beatriz de Ahumada. Para lograr dejar atrás su pasado vergonzante la familia Cepeda Ahumada recurre a varias prácticas, como casamientos de los hermanos varones con jóvenes de familias cristianas y con señoras de la baja nobleza, la compra de ejecutorias de hidalguía, antesalas clericales, etcétera; con esto logran una posición envidiable en su entorno social.

Teresa es puesta en la vida monástica para alejarla de un primo que le hacía la ronda y de quien se dice continuó enamorada hasta el fin de su existencia; ingresa al convento de la Encarnación en 1535, allí se fomentaba un estilo de cristianismo un poco fuera de lugar, ya que se permitía conservar la vida de suntuosidad y esplendor a quien la tenía, incluyendo el servicio de criadas y esclavas. Por su relación con este círculo selecto de novicias ricas, Teresa, mujer bella e inteligente logró hacerse de una cultura muy amplia y de amistades distinguidas, nobles en su mayoría; una de ellas, quizá la más importante, fue Guiomar de Ulloa, bella viuda adinerada que a la postre sería uno de los apoyos más decididos en la cruzada emprendida por la santa, cuya vocación la llevó a fundar un nuevo convento en donde las reglas y condiciones de vida se acercaban mucho a los ideales originales del cristianismo, con votos muy rígidos de pobreza, de castidad y vocación de bondad. Cabe advertir que toda su labor se logró con la ayuda importantísima de sus amigos y familiares ricos, quienes aportaron grandes cantidades de dinero para realizar los proyectos de Teresa.

En el mundo de oscurantismo en que le tocó vivir, el estatus al que se confinaba a las mujeres era el de “obra imperfecta del Señor” y cuya máxima aspiración era, después del juicio final, resucitar



con cuerpo de hombre. Teresa no confrontó, como muchas veces se piensa, este mundo segregacionista y masculino, sino que adecuó a una estructura más rígida todos los elementos que hicieran de las mujeres en su conjunto un grupo apegado al llamado eclesiástico de ese momento, sus obras generalmente propugnan por el establecimiento de cánones más rígidos y cerrados para que las mujeres subyuguen su condición natural y se reivindicuen endureciendo su carácter: “Toda mujer que se haga varón, entrará en el reino del cielo”<sup>33</sup> este pensamiento aparecía ya en el mismo San Jerónimo.

Es muy claro en la mayoría de sus textos que esta necesidad de cambio hacia un nuevo estado espiritual implica un cambio físico en el estado natural de la mujer, que, como semilla de la pecaminosa sensualidad, está obligada a confrontarse a si misma, venciendo su condición, venciendo su cuerpo y transmutándolo en cuerpo de varón; esto ahora suena a verdadera infamia, y hacer un juicio implica una reducción insubstancial del problema religioso, hay que buscar en el contexto las razones de la creencia; lo que queda muy claro es que el personaje que se retrata en la mayoría de sus escritos (que por lo demás son de una claridad sorprendente para la época) tiene un carácter recio, austero, riguroso y verdadero y de esto hay mucha constancia.

Por ejemplo, un testimonio de su búsqueda personal que se transfiere a su ideología se encuentra en la solicitud que, casi al morir, le dirige a la priora de Granada: “Pido a vuestra reverencia que mire que cría almas para esposas del Crucificado, que las crucifique en que no tengan voluntad ni anden con niñerías. Mire que es principiar en nuevo reino y que vuestra reverencia y las demás están más obligadas a ir como varones esforzados y no como mujercillas”<sup>34</sup> con esto podemos observar que en realidad la santa no buscaba mayor libertad –entendida como ahora lo hacemos– para sus coetáneas sino todo lo contrario, hacer de su condición (un estado pasajero e imperfecto) el problema a vencer y que sería modificado para bien una vez que resucitaran en cuerpo de

---

<sup>33</sup> Cfr. Teresa de Jesús. *Obras completas*. Madrid, Católica, 1974. p. 43

<sup>34</sup> *Idem*.

varón, negando evidentemente su género y la consiguiente cualidad sexual femenina. En una parte de *Camino de perfección*, indica que las mujeres y sobre todo las monjas están obligadas a adoptar una postura más fuerte y masculina; critica de manera despectiva la poca fortaleza (física y espiritual) de aquellas llamadas a la vida monacal y, además, pone como máximo ejemplo de conducta a Catalina de Cardona, religiosa anacoreta y penitente que renuncia al mundo para lograr el estado perfecto de su espíritu en relación con Cristo, esta santa se fustigaba todo el cuerpo de forma brutal con cilicios, vivía en una cueva sin posesión alguna, practicando ayunos muy prolongados que la llevaban a estados de letargo místico, cuando salía de ella para asistir a misa lo hacía con un atuendo tosco hecho de sayal en forma de túnica semejando a un hombre y demostrando con esto su búsqueda de la nueva categoría en el mundo espiritual.

En la mayoría de los textos de Teresa el cuerpo está presente como parte adyacente y mortal del pensamiento místico, siguiendo la tradición confiere a esta existencia física la característica de periodo de metamorfosis, el fin de todo cristiano y sobre todo de las monjas, es evolucionar a otro estado espiritual superior, el ya mencionado cuerpo de varón. También en sus textos destaca el dolor auto-infringido como medio para la santidad y es por esa razón que el valor iconológico de su imagen trasciende de manera directa el hecho religioso acercándose por el extremo al mundo laico.

El mortificar la carne es –ahora lo entendemos muy bien- un placer extremo y exacerbado, sólo comparable al proporcionado por el orgasmo, quizá por eso la representación de sus estados obnubilados de razón contengan de suyo el sesgo lúbrico; Jung explicó cómo es que una fantasía inconsciente, originada en la infancia puede llegar a desarrollar un fantasía consiente en la madurez que se presenta como un sueño recurrente y que no es otra cosa que una regresión a la libido de forma infantil, así mismo el autor refiere cómo es que estos sueños recurrentes ocasionaban en sus pacientes femeninas neurosis e histerias de naturaleza sexual que en ocasiones no encontraban descanso sino experimentando algún tipo de molestia física,

principalmente en actos de sufrimiento extremo ocasionados por la misma paciente<sup>35</sup>. Si bien el origen es distinto, podemos hacer comparaciones entre la ambivalencia del gusto por las sensaciones puramente físicas y su sublimación a partir del hecho espiritual y sus sensaciones de carácter ontológico, es así como la obra de la santa, de origen intelectual, deviene metáfora de un misticismo con alto grado de exaltación, recordemos que es aceptado que todas sus obras son escritas bajo un influjo místico que la llevaba al éxtasis y a grados de fervor supremo, como la levitación o el arrobamiento divino, la pregunta consiguiente es paradójica: ¿llegaba al éxtasis por escribir o escribía cuando llegaba al éxtasis? Más aún cabe preguntar si estos textos pueden ser exhibidos como “diarios de un trastorno psicológico” o como literatura trascendental; habrá que recordar el motivo (real o ficticio) que la llevó a la vida religiosa.

Seguramente ese carácter de enaltecimiento físico-espiritual ha hecho que su iconografía favorezca, en mayor o menor medida, la voluptuosidad de las formas tanto compositivas como narrativas; el gesto de la santa, en tanto retrato, busca representar ese estado específico al que ha llegado una vez alcanzado el éxtasis, provocado directamente por la mano de Dios o de Jesús, a quien ella decía escuchar como fuente directa de su obra. El caso es que la representación de un espasmo, ya sea producto de la divinidad o de la lascivia, comportan casi los mismos elementos, por lo tanto no es de sorprendernos que los artistas que se han acercado a esta iconografía terminen por hacer representaciones muy cercanas al carácter humano sexual que conlleva el éxtasis religioso.

Ahora bien el artista recurre a los sistemas de representación que tiene a mano, es decir, sincrónicos a su trabajo y, como ya sabemos, la elaboración de un discurso iconológico es más bien de carácter personal imbuido sí por el contexto, pero con una disposición heterogénea a sus correligionarios artistas; en el caso específico de la obra relacionada a la santa de Ávila es común

---

<sup>35</sup> Cfr. Jung, Carl Gustav, *Teoría del psicoanálisis*. Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

que el discurso iconológico busque representar goce como sinónimo de éxtasis, entendido en un discurso religioso que exclusivamente concibe una especie de estado místico o de elevación espiritual, en donde el problema del cuerpo queda totalmente descartado; es así como la santa puede ser representada en estados de puro placer en el contexto religioso sin correr (aparentemente) el riesgo del desliz de la inmoralidad. Pero recordemos que toda imagen es sexo, entonces nuevamente confrontamos la diatriba idolátrica, círculo vicioso del enredo lúbrico-espiritual en los objetos de culto.

No se puede dejar de lado que Santa Teresa ha sido representada en infinidad de retratos como una mujer de edad madura, protegiendo a sus novicias o (como el viejo San Jerónimo) en su labor de escriba, ya acompañada del Espíritu Santo, ya mirando el cielo en busca de la comentada inspiración celestial. Hay en algunos de estos retratos, sobre todo los de la pintura española del siglo XVIII, ejemplos de un grado de contención que su creador decide asumir, el tema no es confuso y los elementos de que se puede echar mano son infinitos, pero por alguna razón se excluye el gesto voluptuoso.

Entendemos que el fin específico del arte sacro es aleccionador, edificante e instructivo, con total apego a los elementos didácticos que se desprenden del canon, pero es evidente que la historia del arte no puede escapar al hecho humano de la creación y la invención artística, por lo tanto el pintor a pesar de, o precisamente por la censura, ha creado obras que en su misma naturaleza permiten observar elementos descriptivos del placer entendido en su vertiente física y, a manera de anécdota, la misma santa se quejaba de las obras en donde aparecía como una mujer mal parecida y agreste. Significativamente las obras más reconocidas de este tema son las que muestran de manera más clara su sesgo erótico, donde el placer del éxtasis religioso es representado por el cuerpo, el rostro contrito que puede confundir al espectador al momento de la lectura.

Como ejemplo de esto anterior podemos ver, en detalle, la obra que Guido Cagnacci pintó en el siglo XVII, *Santa Teresa de Ávila ante la cruz*, (p. 52) donde el gesto de compunción refleja por una parte dolor, fácilmente identificable por las lágrimas que perlan su mejilla derecha, y por otra parte un indudable goce, provocado por el mismo sentimiento o por otro de nivel mítico, es evidente que la obra no busca la lascivia como eje temático, pero es obvio que la frontera es muy tenue. La santa mira de frente un crucifijo y lleva su mano derecha al pecho en señal de dolor, con la izquierda sostiene la cruz y una rama de flor blanca, está coronada de espinas y usa el hábito tradicional de las carmelitas de San José. Esta obra tiene un sesgo intimista y como mucha de la iconografía cristiana y de la propia obra de la santa, busca hablarnos del dolor físico como medio para la salvación y la trascendencia, es aleccionadora y contiene el lenguaje propio del cristianismo con la clara utilización de su simbología, hay pues todo un canon representado de manera correcta, es decir, cumple su función de “medio de comunicación”, por lo menos en el ámbito que busca afectar; pero además surge el perfil psicológico del asunto, muy del gusto de los críticos de arte de finales del siglo XX; apoyados en la mencionada teoría junguiana, la descripción de la iconología de esta obra, tiene evidentemente una carga erótica: el individuo se encuentra indisputablemente en éxtasis (de eso precisamente se trata la representación) y evidentemente es un estado físico exaltado, ocasionado sí por el espíritu (cualquier cosa que esto quiera decir) pero definitivamente de consecuencia somática ¿qué más puede estar pasando en ese cuerpo sino una descarga incontenible de sensaciones y sentimientos todos de atributo orgánico? No hay duda de cuál es el elemento discursivo, pero sí hay un momento de duda en cómo se ha representado esta cuestión y, por supuesto, de qué carga simbólica se ha dotado al ícono.



Fig. 9 Guido Cagnacci. Santa Teresa ante la cruz, 1674 (detalle) óleo sobre tela, 70 x 55 cm.



Fig. 10 Gianlorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa*, 1646-52, talla directa en mármol, 350 X 322 X 145 cm.

El caso extremo de esta coyuntura es sin duda la escultura de Gianlorenzo Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1646-52, (p. 52) en esta obra se representa la visión de la santa, cuando un ángel está a punto de atravesarle el corazón con una flecha de oro dejándola en una especie de ausencia física y espiritual, esto como representación del amor que siente hacia Dios y de su experiencia mística excedida. Se entiende que el simbolismo de “amor por Dios” queda en el puro plano espiritual representado por la metáfora del terrible dolor producido por la flecha que atravesará el corazón, pero el modo de representación que se elige es nuevamente un referente de puro placer físico, el rostro de la santa muestra indudablemente un gesto de fruición que puede no ser muy claro y dejar un tanto de duda sobre que tanta satisfacción o regodeo físico observamos, pero que no deja duda alguna en lo que se refiere a la pulsión de vida que con esto se quiere simbolizar, el cuerpo todo está a merced del encuentro místico con la epifanía, hay en ese dolor un grado de placer extremo que incluso logra contundir de manera absoluta la conciencia de Santa Teresa. Esta obra muestra, con el clásico amaneramiento de la época, el discurso rebuscado de la idea “éxtasis”, el único referente para hacer que esa idea abstracta progrese a pensamiento y después a una obra narrativa o por lo menos representativa, es un referente humano y que pertenece en exclusiva al cuerpo sistémico, el regodeo sexual.

De factura más reciente la obra de Gérard Garouste, *Sainte Thérèse d'Avila*, 1983 (p. 54) cuya circunstancia contemporánea le dota de un significado especial, puede ser vista sin duda como una reflexión intimista respecto de la disciplina. La búsqueda de este autor está más cerca de la nostalgia por el proceso técnico formal de la pintura-*pintura* que por preocupaciones de orden filosófico; la obra es parte de una serie que investiga acerca de las posibilidades de su disciplina en el barroco y evidentemente de sus elementos iconográficos e iconológicos, es por eso que el autor elige un tema perfectamente compatible con la cuestión que busca deshebrar, nuevamente la ambivalencia del tema Santa Teresa conforma un vademécum de variables conceptuales (la mujer

y su condición de género, la religiosa y su contexto mitológico, el cuerpo exaltado, el dolor, la pena, el deseo, el amor, el acoso inquisitorio, etcétera) que no estorban a la pura investigación tangible y que, además, pueden llegar a sostener un puente conceptual entre lo místico y lo laico.



Fig. 11 Gerard Garouste, *Sainte Thérèse d'Avila*, 1983, óleo sobre tela 123 X 200 cm.



En la obra vemos una pincelada febril, nerviosa y rápida, una paleta limitada, concreta y de alto contraste, el dibujo no corresponde a una proporción naturalista sino a una necesidad expresiva (manos muy grandes, cabeza y pies pequeños), la iconografía se compone del personaje localizado en un recinto cerrado con arcadas y paños, de un altar con crucifijo dorado, un libro abierto y dos esculturas al fondo, posiblemente un San Cristóbal y un San Jorge. De nuevo y de manera independiente de la búsqueda del artista (o mejor aún: *ontológicamente a...*) el motivo deviene seducción, el rostro y la actitud de la santa muestra indudablemente el ya referido placer, el cuerpo está dispuesto en movimiento serpenteado y escabroso, un tanto como los San Jerónimo de Caravaggio, con esta propensión a la caída inminente que genera un grado de tensión constante, la acción de las manos es ondulante y displicente casi abandonada al movimiento que converge a la izquierda donde el crucifijo; la mirada y los labios aunados al conjunto del cuerpo no pueden sugerir más que el deseo por el eón aquí representado por la totalidad del altar.

Es lógico que la descripción de una obra se amolda al glosario de quien la hace y donde se busca lubricidad se encontrará irremediamente y, como ya anunciaba en el capítulo anterior inmediato, incluso se puede forzar el adjetivo por sobre la iconografía, esa es una de las virtudes de las imágenes, su posibilidad a la especulación; sin embargo hay una constante en el tema que enmarca y puntualiza, por lo menos a ese rostro embelesado por el placer, el deseo, el goce y el espasmo como componentes inmanentes a la representación de la santa. La iconografía de Santa Teresa, que no es un tema de gran difusión comparado con otros del martirologio, posibilita la lectura ambigua, al grado que desde hace unos cincuenta años, el arte la remite o la decanta específicamente hacia el elemento lascivo, porque funciona como metáfora de un sentimiento y de una sensación, de amor, de placer y de deseo y, quizá ante la imposibilidad del individuo secularizado para ordenar todo esto en un estrato espiritual, se busca la solución más fácil, exponer la propia versión.



Fig. 12 Ouka Leele, *Teresa, Teresa*, 2002, fotografía coloreada

Todo esto se muestra de manera más clara en la obra de la fotógrafa española Ouka Leele *Teresa, Teresa*, del 2002, (p. 56) dos mujeres, una representando a la santa en hábitos carmelitas, se yuxtaponen sobre un fondo muy cálido en degradación del anaranjado al rojo y sugiriendo un movimiento en forma de arco, la santa mira hacia su parte superior izquierda con un gesto sublime, tranquilo, como si observara a Dios en el plano metafísico del paraíso y ausentándose de la situación representada; la otra mujer, joven y atractiva, contrastada bellamente al fondo con un tono de piel azul, se acerca sonriente a la santa por su lado izquierdo (derecho de la imagen), irremediamente va a besar sus labios. Al situarnos en el instante previo al beso, la artista crea una atmosfera de lubricidad contenida, es obvio que el beso va a ocurrir pero no podemos asegurar la carga y el nivel de erotismo que este contendrá.

De manera curiosa es por medio de disciplinas contemporáneas, como la foto y la cinematografía – el medio innovador por excelencia- que el personaje ha adquirido un relevancia especial, la vida y obra de Santa Teresa ha sido tema de por lo menos cuatro filmes muy importantes, el más reciente dirigido por Ray Loriga<sup>36</sup> que muestra a la santa, interpretada por la actriz española Paz Vega, como una mujer bella e inteligente, profundamente religiosa y confrontada consigo misma por su condición de género y con la curia romana y el tribunal inquisitorial español por el dogma, luchando por sus paradigmas de origen divino con las armas de su intelecto y su fe.

Resulta curioso entonces que el valor iconológico de quien buscaba reencarnar en cuerpo de varón ha terminado por ser ícono paradójico y representativo de un ideal emancipador, donde el cuerpo físico y sus sensaciones, sentimientos, temores e ideales son conjuntados por el mismo espíritu cristiano de igualdad que se gestó en el año cero de nuestra era cuando la encarnación permitió el nacimiento de una nueva filosofía religiosa de vida, con esto la iconografía de Santa Teresa brinca al mundo secular como estandarte transcrito de lo femenino y lo corpóreo.

---

<sup>36</sup> V. *Teresa, el cuerpo de Cristo*, año 2007, guión y dirección Ray Loriga, producción Andrés Vicente Gómez, Madrid, España.

En el capítulo II de esta tesis, *Secularización del culto religioso*, se abordará en general el proceso histórico social que occidente siguió para desprenderse del sesgo religioso con que la humanidad vivió desde sus orígenes, de cómo la nueva conformación implicó un proceso de adecuación de ciertos valores místicos y sociales a través de la política y el arreglo nacional, de cómo con la Reforma y la Revolución francesa, Occidente se ajustó a los tiempos de cambio más importante hasta ese momento y cómo fue que todo esto resultó en un nuevo sistema de representación de lo laico heredado de lo religioso.

## CAPÍTULO II. SECULARIZACIÓN DEL CULTO RELIGIOSO EN EL NUEVO ORDEN SOCIAL.

“No era una descripción de la batalla, era la batalla.  
En su desorden bélico se agitaba el Dios que es Tres y es Uno”

Jorge Luis Borges,  
El espejo y la máscara.<sup>37</sup>

El concepto *religión* con que está imbuida la doctrina cristiana comporta los ideales de ascetismo, misticismo y fe o en otro término más objetivo, el de santidad, que a su vez implica e involucra como condiciones *sine qua non* la castidad, la mortificación, la honradez, el sacrificio, la moralidad, la bondad, la entereza, etcétera. La religión es además coalición, alianza y excelencia, el grupo se ajusta a la formación que la cabeza del templo decide, el ritual se estructura en los paradigmas subjetivos que soportan el acto de fe de aquel ser humano que ha sufrido lo indecible, de aquel que ha peregrinado descalzo miles de pasos, de aquel que pasa cuarenta días y cuarenta noches en el desierto y regresa para predicar. La institución de las tres grandes religiones monoteístas de la actualidad puede llegar a parecer normal, tanto que es imposible no encontrar, en el apoltronamiento de su mismo proceder, un cúmulo de irregularidades y anatemas confrontados con su propia naturaleza; hacer una crítica constante y, generalmente muy asertiva, de todas sus estructuras es, en la mayoría de las ocasiones, muy fácil, hay mucho material para la confrontación constante; el judaísmo, el cristianismo y el islamismo sufren los fundamentalismos que conlleva el largo transcurso de los siglos, el proceso de erosión de los paradigmas originales y, sobre todo, la íntima relación entre esa institucionalización y los poderes políticos y económicos hacen que la verdadera reflexión religiosa quede ahondada en una estructura de naturaleza poco mística. Pero lógicamente su gran poder actual y lo que éste comprende, se fue conformando a lo largo de los siglos; este poder implica, entre otras cosas, la arbitrariedad de la fe, la sin razón de la intolerancia

---

<sup>37</sup> Borges, J. L. *El libro de arena*, p. 83

estuvo presente desde los orígenes como si de una característica se tratase. A todo esto se tuvo que sobreponer la imagen. En este capítulo se analizan con una metodología inductiva, los procesos sociales que permitieron la traslación de ciertos valores religiosos al contexto laico con el surgimiento de los conceptos: República y Estado a partir de la Reforma y la Revolución francesa y, de cómo se genera un nuevo sistema de representación que, a la postre, conformaría la base para el desarrollo del arte moderno, las vanguardias y el arte de concepto.

No es posible establecer fechas específicas para determinar el momento determinado de la inclusión de la imagen dentro del templo cristiano pero la tensión iconoclasta generó, por lo menos durante tres siglos, un estado más o menos incómodo para su jerarquía: "Parece claro que todavía en los tiempos de Constantino el sentido de la trascendencia del misterio cristiano presionaba la conciencia de la Iglesia jerárquica, obligándola a una decisión radical de seguridad contra el peligro, todavía próximo, de idolatría."<sup>38</sup> Podemos suponer que en esas etapas y con esa instalación de las imagen, el cristianismo se perfilaba como la nueva opción religiosa y, a pesar del transcurso de los mencionados tres siglos, el peso de la tradición iconoclasta estaba muy presente y era realmente peligroso el argumento a favor de las imágenes.

Por otra parte, los orientales de los primeros siglos de la era cristiana eran afectos al análisis y consenso de las filosofías y paradigmas de su religión y además se permitían la reflexión y la especulación; precisamente por esto: "En Oriente fue donde el culto a las imágenes se propagó más rápidamente y donde adquirió mayor importancia en la vida cristiana."<sup>39</sup>, permitiendo la reflexión respecto del hecho mismo de la iconología como medio para el entendimiento y posterior aceptación del dogma, con lo que el poder civil siguió unido al religioso.

---

<sup>38</sup> Plazaola, Juan José. op.cit. p. 396

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 399

Al llegar el momento en que el sector occidental se hizo con el poder estableció, entre otras cosas, la idolatría como eje pedagógico de la entidad pero sin dejar en claro si esto se había instituido:

*A partir de esa época, la Iglesia no se opuso a aquel movimiento, y particularmente a las iniciativas de los basileus bizantinos, cuando éstos empezaron a instalar la imagen de Cristo en las iglesias. Pero oficialmente, por los cánones de sus concilios, tampoco tomaban una postura. Su silencio duró todo el periodo que vio el nacimiento y desarrollo del culto a las imágenes.<sup>40</sup>*

de ese modo queda determinado el futuro de las culturas relacionadas al catolicismo, en donde la imagen y su iconología personifican el quid de su fe. La iconología instaurada como ley divina representará en occidente el concepto mismo de la divinidad sellando el futuro de la relación entre individuos.

El cristianismo tuvo que enfrentarse desde su inicio, a un judaísmo intolerante, sectario, contumaz, inflexible, exaltado y fanático, que vio perfectamente en la encarnación la quimera absurda y un tanto inocua del fastidioso cuento del mesías, pero no pudo prever la fragmentación cultural y religiosa que Jesús, su leyenda y su repercusión habrían de acarrear. Los primeros cristianos se encontraban en esta división rudimentaria del entorno teocrático israelita, en un mundo donde lo profano y lo religioso no existían como binomios, un mundo de misterios, arcanos, enigmas y sacramentos, sometidos además al influjo grecorromano que, si bien tenía otra estructura religiosa, no terminaba por definir puntualmente entre lo que le correspondía a los Dioses y lo que le correspondía al emperador.

Los primeros años de su historia no fueron fáciles y están colmados de anécdotas pavorosas que nos describen capítulos deleznable de la naturaleza humana; así, el tormento y el martirio son immanentes a esa condición de fe pero también a esa nueva condición de sociedad; para que el ser

---

<sup>40</sup> *Idem.*

humano adquiriera conciencia de su propia condición absoluta de religión con Dios y al mismo tiempo de su propia estructura inmortal concedida con el sacrificio del Cristo, hubieron de pasar muchos siglos. La libertad individual no existía en las sociedades de la antigüedad, el ser humano y su condición no habrían de aparecer como verdad objetiva sino mil años después ¿qué pensamiento profano podemos encontrar en esa circunstancia? La naturaleza toda estaba deificada, el universo todo era sagrado y religioso, la imperfecta naturaleza era (inexplicablemente para nosotros humanos ultramodernos) muestra clara, evidente e irrefutable del hecho anímico. La belleza, lo bueno y lo virtuoso pertenecían a las insondables jerarquías de Dios y, aunque el concepto de Dios es un rasgo cultural, este se asumía como *natural*; el ser humano estaba sujeto al valor religioso y el contexto social era al mismo tiempo el contexto religioso; para que algunos de los preceptos evangélicos se desarrollaran tuvieron que acontecer, entre otras cosas, martirios, guerras, francos homicidios y golpes de poder.

El cristianismo no pudo alejarse del valor mítico del cual se desarrolló y, con la encarnación simplemente se afianzaron algunas creencias, pero el paradigma monoteísta, ese del Dios único cuyas ordenanzas no pueden ser ni siquiera mínimamente transgredidas, se afirmó en tanto se coligan ontológicamente Jesús y el Viejo Testamento, sin embargo ni el mismo Mesías pudo abolir la carga religiosa de su misma herencia israelita, que si bien no pretendía exterminar, sí buscaba confrontar, así el valor del individuo se mantiene sujeto a la relación directa del vínculo religioso, ya sea institucional o no, pero la conciencia de sí mismo recae, al final de día, en su estrato religioso por lo menos dieciocho siglos.

Durante este tiempo el valor universal e incuestionable del Dios del Evangelio ordena el universo todo, desde el sentimiento hasta el pensamiento (por lo menos en occidente), desde natura hasta cultura, términos por demás confusos y hermenéuticos en su momento. El mundo grecorromano, donde se gesta el desarrollo primitivo del cristianismo, puede asimilar con relativa facilidad la cuestión religiosa (el: “*ser o no ser*” de Constantino) y es en sí misma una especulación política y



social de trascendencia hegemónica, donde la omnipresencia divina comprende absolutamente todos y cada uno de los actos humanos disculpándole así de cualquier hecho deleznable que conlleve la propagación del Evangelio; de allí a la conquista de los barbaros o de los indios americanos no hay gran trecho, el cristianismo responde a este contexto inalienablemente mítico, las guerras no son simple cuestión de poder sino son objetivos divinos, dictados directo de Dios a través del Rey, camino allanado al paraíso para aquel que se inmole o triunfe.

Toda estructura cívica y toda guerra surgida de ésta tienen pues, un sesgo fervoroso, combatir a los enemigos del Dios verdadero es un acto de religión que conlleva en sí mismo la unión de fe que es condición para la santidad, esto puede hacer un poco más claro el perfil del soldado católico que hace caer Granada, o el de aquel que dispara su arcabuz en Cholula. Todos son actos inseparables de la cognición divina, no hay opción moral y la opción ética se subsume al acontecimiento mágico, los pendones militares son, por paralelismo, íconos religiosos. Pero esta ambivalencia de representación está presente desde la prehistórica ¿qué son las antiquísimas efigies femeninas, qué son las tablillas sumerias, qué son las esculturas de Faraón, qué son las monedas donde el Cesar imprime su perfil, sino objetos de representación mítica? La relación entre un poder y otro se mantiene en equilibrio en tanto sus fuerzas actúen en concilio.

Al cabo de siglos, de invasiones, de matanzas, misiones y retóricas, los muchos pueblos cristianos devienen Cristiandad, un mundo que fragmenta al mundo, un mundo confusamente impenetrable y en expansión, lleno del rito propio y en busca de su difusión como verdad suprema, confrontado con su pasado pagano y en tensión con la cuestión iconoclasta, diferido por culturas y sociedades que se coligan poco a poco, a través de los misterios humanos de la fe y el misticismo.

Para la época del Medioevo la estructura social del mundo de la cristiandad es profundamente religiosa, parecida en algunos casos a la estructura romana de la República (coetánea a Cristo); el mundo occidental confronta la evolución designando una organización comunitaria en tanto colegio

religioso, la unidad religiosa subsiste de igual manera que en la antigüedad, como paradigma de la sociedad y la cultura que le conforman. Los ritos preservan o exacerban la parafernalia civil y la religiosa, dependiendo de la circunstancia. La política (en su concepto arcaico) se trama a partir de ciertos elementos externos (como algunas fracciones hostiles), el conformismo y la regla de unidad de fe que es sin duda el valor determinante de toda actividad humana.

Con la lenta conformación de esta nueva sociedad (más *civil*) que es la cristiandad, la categoría de humanidad entra en relación directa con la categoría de cristiano, si bien la Iglesia se declara tolerante, la realidad es que no permite disentimiento alguno y la conversión a la fe verdadera es condición inseparable a la condición humana; el judío, el musulmán, el indio o el oriental no cristianos alcanzan difícilmente equivalencias comparativas con algunos animales, si bien son tolerados en el trato diario no alcanzarán condición humana al cien por cien, sus potestades no pueden, porque así lo manda Dios, ser las mismas que las de un cristiano convencido; pero esto no es nuevo ni privativo de la cristiandad, es igual que en la antigua Atenas donde el extranjero, que obviamente profesaba diferente, se designa peyorativamente *Meteco*, para hacer notar que su otredad no contempla la verdad, o por lo menos para hacer notar su diferencia con los *ciudadanos verdaderos*, hay pues un contraste marcado que no permite ni busca la asimilación del otro, ya por materia religiosa ya por materia laica.

La nueva ciudad cristiana del Medioevo, por lo demás es un cúmulo estrictamente cerrado, su única ley es la ley religiosa y no se comporta como un convenio social a pesar de no poder sustraerse de algunos cultos civiles como las actividades militares o el surgimiento de las universidades; esta conglomeración es una estructura rígida que mana del dictado divino tamizado por la alta estructura clerical y donde no cabe el menor titubeo al observar correctamente su canon, el que reniega de su bautismo (epístola de admisión a la sociedad católica) peca mortalmente, reniega no sólo de su creencia sino de todo su contexto social y de todo su bagaje cultural, de su herencia nacional y hasta de su condición humana.

Como ya sabemos, las bases morales con que se da estructura al cristianismo provienen de la tradición judía e implican el sometimiento a la ley divina y por lo tanto perfecta, con esto el individuo queda constreñido a su jurisdicción y con esa unión a su actividad innata, se da sentido a la relación entre sus semejantes. Es así como se establece el poder de la Iglesia a través de su autoridad máxima, que es parangón de Dios y no sólo una vaga representación; el Papa es Dios y es además un emperador con todas las prebendas debidas a cualquier otro y con esto se establece un contexto social, cultural, político y religioso, que genera un lenguaje, un modelo y una iconología que, como idioma hermético, vincula a la cofradía; ciertamente esto no sólo ha ocurrido con el cristianismo, de hecho podemos decir que es un factor común en cualquier religión de la humanidad e incluso inmanente a las grandes revoluciones sociales, sin embargo el aura de simbolismo inherente a la profesión del cristianismo sí ha generado una iconología integral, muy compleja en tanto concepto, ya que implica una función específica de adoctrinamiento y de la relación que se guarda entre los diversos estratos sociales.

Durante toda la Edad Media el concepto de poder monárquico continuó en su estructura milenaria de equivalencia con el poder religioso, la ley religiosa conforma el convenio civil, así fue también durante el Renacimiento y, a pesar de algunos intentos por darle luz de conocimiento científico, el mundo permaneció imbuido por el manto del misticismo. En esta nueva conformación social la Iglesia se faculta para privar de la comunión a los renegados, se faculta para identificar a los enemigos, se faculta para discernir o juzgar casos civiles y religiosos, se faculta para inferir en los individuos embrujos, herejías y sacrilegios, se faculta para condenar al ostracismo a todo aquel que se aleja de ella; el ejemplo exacerbado de esta relación entre clérigos y legos es la institución del Tribunal de la Santa Inquisición (Concilio de Verona 1183) , que en países donde no quedaba claro el surco entre poder civil y poder religioso, se ocupa del veredicto en ambos sentidos, este tribunal erigido para indagar y sancionar dará estructura al juicio contra la libertad de conciencia y establece el juicio humano como juicio divino.

Si bien ahora suponemos que no tendría porque haber mucha relación entre institución religiosa e institución civil, es claro que esta última emana (o por lo menos se estructura con base en o de manera similar) de la primera; si la Iglesia adjetiva a sus descarriados, así mismo y ya desde entonces las formas civiles consignan del mismo modo a los suyos. El juicio civil conlleva pena, castigo y proscripción del ciudadano en el mismo sentido que el religioso, evidente sucesión de conceptos y acciones; la trasmutación del poder sacerdotal de la institución clerical se lleva a cabo una vez instaurada la constitución republicana en la imagen del juez civil, ambos comportan el poder abstracto del regulador dentro de la cofradía.

Una vez que la división occidental del catolicismo se adecuó a los reclamos de un papado de corte monárquico y ya establecido como poder absoluto, la ideología se subordinó ante la naturaleza humana; el poder económico y político adquirido por el Papa (cualquiera de ellos) devino incuestionable y requirió de propaganda, de medios de redención que promocionaran la nueva estructura doctrinal consistente en la fábula, la leyenda, la alegoría, la superstición y el mito. Dependiendo de la era y del lugar del adoctrinamiento la Iglesia sistematizó la conquista religiosa permitiendo y alentando las prácticas locales que le eran útiles para su objetivo y por supuesto destacando siempre el sacrificio –tanto físico como espiritual- de las víctimas de la intolerancia religiosa, con esto se asegura que la fe mantiene su natural relación con la expiación misma de Jesucristo que da origen a la doctrina. Para ese entonces todo el mundo cristiano se circunscribe al poder divino otorgado al Papa, el Rey así mismo es un representante de este poder en un nivel más local, y así fue por lo menos durante los más de quinientos años que dura la Edad Media. Es con la Reforma y posteriormente con la Revolución Francesa que se desarrolla una nueva estructura y que será revisada en el subcapítulo que continúa.

## II.1 La Reforma y la Revolución francesa.

Sabemos que con la confrontación civil-religiosa hay varios sismas que la Iglesia ha tenido que sortear a lo largo de su existencia, las oposiciones a su institucionalización en los primeros siglos, los orígenes del Papado como poder temporal, las reacciones del sentimiento religioso y el anticlericalismo de la alta Edad Media; la *Cautividad de Babilonia* y el *Gran Cisma de Occidente*<sup>41</sup>, las reacciones del pensamiento religioso, del espíritu científico y del pensamiento libre; la escolástica, las revueltas franciscanas contra Juan XXII, etcétera; pero en realidad no hay un acontecimiento que por si solo lograra poner en aprietos a la institución y de hecho casi todo el siglo XIV y el XV la estructura corrupta de la institución no sufre grandes fracturas que pongan el grave peligro su existencia.

El primer intento regulador a la confrontación de poderes para su clara separación se da con la Reforma. Durante la primera mitad del siglo XVI se busca sustraer de la obediencia a los papas a varios de los países europeos como medio para la justa aplicación del canon cristiano, se implica veladamente el conflicto iconoclasta nuevamente y se perfilan una serie de disyuntivas sociales, políticas y lógicamente económicas; se busca que el criterio eclesiástico y sus decisiones se apeguen a la Biblia para poder regresar a la pureza cristiana de los primeros siglos (o al menos esto es lo que usa como gallardete), además con la propagación de las ideas renacentistas que propugnan por volver a los orígenes del conocimiento a través de documentos primigenios, la idea de retorno se vuelve más clara, aunado a esto, la invención de la imprenta y la consiguiente difusión masiva de ideas y conocimientos facilitan el desarrollo de una tensión contra la estructura anquilosada de la Iglesia. El cuestionamiento al poder casi infinito de las circunferencias papales por parte de algunos príncipes europeos que hacían notar la decadencia religiosa y moral de los miembros del clero, el desmedido empoderamiento económico y la acumulación de bienes

---

<sup>41</sup> Cfr. Guignebert, Charles. *El cristianismo medieval y moderno*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 159

materiales, aporta el ingrediente necesario para iniciar una rebelión en varios frentes. Martín Lutero encabezará este linde en la historia mundial. Excomulgado en 1520 se niega a ser sometido por el que considera corrupto poder papal; con la Confesión de Augsburgo determina lo que será su paradigma ético, moral y, sobre todo, religioso, asumiendo a la Biblia como el máximo principio regulador tanto de la fe como de la estructura social. La aristocracia alemana ve en este movimiento la oportunidad de secularizar parte de la vida diaria además de hacerse de algunos de los bienes indebidamente acaparados por la Iglesia, así mismo al enfrentarse al poder religioso se enfrentan al poder coligado del emperador, que por su misma naturaleza es igualmente corrupto e inmoral.

Varios países (sobre todo nórdicos) se coligaron a las nuevas ideas en busca de ordenar la relación civil-religiosa entre sus habitantes, se trata de un intento restaurador de los principios cristianos y al mismo tiempo del primer intento por dar al individuo una condición intrínseca a su propia naturaleza. Jean Calvino, en Francia y Suiza, organiza, con la Reforma, una estructura religiosa casi democrática al construir una república protestante que limita los sacramentos al bautismo y la cena, suprime ceremonias, niega la tradición y, sobre todo, destaca el dogma de la predestinación de los elegidos y la supremacía incondicional y privilegiada de Dios por sobre todas las cosas. En 1531 Inglaterra se separa de Roma, más por una excentricidad machista del desenfrenado Enrique VIII que por verdadera conciencia civilizadora, razonamiento humanista o fervor religioso; el Rey se declara jefe de la Iglesia Anglicana con todo lo que esto encarna, haciendo que la estructura social se comporte de manera diferente a la que se exige desde la basílica de San Pedro; su hija, Isabel I de Inglaterra, completa la conversión apoyada en una enérgica actitud anticlerical, que posteriormente habrá de permitir la vocación laica e imperial de Inglaterra y al mismo tiempo el fuerte enfrentamiento de orden religioso con Irlanda y Escocia que pervive hasta nuestros días.

Sin embargo, en realidad todas las aportaciones del pensamiento de la Reforma no propugnaron por hechos sustanciales a la cuestión del balance de fuerzas entre el orden divino y el orden terrenal; en esos países septentrionales donde pegó con más contundencia el nuevo ideal, la *unidad de fe* seguiría siendo sinónimo de *unidad nacional*, profesar la misma fe del soberano es un signo de unidad civil, es un paradigma laico. El terruño existe con una religión que dota de civilización, refinamiento y progreso a todos los coterráneos, si el cabecilla se confiesa creyente o, específicamente cristiano, esto basta para que, a manera de manifestación de unidad nacional, el pueblo asimile la religión como cuestión de identidad dominante, de allí el conflicto mencionado con las provincias, que se conforma como discrepancia religiosa al mismo tiempo que revuelta civil, ambos elementos el laico y el místico, son entonces elementos característicos de un lugar y su inseparable (aunque no modificable) cultura. Pero muy lentamente y en varias regiones las cosas empezaron a cambiar, sobre todo y paradójicamente, como parte de la misma estructura del canon cristiano y ya para el Renacimiento las ideas se volvieron vertiginosamente revolucionarias; de inicio se cambia la concepción misma del ser humano como parte de la naturaleza terrenal y divina, se desacraliza el contexto político y muchas de las estructuras civiles; se afirma, quizá por vez primera desde la primitiva y desaparece “democracia” griega, el concepto ontológico de ser humano, con su libertad fundamental y la prevalencia de su gnosis. Es a partir de ese momento de la historia que los individuos empiezan a confrontarse al mito y se desarrolla una indiferencia religiosa durante los siglos XVI al XVIII, permitiendo, entre otras cosas, que el concepto del mundo y su evolución cambie radicalmente, como nunca antes en diez milenios, dándose con esto inicio a la época moderna. Hacia las últimas décadas del siglo XVIII, las ideas expandidas de varios individuos hacen estallar las proclamas de igualdad, libertad y fraternidad; en el continente Americano se da inicio a la Independencia de los Estados Unidos conseguida el 4 de julio de 1776 encabezada por filósofos de corte científico que si bien reconocían el valor de la tradición cultural europea, incluido el tema religioso, también proponían un cambio destacando la importancia de su adecuación a los nuevos territorios y a los nuevos tiempos, fundan las nuevas instituciones características de la modernidad, universidades, bancos, congresos, etcétera.

En Europa casi al mismo tiempo, los filósofos y los economistas inician movimientos intelectuales en busca de aminorar las terribles desigualdades existentes, heredadas del vasallaje antecedente; en 1782 se funda en Madrid, siguiendo el ejemplo de los países septentrionales, el Banco Nacional de San Carlos, con la intención de hacer accesible el crédito para todo individuo, lo mismo ocurre en la república Cisalpina (después Italia) en 1796 y en casi todos los territorios concernidos en las invasiones napoleónicas. Uno de estos filósofos, Jean Jacques Rousseau, critica la estructura social, previa a la revolución, por corromper la naturaleza humana (que él asegura es inherentemente buena), por lo tanto hay una crítica al poder religioso existente en la Europa previa a 1789 en tanto este hace liga inseparable con el poder laico; en su obra difunde el bucólico mundo al que el individuo debe regresar. Sus ideas son sin duda la semilla de los conceptos que habrían de permitir el cambio y, son además, fuente conceptual de las imágenes artísticas que se crearán a finales del siglo XIX; Delacroix, Corot, Millet y posteriormente los Impresionistas beberán de esos *arquetipos naturalistas* para conformar una nueva iconografía del arte secular, en donde el cuerpo humano no es ya un templo contenedor del alma inmortal, en donde la naturaleza es el lugar que ocupa el individuo y no el regalo de Dios, se hace así un puente entre individuos de dos mundos distantes, uno el Renacimiento otro el humanismo, Las ideas de Rousseau conforman un nuevo espacio de convivencia para todo ser humano, concediéndole por el simple hecho de su existencia, un valor irrenunciable y reivindicativo en su contexto sociocultural.

Tras los fracasos en la política exterior de Luis XV, que llevan al imperio a perder los territorios colonizados de la India y Canadá y los varios años de mala administración pública y el desapego del tema social de Luis XVI, el pueblo se enfrenta directamente a una crisis económica sin precedente. Con los aires de cambio traídos desde el continente americano por la independencia de los Estados Unidos se generó en el ambiente intelectual europeo una conciencia humanista - heredera de la Reforma- que ayudó indudablemente a cultivar un estadio propicio para el levantamiento.



Ante este clima de inquietudes, el Ministro de Hacienda francés, el economista Robert Turgot, inicia una serie de reformas liberales inspiradas en el pensamiento de los fisiócratas<sup>42</sup> con la intención de atenuar las grandes desigualdades sociales, sin embargo y ante el desinterés de los reyes, Turgot y su proyecto reformador se enfrenta a la aristocracia y el alto clero, no dejando ninguna salida al deseo de terminar con una sociedad fundada en los privilegios para conformar un nuevo convenio que lleve a instaurar un orden igualitario.

En mayo de 1789 se conforman los Estados Generales de Francia, una estructura política reformista que da paso, el 17 de junio, a la Asamblea Nacional; el ánimo de la sociedad francesa durante esta oleada de cambios llega al clímax el 14 de julio, ese día el pueblo ataca la Bastilla y con esto confronta directamente y a partir de una serie de ideas y bases teóricas, la supuesta transmisión del poder divino a un individuo, el Rey, y confirma la inexistencia de ese valor inherente a la naturaleza del soberano, que sin duda era cabalmente representado por la actitud y postura de los reyes franceses Luis XVI y María Antonieta, que nunca tuvieron en cuenta la opinión del pueblo ni las propuestas de los filósofos y economistas como Turgot, ni la necesidad inaplazable de hacer modificaciones en las estructuras del poder; en ese contexto el Rey no es ya representante de Dios en la tierra, deja de ser ese dios poco más que supletorio que, haciendo uso del poder que esto implica, se ha venido conduciendo ante sus súbditos. Hasta ese momento ningún monarca había ofrecido razones para sus actos, como no habrá de hacerlo tampoco Dios; hasta ese momento la omnipotencia es condición monopólica de ambos. El 4 de agosto de 1789 la Asamblea proclama la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, convenio fundamental de las instituciones humanas cuyos principales enunciados confieren la igualdad política y social a todos los ciudadanos; el respeto a la propiedad privada; la soberanía de la nación y la posibilidad de acceso de cualquier ciudadano a puestos de la administración pública; la obligación de respetar la

---

<sup>42</sup> Fisiocracia: pensamiento cuya doctrina económica confiere a la naturaleza preeminencia ante la industria y por lo tanto hace de la agricultura su principal fundamento.

ley y al mismo tiempo, la libre expresión de la voluntad general; la sociedad toda se obliga a respetar las opiniones y creencias de cada uno de los ciudadanos; se instaura la libertad de prensa y de palabra y, la distribución igualitaria de los recursos obtenidos por los impuestos y cuya administración corresponde a los representantes populares. Estos enunciados que ahora pueden parecerse de una obviedad insultante, en su momento fueron conquistas inigualables y nunca antes vistas en la historia de la humanidad, las relaciones entre pueblo y poder político-religioso por primera vez quedaron inscritas en un convenio social. Es con la Revolución que la estructura monárquica-religiosa queda desechada para dar paso al Humanismo y terminar así con la condición de sumisión del Estado a lo clerical. Pero los motivos que generan la revuelta no son evidentemente de corte filosófico, son, como siempre, resultado de la tensión que se produce cuando un pueblo es sometido a la injusticia económica. Caen los reyes y con ellos el sistema degenerado del poder absoluto. La Revolución proclama e instaura la separación del Estado y la Iglesia, configurando el inicio de concepto de persona como eje de las instituciones nacionales, con esto queda claro que todo ser humano (al menos en teoría) tiene derecho a una vida de libertades, incluso en cuestiones religiosas y en donde no hay porqué hacer controversias al respecto. Nace también, en ese momento, el moderno culto civil; ya no se adora simplemente la efigie del Cesar (como referente de poder político-religioso) en una circunferencia de oro, sino que se rinde tributo a una serie de símbolos, emblemas, insignias, alegorías, encarnaciones, efigies, retratos y, por si fuera poco, también a los lemas y sus conceptos. La carta constitutiva de la nueva nación deviene reliquia mística y, por lo tanto se le debe fervor y culto en el mismo sentido religioso que se le rinde a una ostia o a un crucifijo, hay pues un símil entre ambos extremos. El culto civil es la comparación analógica del culto religioso, ambos entrañan desde ese momento y aún ahora de manera *natural*, la representación del poder temporal por una parte y del poder eterno por la otra, entrañan de la misma manera el valor del objeto y de la imagen como la forma misma de la significación abstracta, si la cruz simboliza el universo católico, la bandera simboliza el nuevo mundo que promete regirse por la realidad concreta del humanismo, dejando de lado todo misterio, todo arcano, todo sacramento. Pero los acontecimientos que siguieron a la revuelta popular se

toparon de frente, entre otras cosas, con la naturaleza humana de la miseria, del rencor, del poder enajenado por el hasta entonces, resignado plebeyo.

La Revolución y su divisa estaban condenadas a confrontar al individuo y a su propensión al odio y a la maldad refutando plenamente las teorías de Rousseau; se acciona la guillotina, ocurre el Terror y, si la Convención salva al país de las invasiones extranjeras, no logra conformar el nuevo Estado nacionalista que el humanismo proclama; el 9 de noviembre de 1799 (18 de Brumario en el calendario revolucionario) Napoleón da el golpe de estado que le coloca a la cabeza del supuesto nuevo orden social. Es nombrado cónsul vitalicio en 1802 asumiendo los viejos modelos de la tradición monárquica y su inseparable vicio religioso; la obra política de Bonaparte al frente del gobierno francés, es sin duda muy relevante; crea el Código Civil, se establece la Universidad y el Banco francés que como instituciones del estado no habían existido hasta entonces, conformando una rudimentaria pero muy importante estructura para el mundo de carácter ciudadano.

Sin embargo y al mismo tiempo permite y confirma una nueva relación entre la Iglesia y el estado, al acordar con el papa Pio VII la nueva estructura que lo llevará a ser nombrado emperador el 18 de mayo de 1804 con las consecuencias ya conocidas. Menos de una década duró la primera ordenación civil del mundo moderno, sin embargo las bases con que habrán de conformarse todas las democracias occidentales quedan ya establecidas.

## II.2. Sistemas de representación: dogmatismo y humanismo.

La invención de la imagen y su transformación en un sistema complejo de representación de pensamientos es un proceso aparentemente ingénito en nuestra especie; pero la verdad es que se necesitaron una serie casi infinita de coincidencias e incidencias, tanto naturales como culturales, para que esto ocurriera. Se requirió de la lenta evolución natural y de unas circunstancias y de unas características físicas específicas que permitieron después de milenios, desarrollar ideas, conceptos y herramientas de representación; así mismo se esperaría que estos procesos de representación surgieran más o menos por los mismos procedimientos en todos los lugares del mundo donde el desarrollo del *homo sapiens-sapiens* fue posible; con las nuevas conclusiones científicas podemos decir que así fue como ocurrió, ya que en cada lugar del mundo donde se han encontrado vestigios que nos permiten identificar elementos de representación debidos a la mano de seres humanos y sus ancestros, estos son muy semejantes entre si y se conforman casi siempre por los mismos elementos tanto formales como conceptuales, por lo que se puede deducir que la particularidad, natural o cultural, que los desarrolló es inmanente o innata a sus creadores independientemente del entorno geográfico al que pertenecen; más aún, sabemos bien que están intrínsecamente relacionados al ejercicio de rituales místicos religiosos, pero son independientes a cánones o modelos idénticos de creencias que los originaron y de los que buscan ser sistemas de magia simpática o, en cierto sentido, alegorías: "Muchos de los objetos tratados con marcas superficiales atribuibles al hombre (paleolítico) debieron de haber tenido un considerable valor personal"<sup>43</sup>. Todos los grupos sociales que buscaban en la representación un vínculo mágico con su contexto natural no profesaban la misma fe, ni siquiera tenían bien definido el concepto religión, y aunque el mito y lo mágico son concebidos de manera muy similar a como lo hacemos ahora, no implica el culto a un mismo sistema de credo, mucho menos a una idea de pertenencia cultural o social que involucraría un convenio entre sus miembros o los integrantes de otras tribus y sus conceptos míticos.

---

<sup>43</sup> Chamberlain, Walter. *Manual de aguafuerte y grabado*. Hermann Blume, 1988, p. 103

Pero entonces ¿Por qué los sistemas de representación y las imágenes son tan semejantes, tomando en cuenta que sus creadores están apartados física y temporalmente unos de otros, como los autores de Altamira y los de Borneo? La respuesta se encuentra en el mismo momento de la invención de la imagen. Toda imagen tiene como fin la representación, el individuo quiere comunicar algo que le es propio e inherente, tanto a él como a su entorno y, que en su acrecentado cerebro necesita trascender los límites de la simple actividad de la idea/pensamiento que la crea para, a partir de la imaginación, conferirle una analogía de realidad o, por lo menos, de presencia tangible. Así es como nace la imagen, para darle a las ideas (que se vuelven pensamientos) una forma de representación y al mismo tiempo un valor de transcendencia. La imagen nace también como verbo (la acción que relaciona un acto ritual con el acto verdadero de la cacería) nace como instrucción, como aviso o como guía para los aliados.

La imagen primitiva no era un sistema de representación perteneciente al arte, se formula a partir de ciertos convenios que, debido al reducido grupo donde se inventa y utiliza, permite una claridad significativa; esto es, la imagen primitiva tenía que ser muy clara en su enunciado, tener un alto rango de atributo iconográfico, la imagen de un bisonte tenía que imitar al animal, la imagen tenía que *parecer* un bisonte para que todos los concernidos supieran que pretendía representar a un bisonte, el ritual de la cueva no habría funcionado si la imagen del bisonte fuera ambigua, si, por ejemplo, a alguno de los presentes el bisonte le sugiriera una vaca. Ahora bien, en algunos casos específicos, como en las representaciones rituales de la cacería, el rango de atributo iconológico tenía que ser muy bajo, la imagen no podía asumir ningún valor subjetivo; por el contrario en la decoración de objetos utilitarios ésta podía tener un alto rango de abstracción.

Por lo tanto, la imagen primitiva no carece de una serie de elementos pertenecientes a un sistema de representación. El método racional para organizar las imágenes en sistema habría de desarrollarse mucho tiempo después y quizá por las mismas razones religiosas que en su inicio

pero un método equivalente ya está presente desde los orígenes de su utilización. La imagen primitiva entonces tampoco adolece de un proceso específico y de ciertas reglas que buscan establecer un sistema funcional (igualmente primitivo pero al fin sistema) para convenir los significados de las imágenes. Hay por lo tanto iconografía e iconología en las herramientas e instrumentos prehistóricos (cuñas, puntas de flechas, lanzadores, cuencos, etcétera) como también las hay en las pinturas rupestres de todo el mundo; desde su origen la imagen pertenece a un sistema de comunicación que implica referente, representación y, sobre todo, significados, es lo que en algún momento comenzamos a llamar Arte.

La escritura como sistema de representación ha evolucionado en el mismo sentido, a la palabra primitiva le corresponde una gramática específica igualmente arcaica, por lo menos en un hábitat conferido a un lenguaje; si pensamos en la invención del habla debemos pensar en la invención de la escritura del mismo modo que he sugerido la invención del arte a partir de la invención de una iconografía primitiva. La palabra escrita, como sistema de representación, se base en la codificación de signos, las letras representan sonidos y al mismo tiempo representan ideas simples, ideas que devienen pensamiento sonoro que da origen a palabras, así cuando dibujo el signo que conocemos como “A” me refiero a una imagen que contiene el pensamiento de un sonido que da inicio a una palabra, por ejemplo “Alma” que evidentemente necesita, para funcionar como palabra, de dos consonantes, la “L” y la “M” además de otra “A”, con esto tenemos una palabra que contiene una idea completa pero cuyo significado depende de una construcción lógica dentro de una frase u oración, como cuando observamos el bisonte rupestre que requiere de su contexto simbólico para significar a un bisonte y no –nuevamente- a una vaca.

Sabemos que la palabra hablada evolucionó muy lentamente, de los primeros homínidos capacitados físicamente para hablar, a los *homo sapiens-sapiens* que realmente utilizaron su voz para comunicar pensamientos, transcurrieron por lo menos ciento sesenta mil años, y de esto a la utilización compleja de un idioma debieron transcurrir otros doce mil o veinte mil años, total, entre

ciento ochenta mil y doscientos mil años; con la palabra escrita la evolución ha sido muy diferente, podemos fechar sus inicios rudimentarios hace tan sólo unos cinco mil años, y hace cuatro mil años ya podemos marcar de manera clara su utilización elaborada y efectiva; si bien los pictogramas o las pinturas rupestres se pueden considerar como un lenguaje escrito, su estructura lógica no nos permite conformar una base sólida para organizar estas imágenes como escritura formal, porque además responden a necesidades de carácter mágico y, me arriesgo a decir, artístico; entonces la utilización correcta de la escritura pudo, en el peor de los casos, tardarse unos mil quinientos años ¿Por qué éste desarrollo vertiginoso? Los sistemas de representación del lenguaje son muy complejos, tanto que ninguna otra especie animal los ha logrado desarrollar al extremo de inventar un sistema de representación gráfica; que las ballenas, los monos y las hormigas se comuniquen entre si no implica nada más que un sistema natural y evolucionado de transferencia simple de datos: una *canción* indica a un grupo de ballenas dónde y cuándo aparearse, el grito del mono líder puede advertir de un peligro cercano, un rastro de fluidos químicos de una hormiga indica al resto del hormiguero en donde está la comida, etcétera. Pero estos sistemas son tan elementales que muchas veces fallan y entonces las ballenas encallan, los monos son depredados y las hormigas enloquecen cuando un niño tapa el hoyo de su hormiguero.

Para que la evolución de nuestra especie permitiera que llegásemos a elaborar ideas que implicaran pensamientos que a su vez pudieran ser pronunciados y comprendidos tuvo que ocurrir una serie casi infinita de acontecimientos naturales, aleatorios y circunstanciales. Para que estos sonidos pronunciados pudieran formar una cadena lógica que se convirtiera en una frase que a su vez tuviera un contenido inteligible para varios conferenciantes, otro tanto de estos acontecimientos azarosos debieron de alinearse en la evolución del ser humano, pero estos en su mayoría fueron culturales (colectividad, sedentarismo, genealogía, alianza) esa es la gran diferencia entre uno y otro evento.

Una vez que el lenguaje fue dominado su traslación a un sistema de representación ya no dependía de hechos naturales, sino de la invención de un método cultural: la escritura; es así como la palabra escrita sólo tiene que salvar algunos cuantos escollos para afirmarse como el elemento cultural más significativo de la humanidad, después quizá, de la religión; todo lo que se puede decir, se puede escribir y todo lo escrito se puede decir, lo dicho es real en tanto dicho y lo escrito es real en tanto escrito, es así como se reafirma la magia, la religión y posteriormente el arte complejo.

La acepción de los signos de escritura no tienen que representar pensamientos concretos, sino simplemente articular abstracciones verbales, así nace la poesía y, así mismo, nace el poder de la teología. La tradición judía entiende el fenómeno del valor de representación y la lógica tensión que conlleva la invención de la imagen representativa ¿con qué sistema de letras o imágenes, perfectamente dignos, se puede redactar el eón supremo? Imposible, el nombre de Dios es impronunciable porque su representación no es posible, el concepto de Dios no se constriñe a un hecho humano tan simple como la palabra o la palabra escrita, así lo divino deviene *verbo*, praxis, fe, el que cree no necesita nombrar. Creer implica ausencia, nada hay que refiera o remita a lo absoluto, no es necesario ver algo en lo que se creó

*La misma cosa que estaba prohibido nombrar también estaba prohibido representarla en imágenes: el temor al poder concedido a alguien que aprende el propio nombre sugiere que la relación entre los nombres y sus poseedores debe haber sido considerada de una manera tan mística como la relación entre las imágenes y las cosas representadas por ellas.<sup>44</sup>*

Así es como surge el hechicero, aquel que puede representar una ceremonia dentro de una cueva figurando un bisonte con pintura y dándole caza dentro del recinto para después salir a la cacería real, esta praxis requiere, como ya vimos, de total claridad en el mensaje. En tiempos posteriores esto ocurrirá con los sacerdotes de cualquier cultura y el valor *natural* de la imagen depende de la acción *cultural* del vínculo mágico, la iconología y el grado de iconicidad de una imagen

---

<sup>44</sup> Danto, Arthur C. *El cuerpo/el problema del cuerpo*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 135



conformarán la esfera comunicativa en la tribu, y terminarán por implantar un sistema de representación, que es sin duda religioso.

Para el primitivo mundo católico, este sistema de representación iconográfica- iconológica permite el desarrollo de una nueva base cultural, asentada en la “gramática vocal” de los eones; la imagen y su sistema de representación comporta un elemento didáctico y otro mítico, a los cristianos se les cautiva y enseña a través de la imagen. La sangre, el gesto compungido, la descripción del martirio y el éxtasis contenido en el dolor físico son elementos sintomáticos de un carácter propenso a la idea sistémica del cuerpo humano, hay un gusto por ver lo dramático y al mismo tiempo existe inseparable el sentimiento de culpa y de vergüenza, del mismo modo que ocurre cuando se ve lo erótico, ambos sentimientos están presentes, o ¿la única sensación que experimenta el creyente frente al Cristo crucificado es el vértigo de la delectación? No, forzosamente hay culpa y vergüenza, o por lo menos así tendría que ser. El católico requiere tanto del castigo como del placer y necesita de la imagen para tenerlos presentes más como acción que como mero recuerdo, el estado físico o la condición matérica<sup>45</sup> que conlleva la contemplación de una imagen están implícitas en el acto de fe, se reafirma cuando el verbo se personifica, generando la tensión entre católicos y hebreos, pero siglos después reaparece en una de las fragmentaciones del cristianismo: “La distancia respecto de la encarnación da una mayor o menor inclinación a los goces visuales. Es mínima en países católicos y máxima en países protestantes.”<sup>46</sup> Curiosa o, significativamente, estos últimos tienen un rechazo puritano por lo fermentado, son asépticos y castos, no buscan la contemplación, rechazan la reliquia y la imagen, lo mismo que los judíos. Esto genera un carácter específico que se trasmite al sentimiento secularizado y le afecta al grado de transferir los valores del culto religioso al culto profano, en donde la culpa y la vergüenza son resultado de la curiosidad erótica.

---

<sup>45</sup> Atributo de un estado físico específico, generalmente exaltado.

<sup>46</sup> Debray, Régis. *op.cit.* p. 74

El Humanismo genera, como ya vimos, sus bases de culto a partir de presupuestos científicos o, por lo menos, no religiosos; si el calendario en uso se basa en prácticas rituales hay que utilizar uno que se base en modelos humanistas, se cambia entonces a un almanaque “cultural”, si los sistemas de pesos y medidas responden a tradiciones de origen religioso hay que equipararlos todos a partir de convenciones civiles (primero por pragmatismo y consecuentemente por razones dogmáticas), la Asamblea Constituyente francesa pide a Mechain y Delambre que propongan una nueva norma, así es como nace el sistema métrico de uso contemporáneo.

Pero los sistemas de representación dogmáticos que la religión utiliza de suyo, se transmiten al humanismo por un fenómeno *sui generis* que no permite hacer una clara separación en la cuestión primordial, la del nuevo lenguaje; los sistemas son los mismos aunque los personajes cambien, además se utilizan siguiendo las mismas estructuras con que se desarrollaron para el culto religioso; por lo tanto no es de extrañarnos que si una revolución laica triunfa y se institucionaliza, entonces el poder de la imagen prolifere del mismo modo que proliferó el Cristo crucificado a la derrota de León III el Isáurico

*Es un hecho recurrente de las transmisiones doctrinales: cuando la Palabra o el texto de verdad engendra la institución correspondiente, Iglesia, Estado o Partido, cuando el mensaje de salvación o de Revolución (equivalente profano del milenio) se propaga fuera de su perímetro intelectual de nacimiento, las prácticas de imaginería vuelven a entrar en escena y proliferan.<sup>47</sup>*

Esto explica la evolución de los primitivos artefactos decorativos con poder místico de la prehistoria, pasando por los estandartes o pendones para llegar finalmente a las banderas contemporáneas, todos son objetos pertenecientes a un sistema de representación inherente a los cultos, tanto dogmáticos como humanistas.

Así mismo, todos los movimientos sociales y políticos posteriores al nacimiento del humanismo están representados iconográficamente e iconológicamente por medio de objetos, cuyo poder conlleva el

---

<sup>47</sup> *Ibíd.* p. 79

efecto mágico de la permanencia eterna y abstracta. Del mismo modo que los romanos llevan delante de sus tropas los pendones del imperio –con su significación religiosa- la bandera francesa es la vanguardia en el ataque a la Bastilla. Pero el gusto por este estado laico duró poco en verdad, por lo menos en la cuestión artística, es lógico que muchos creadores continuaran su producción por este nuevo camino secularizado, incluso su relación con los convenios sociales y religiosos fueron normados por cuestiones morales y éticas – y por lo tanto personales- pero el influjo del Estado nacionalista que se origina con los ideales humanistas busca, como ya vimos, sus propios sistemas de representación y a los artistas que puedan interpretarlos, pero la reacción no se hace esperar. En la cuestión política el triste fin de la revolución que se da con Napoleón, tiene su consecuencia en el plano artístico, John Ruskin, apenas transcurridos unos sesenta años de mundo occidental civil, inicia la actividad profética del regreso al mundo espiritual, específicamente el católico. Inglaterra vive en el siglo XIX el esplendor de un mundo de “filosofía científica”, sus grandes pensadores han propuesto por lo menos desde 1642<sup>48</sup> bases científicas para la explicación y el entendimiento del fenómeno natural, la coincidencia con los cambios en todo el mundo se da en varios ámbitos, y es, al mismo tiempo que Darwin hace teorías evolutivas que Ruskin confronta todo el nuevo panorama de la creación artística, para él la religión, el arte y la ética son lo mismo, su visión del mundo “natural” le sugiere una amplia superioridad a la creación divina por sobre cualquier hecho artístico.

Para 1880 todo el frenesí científico y tecnológico de Occidente entra en franca decadencia, el ser humano se desploma con gran sentimiento de amargura ante los nuevo ídolos de la metafísica pesimista de Schopenhauer y aunque el culto laico ya no podrá ser desaparecido, la estructura del culto místico genera los nuevos sistemas de representación que los prerrafaelitas, seguidores de Ruskin, utilizaran para la representación de esta vuelta del hijo pródigo a la casa del cristianismo;

---

<sup>48</sup> En ese año nace Issac Newton, científico y filósofo naturalista que descubrió la ley de la gravedad universal, el fenómeno de la descomposición de la luz y al mismo tiempo que Leibniz las bases del cálculo infinitesimal, reconoció su obra como parte integral de un movimiento civilizador y humanista, basado en los conocimientos previos de sus maestros, muere en 1727.

nuevamente el sistema del arte queda subsumido a los sistemas religiosos. Hay nuevamente una vocación espiritual en el culto, el líder, el príncipe, el soldado heroico, alcanzan la comunión con su pueblo en una especie de deificación. El dogma ha vuelto.

Ya en el siglo XX con el advenimiento de las dos grandes revoluciones sociales, la mexicana en 1910 y la rusa en 1917, se configura un nuevo, aunque no distinto, sistema de representación, el de la revolución institucionalizada: “La misma fiebre de imágenes se registra en Rusia después de 1917 (el comunismo está formado por las palabras de Marx y la electricidad de las imágenes)”<sup>49</sup>, en México, con la llegada al poder de una fracción de los militares, la de los sonorenses Obregón y Calles, ocurre el mismo fenómeno, pero al grado de quedar instituido, además de poder político, como estética nacional, nace la Escuela Mexicana de Pintura, que entre otras cosas desarrolla el Muralismo y su historia alterna, donde los artistas hacen de la memoria el venero de la gran épica que el gobierno, ya hecho Estado, requiere; se hace con esto un retrato a modo, un retrato que configura toda la historia reciente de un país y, más aún, de un pasado hasta entonces desechado y desconocido.

El sistema de representación que permite esta iconización de la tesis laica, utiliza una experiencia milenaria y su evolución en forma y fondo, es tan vertiginosa comparada con su antecesor religioso, como lo fue la evolución de la palabra escrita a partir de la hablada. No hay estructura social que no contemple este ritual laico de su historia, de sus personajes y de sus tradiciones; más aún, de la esfera colectiva este ejercicio es llevado al contexto individual por los mismos medios y bajo el mismo sistema, llegando a su punto culminante en la sociedad moderna de postguerra con los profetizados “quince minutos de fama” y en el posmodernismo social con el *reality show* televisivo, de vocación casi mística en tanto permite escudriñar la vida de los otros desde el sillón de la casa; si el dogma y el humanismo se contraponen en muchos sentidos es claro que en la cuestión de la imagen no lo hacen directamente, ambos sistemas de representación están

---

<sup>49</sup> Debray, Régis. *op.cit.* p. 79

imbuidos del efecto mágico y sexual que toda representación sobrelleva y son, al final del día, legatarios y beneficiarios el uno del otro; la imagen ha triunfado en ambos campos.

En el capítulo III, que continúa, se hablará de cómo el desarrollo general en los siglos XIX y XX conforma el mundo del arte a partir de los nuevos elementos estructurales laicos y que poco a poco irán permeando todas las capas de la comunidad y, más específicamente, de cómo se desarrolla la disciplina del grabado y la estampa, de cómo durante un periodo relativamente corto, el arte moderno influye al resto de la sociedad que adopta una vida permisiva a partir de las confrontación en las dos grandes guerras mundiales y de cómo, con el triunfo norteamericano en la segunda, el proceso de producción gráfica en Occidente, se modifica al grado de estancarse en lo rutinario y lo reiterativo.

### CAPÍTULO III. MODERNISMO Y POSMODERNISMO EN LO SOCIAL Y LO ARTÍSTICO.

“Nos hemos formado para condenar rigurosamente  
todas las ideologías; vivir sin seguridad”

Fred Thieler<sup>50</sup>

Actualmente el concepto de ciudadano con el que se rige la cultura occidental respecto de sus individuos, surgido como ya vimos a partir de 1789, conlleva un canon de civilidad que puede moderarse con otro vocablo, el de *persona*, que ya es tan habitual y admitido comúnmente en la sociedad que es difícil pensar que alguna vez generó inflamadas discusiones debido a los contextos en los cuales se presentaba o a que sus significados hayan sido diferentes a los que ahora tiene. Sin embargo, es muy claro que no siempre fueron conceptos de uso común y ni siquiera se pensaban con la indolencia que ahora les concede la sociedad.

Como vimos anteriormente hace apenas doscientos diecinueve años que el concepto de individuo nació y con él una estructura que sustenta a la persona humana por el simple hecho de su naturaleza. Nuestra sociedad es sin duda y, cada vez más, de corte occidental y con esto el individualismo característico de los protestantes ha llegado a permear los estratos más elevados de la escala social y poco a poco se decanta hacia abajo; es una de las características fundamentales del mundo globalizado y los mexicanos y su cultura, cada vez más se diluyen en la aceptación de los paradigmas del “Mundo Libre”, pero ¿realmente hemos transitado por el modernismo hasta llegar a un estadio *supra* o *ultra* moderno? Subyugados como estamos a los imperios ya no nacionalistas sino corporativos, vivimos históricamente en el Posmodernismo (cualquier cosa que esto quiera decir) sin que necesariamente seamos parte de él.

---

<sup>50</sup> Honneth, K. *Arte Contemporáneo*, p. 35

Partamos de la idea de que la Modernidad se inicia con dos grandes acontecimientos definitorios, en 1788 la muerte de Carlos III de España y en 1789 la Revolución en Francia, con estos dos eventos las estructuras tradicionales se abren a los nuevos pensamientos lo que llevaría, entre otras muchas cosas y como tardío colofón, al inicio de la guerra de independencia de México en 1810, no como una confrontación antimonárquica, sino como una reacción a las condiciones económicas<sup>51</sup>; así, en este capítulo se analizan los periodos sociales posteriores a la Revolución francesa que terminarían por desarrollar en Occidente una nueva estructura, que en lo artístico permitiría el Modernismo, las Vanguardias, el Arte conceptual y el Posmodernismo; con el fin de sustentar el proceso formal y conceptual utilizados para el desarrollo de una serie de obras titulada Prodigios de lo armónico, en este mismo capítulo, se hace una reflexión en torno a la imagen religiosa y su posible relación con ciertos valores sociales contemporáneos (sexo, vacuidad, otredad, misticismo) que son los que dan sentido a las relaciones de nuestra sociedad y de cómo hay una inseparable convivencia con la pulsión de vida y la pulsión de muerte contenidas tanto en la religión como en el arte.

Lo que hace que una *sociedad moderna* se desarrolle es el propio conocimiento, generado al mismo tiempo en el colectivo de individuos que la conforman, de esa posibilidad de ordenarse y convivir a partir de instituciones racionales como su factor común, estas nuevas instituciones de la razón se derivan casi siempre, de la autoridad-caudillo, tradicional y carismática al mismo tiempo que prepotente y antojadiza<sup>52</sup>, con este autoconocimiento las sociedades determinan sus órdenes legales y toda teoría que permita convenir un Estado Nación, de la misma manera se consensua la libertad de elección en casi todos los aspectos de la vida diaria y de la vida aparentemente republicana; el proceso evidentemente es largo y confuso, la misma historia francesa lo confirma; el individuo interactúa entre lo privado y lo público en esta democracia sin adjetivos, llenando

---

<sup>51</sup> Los criollos encabezados por Hidalgo no estaban contra la monarquía española, solamente buscaban una nueva estructura social igualitaria.

<sup>52</sup> Pensemos para nuestro fenómeno local en Iturbide, Santa Ana, Juárez, Díaz, Obregón, Calles y Cárdenas y por último en su herencia de siete décadas, el PRI.

papeletas electorales en congresos y parlamentos un poco al estilo de la Grecia antigua, cada determinado periodo y asegurando con este simple ejercicio su posibilidad privada de la elección perpetua, así, todo el humanismo contenido en la fundación de la República como orden social queda retrotraído a la supuesta permisividad del ser humano como elector perpetuo, al grado de que Napoleón hace del bien público una subvención privada, esto es pues, el resultado del triunfo imperial de occidente.

En toda sociedad moderna hay un interés particular y enfático hacia el desarrollo del individuo antes que del crecimiento colectivo o de grupos, se busca desarrollar una necesidad específica y un contexto necesario que haga de la libre alternativa entre múltiples opciones de selección, el régimen establecido para las relaciones colectivas, todo esto por cuestiones de corte económico y personal, sobreponiéndose al estado generado por tradiciones y costumbres. Así mismo tenemos que recordar que antes de la Modernidad el individuo estaba sujeto a las leyes y reglas religiosas estructuradas en sus ámbitos, público y privado, por lo tanto el autocontrol, la disciplina, las normas tradicionales y las normas de grupo, junto con la ley mosaica y los evangelios (por lo menos en occidente) regían todo acto humano, el transcurso diario se reducía a un patrón inconvencional de labores específicas, a leyes religiosas y civiles que condicionaban la libertad de movimiento y de trabajo, que eran rígidas y estrictas en cuanto al estilo de vida y sus condicionantes éticas y morales y a los hábitos personales.

La condición moral del individuo era tan fundamental como el valor ético del trabajo tenaz, ambas eran las bases sobre las que había de sostenerse el edificio social de un grupo. Lo que ocurrió con la llegada de la modernidad es una ruptura casi total de esas ideas de la ley como elemento de unión y sujeción civil y religiosa a un entorno. También en el arte hay un efecto generado por las nuevas maneras de vivir y agruparse en sociedad, el modernismo permite y solapa a Goya, a Delacroix, a Cézanne, a van Gogh; y es en este momento específico que el arte misteriosamente comienza a influir directamente a los otros sectores sociales, al grado de homologar con actitudes



o características personales a todo el grupo. La rebelión del artista moderno (de gran sesgo romántico) termina por contagiar a los diferentes grupos contra la esencia burguesa que se sostiene en la flemática actitud del protestantismo, caracterizada por una vida de austeridad y disciplina laboral, con trabajo constante y duro, de ahorro, de puritanismo moral; las clases privilegiadas siguen hechas con el poder, pero se inicia por vez primera una interacción social nunca vista.

Las estructuras económicas evolucionan con la única intención de permitir y fomentar el consumo en masa, lo que conlleva una vida más relajada, casi hedonista que se vuelve el prototipo de la *vida bohemia* consagrada en el perfil del artista del siglo XIX. El desarrollo que tiene Occidente a partir de todas estas circunstancias socioculturales durante ese siglo y que finaliza, como época histórica, en 1945 con el final de la Segunda Guerra mundial, quedará consignado como el momento en que el ser humano occidental queda estructurado: “El sujeto era el hombre, el hombre blanco, el hombre blanco y cristiano, el europeo, el occidental, el dominante.”<sup>53</sup>, es así que deviene *sujeto* y puede decidir, entre otras muchas cosas, ser parte del mundo laico o parte del mundo místico. A eso se redujo el concepto y los grandes logros de la Modernidad.

Después de la convulsa década de los sesenta, la crisis del individuo confronta el paradigma moderno de Occidente con el *descubrimiento* de diferentes humanidades, de otras culturas y, por lo tanto, se percibe la posibilidad –aunque fuera remota- de no ser más que un fragmento del mundo, un sector (ya social, ya cultural) de todo un conjunto que conformaría a la “raza” humana; esas crisis, nuevamente, quedan constreñidas a simples episodios de insatisfacción económica a pesar de las revueltas que ocurren día a día y cuyo origen es heterogéneo:

*Nadie intentó una explicación material de la crisis de la subjetividad moderna. La explicación estaba a la vista de todos y sin duda era la gran crisis de los años setenta, que terminó con la era dorada del crecimiento sostenido*

---

<sup>53</sup> Guevara Meza, Carlos. *Posmodernidad en América Latina*. México, INBA, CENART, CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2005, p. 4

*del orden mundial (...) Esta crisis fue leída exclusivamente en clave económica, de modo que sus implicaciones culturales pasaron desapercibidas.*<sup>54</sup>

Así pues para los años setenta occidente entra en la gran crisis de identidad, el paradigma del individualismo no puede, a pesar de todo, confortar a los miembros de la comunidad y su contexto social, no hay satisfactor efectivo, no hay final feliz. El año de 1968 expone atinadamente este nuevo sisma de la negación del otro y la reducción del concepto de asimilación cultural a un carácter axiomático para el individuo occidental que le impide homologarse con el otro.

Todos los países de occidente se comportan aparentemente como sociedades abiertas, cimentados en base a leyes, autoridades, gobiernos y Estado, resultantes de la opinión y la participación públicas. En todos estos países la función de la autoridad y la ley se ciñen, en gran medida, a los resultados de la elección o el consentimiento de aquellos sujetos a la estructura y tienen como fin último el bienestar de la comunidad. Así mismo, los países occidentales comparten rasgos en sus disposiciones económicas, políticas, sociales y tecnológicas y el individuo es el punto de inicio y el punto final de la estructura social. La casi infinita posibilidad de interactuar en una zona de elección libre es la característica del individuo de las nuevas sociedades y estados nacionales, pero ese es el gran conflicto de ser humano; las recónditas discrepancias entre ideas que venían implantadas como canon cuando la secularización social y su posterior devenir en individuo entraron en una etapa de convulsión, cuando el modelo de bienestar propuesto por el Estado fracasó.

Surge así una nueva estructura de neocolonialismo occidental sobre toda otra cultura, con la única intención de solventar estas crisis económicas; a ese momento se le ha llamado Posmodernismo y puede resumirse como la: "posición (neo)conservadora de quienes creen que la modernidad ha

---

<sup>54</sup> *Idem.*

fracasado y que los impulsos utópicos a los que dio lugar deben ser, por tanto, suprimidos.”<sup>55</sup>, lógicamente podemos entender que esta definición propuesta con desaliento subvierte los valores intrínsecos de las “otras” culturas y entraña, además, una visión de diferencia en el concepto de *otredad*.

Las culturas americanas que, como la nuestra, se sustentan en las bases del cristianismo -ya expuestas anteriormente- quedan inmersas en esta colonización y con eso limitadas a nuevos conceptos, tanto sociales como culturales, hay por lo tanto un desbalance entre el periodo de la modernidad y la época de posguerra, la forma de estructurarse se confronta con circunstancias en donde la tradición ya no es un soporte de desarrollo: “En las culturas tradicionales, como muestra la antropología religiosa, el conocimiento se legitima con referencia a sus orígenes, al tiempo primordial en el cual las cosas llegaron a ser.”<sup>56</sup>, entonces sin este valor tradicional las grandes aglomeraciones urbanas de América Latina de los años setenta, no necesariamente pertenecen a ese periodo histórico, en tanto no cumplieron con sus condiciones características. Queda claro también que los progresos tecnológicos y científicos han permitido el perfeccionamiento de las repúblicas modernas y que el desarrollo personal del individuo deviene bienestar colectivo, pero tampoco esto se ha cumplido en nuestro continente, excepto claro en Canadá y los Estados Unidos, quienes padecieron las crisis que he referido.

En la sociedad postmoderna occidental, el Estado, el sistema legal y la sociedad organizada buscan generalmente estimular, permitir y proteger el desarrollo del yo. No hay valores fijos; la ciencia, la tecnología, el consumismo, la política y los cambios en los estilos de vida han contribuido a desarrollar los deseos y derechos del individuo. Las sociedades democráticas sufren: “El proceso de personalización”<sup>57</sup> que continuamente transforma las esferas de la vida social, que

---

<sup>55</sup> Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnós, 1991, p. 265

<sup>56</sup> *Ibíd.* p. 267

<sup>57</sup> Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, Anagrama, 1982, p. 5

busca hacer de estos nuevos paradigmas, los estímulos para la emancipación de lo íntimo por sobre lo público y lo social. El individuo reflexiona sobre el vacío existencial de ese proceso y con esto surge otro escollo en los ideales de la fe, dándole a la religión el lugar del ocio.

Este vacío es la ausencia del yo, o su antónimo exacerbado, el narcisismo, que surge de una deserción generalizada de los valores y finalidades sociales, provocada por el proceso de personalización-individualización: “*El narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y con su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo en el momento en que el capitalismo autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo*”<sup>58</sup> Hay en esta confrontación personal-social una ironía, es un ritual de la ausencia, su representación satírica, una metáfora del vacío. El creyente presume que cree pero está seguro de su capacidad de albedrío; el repentino acercamiento a las religiones –viejas y nuevas- del individuo occidental posmoderno, involucra la pena por lo pecado, ya sea propio, ya sea colectivo: *salvemos al mundo*, o *salvemos a las ballenas*” así, en el posmodernismo, la sociedad es caldo de cultivo de conjeturas complejas, derivadas del sentimiento místico que acompaña al ser humano desde su erigimiento como ente consiente de sí mismo, pero recrudescido por el efecto negativo de la crisis. Nuevamente el universo secularizado entra en una especie de conflicto, la necesidad por encontrarse con el mundo espiritual hace que se busquen las respuestas en otros espacios religiosos, paradójicamente en oriente (naturalismo, budismo, islamismo, sintoísmo) o con la importación de fragmentos de disciplinas relacionadas con estos (holística, vegetarianismo, yoga, ascetismo) además de la invención de mezclas entre creencias de diversos tipos; de este modo hay una actitud preponderante que conlleva siempre la sumisión del otro. Occidente se convierte en el eterno salvador sin dejar de ser el eterno opresor. Las sociedades buscan nuevamente un sentido de vida que permita, con la supuesta asimilación de los otros propulsada por el posmodernismo, la relación entre análogos: “El posmodernismo está signado por una pluralidad de voces que rivalizan por el derecho a la existencia, que compiten entre sí para ser aceptadas como expresión legítima

---

<sup>58</sup> *Ibíd.* p. 50

de lo verdadero y lo bueno. A medida que esas voces amplían su poder y su presencia, se subvierte todo lo que parecía correcto, justo y lógico.”<sup>59</sup> Curiosamente el posmodernismo puede ser visto como retrógrado para el primer mundo y liberal y democrático para el tercer mundo, recordemos los triunfos electorales de Thatcher en Inglaterra y Reagan en Estados Unidos y, por cuestiones económicas, las caídas de los regímenes dictatoriales en África y en América Latina; pero evidentemente esto no es tan simple, si bien hay una aceptación del valor del otro en ciertos sectores, el gran conjunto de la sociedad se limita a sus propios contextos, el otro es aquel que comparte el espacio, o como símil del culto religioso, aquel que comparte el terruño; la actitud hacia el mundo *subdesarrollado* es para dominar o para amparar, pero nunca de igual a igual.

El posmodernismo en definitiva no confirma estructuras modernas, las tolera y falsea; tampoco restablece el orden devoto, pero sí fomenta, por acción u omisión, un estado de vacío individual proclive a los fundamentalismos más que a las doctrinas de la fe. Occidente con su actitud capitalista-imperialista crea y difunde un evangelio en el que las analogías culturales están constreñidas al valor de las crisis sociales, económicas y políticas, pero sobre todo se sustenta en una profunda crisis ideológica, eso es precisamente su característica, la necesidad por la instauración de democracias, mercados libres, consumo en masa, conciencias ecológicas, tolerancias y respetos holísticos, son el nuevo culto que funciona como estructura social laico-religiosa, que propugna el imperio de occidente constreñido en un periodo, éste en que vivimos.

---

<sup>59</sup> Gergen, Kenneth J. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 26

### III.1 El grabado y la estampa en el Posmodernismo.

Con los primeros experimentos de los cubistas donde se inicia la utilización del *collage* como materia conceptual, la búsqueda de “la otra exterioridad” en las obras bidimensionales permitió una serie de ensayos formales que nos llevan por una larga ruta; en el arte moderno esta ruta pasa, históricamente, por los surrealistas, los expresionistas abstractos y llega incluso a los conceptuales. Y sí, como ya sabemos Magritte crea espacios dentro de los espacios de la pintura y podemos añadir que Rotko y Still inundan de inmensidad el campo pictórico a observar ¿dónde inicia el cuadro-espacio, dónde termina? También podemos referirnos a Pollock, que con su pintura chorreada crea un campo matérico<sup>60</sup> concreto pero infinito que deviene metáfora de la materialidad del objeto plástico, en ese aparente caos surge la misma sensación ¿qué es lo que vemos, una composición o sólo una sugerencia de esta? ¿un objeto pictórico o la representación de un gesto? el efecto es similar, el campo real de la obra –el objeto en sí- conlleva un campo abstruso, mental y resultante de la interpretación personal que el espectador realiza, pero que sin embargo se *colectiviza* una vez aceptado el campo pictórico como un espacio tridimensional. Existe en el arte un espacio que no es algo *real*, pero que contiene formalmente todas sus componentes. Un simple ritmo de trazos de color y su trama sugieren, o mejor dicho, recrean una imagen que contiene el concepto de “espacio real”. Por otro lado, ya en los años cincuenta, y específicamente en las artes gráficas, los artistas alemanes que producen obra inmediatamente después de la derrota en la Segunda Guerra mundial, utilizan una serie de láminas u objetos laminados para producir estampas, estos artistas se acercan decididamente a París y luego a Nueva York en busca de todo lo que el fascismo les prohibió en su momento, con la intención de desarrollar nuevamente un lenguaje propio; Willi Baumeister, Carl Buchheister, Karl Fred Dahmen, Heinz Trökes y especialmente Ernst Wilhelm Nay y Emil Schumacher utilizan piezas metálicas resultantes de las acciones bélicas y con sus aguafuertes realizados sobre placas perforadas, dobladas y trabajadas

---

<sup>60</sup> Atributo de condición material que destaca o privilegia el proceso formal y sobre todo el valor intrínseco del material con que está hecha una obra.

con diferentes herramientas mecánico-eléctricas nos muestran, muy a la manera de los informalistas o los artistas abstractos, obras en donde lo matérico y su inseparable semiótica tridimensional es el principal motivo de su propuesta.



Fig. 13 K. F. Dahmen, Sin título, 1954,  
aguafuerte en color E. A. 76 X 53.5 cm.



Fig. 14 E. W. Nay, Sin título, 1957,  
aguafuerte en color, 7/35, 50 X 65 cm.





Fig. 15 E. W. Nay, Sin título, 1965, litografía en color  
38 X 54.8 cm.

Estos artistas generan sus propuestas a partir de conceptos arraigados en su cultura e influenciados por todo lo novedoso: “Estamos trabajando sobre cosas e imágenes cuyos comienzos datan de siglos atrás. A través de nuestra acción presente trabajamos para el porvenir y unimos los siglos venideros a los comienzos, obedeciendo y sirviendo a la ley del orden que sigue”<sup>61</sup>, aparecen en sus obras una serie de elementos del mundo externo yuxtapuestos a la tradición; dentro de la *huella* de la estampa, podemos ver secciones blancas que logramos interpretar como silencios en el ritmo de las composiciones, Schumacher imprime las placas de manera tal que vemos toda la serie de accidentes, incisiones, cortes, penetraciones, dobleces, conformando un primer nivel espacial en la obra que contiene en sí mismo al fondo y la figura, y en donde: “parece como si no hubiera sufrido el (artista) sino su (obra)”<sup>62</sup> es así como aparece un nivel de realidad semántica, porque los *silencios* no son fondo sino ventana, que sugiere nuevamente lo infinito del espacio real. El objeto estampado es ambiguo en su concepción física y este es el gran acierto de Schumacher, el papel no funciona como un fondo sino simplemente como un soporte necesario para un referente bidimensional que nos muestra un objeto trabajado en su origen, entintado e impreso, este objeto lógicamente es real y por lo tanto tridimensional. Para los años sesenta, con el Pop Art, el arte Procesual y el Conceptual (un tanto empalmados cronológicamente) el conflicto entre la obra real y la que solamente simula, deja de estar presente en tanto el objeto no tiene ya preponderancia sobre la idea; pensemos en los ejercicios de Warhol o Rauschenberg, o en las fortísimas ejecuciones de Burden o las del vienés Washkogler; con estas propuestas que devienen *otra cosa* que sigue siendo arte pero no son simples cuadros en el caso del primer binomio y que dejan de ser absolutamente *algo* en el caso del segundo podemos deducir que el grabado tuvo que dejar, al mismo tiempo que las otras disciplinas, la preocupación por la representación.

---

<sup>61</sup> Firtz Winter en: catálogo de la exposición *Gráfica de los años 50 República Federal de Alemania*, Stuttgart, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1990, p. 10

<sup>62</sup> Lothar Romain en: *Ibid.* p. 16



Fig. 16 Emil Schumacher, Sin título, 1952,  
aguafuerte en color, 52.2 X 78.2 cm.



Fig. 17 Emil Schumacher  
Sin título, 1951,  
aguafuerte 70 X 53 cm.

Axiomáticamente a finales de la década de los setenta, el dominio de cualquier disciplina ya no es predominante para acceder a la categoría de *artista* y, es evidente que muchos aportes no están necesariamente relacionados de manera directa al dominio contundente del proceso formal y esto deja de ser una condición irrevocable, es el triunfo de Duchamp, de Beuys y de Fluxus. El arte conceptual y su inminente carácter occidental definirán todo lo que se hará en adelante.

A finales de los años setenta, con las crisis económicas en lo social surgen las crisis filosóficas en lo artístico y aparece un nuevo mecanismo de creación que se reproduce como comedia. Hay una nueva búsqueda, pero esta no lleva a ningún lado y, no pretende establecer paradigmas ontológicos como pretendían los intelectuales al estilo Fluxus, no se busca la ruptura definitiva, se entiende que algo ha ocurrido, se presume el fin del algo y por lo tanto se confronta al mundo con una *nueva* postura:

*Cuando hablamos del final de la modernidad –y esto no se puede evitar por más tiempo, pues la constatación de que vivimos en una cultura <post-moderna> se ha convertido, desde mediados de los años 70, en una trivialidad-, naturalmente no queremos decir que de repente hallamos llegado al final de un trayecto histórico. La historia no conoce las rupturas nítidas, sino que se deshilacha poco a poco.*<sup>63</sup>

Así es como surge el Posmodernismo (aún sin esa denominación) en el ámbito artístico como una definición de la crítica especializada para delimitar un modo de hacer obras a partir de una característica relacionada a un inasible ciclo temporal.

El posmodernismo artístico responde de igual manera a las crisis sociales de los años setenta y, como ya se vio, hay también un sesgo de paradigmas míticos en estas crisis a los que el arte no puede dejar de lado, es así como para inicios de los ochenta y sobre todo en la Alemania Federal, los “Neos” se conforman como el elemento propulsor del arte contemporáneo haciendo una revisión de toda la historia del arte, dando paso a los “Neo-salvajes”, los “Neo-figurativos”, a la

---

<sup>63</sup> Robert Hughes en: Honnef, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Colonia, Benedikt Taschen, 1991, p. 29

“Nueva pintura alemana” o la “Nueva pintura austriaca”. En Italia surge un *nuevo* estilo de hacer arte: “un espíritu ingenioso e intrigante, Achille Bonito Oliva, había fundado un grupo (...) y había acuñado para su postura artística el atractivo término de <Trans-vanguardia>.”<sup>64</sup> Lo que buscaban estos artistas era confrontar a la misma disciplina; con sus lenguajes, con sus formas y con sus mismos elementos inherentes. Lo que pasa en el arte en ese momento es descrito como:

*el tratamiento libre del color y la configuración formal, la exuberancia imaginativa, la sensibilidad para con los efectos decorativos, el descuido de las reglas artísticas habituales y, en primer lugar, las de la vanguardia, una refrescante falta de sistematismo, la despreocupación en el tratamiento de instrumentos estilísticos en apariencia incompatibles –de donde surge la impresión de una mezclanza de estilos, la mezcla sin escrúpulos de elementos del arte <culto> y el arte <trivial>, la exhibición demostrativa del Yo artista a veces de un modo hipertrófico, exhibicionista, narcisista y exaltado.*<sup>65</sup>

Es así como el arte se convierte en una revisión de todo, en busca de imágenes más que de ideas, asumiendo posturas irreverentes que le dan un aire fresco a todo el concepto de la creación. Sin embargo los medios tradicionales de la representación están allí y constituyen el espectáculo del mundo privado del artista, afirman la verdad en tanto la existencia de la apariencia ¿qué es lo que muestra éste fenómeno de trazos desunidos? La lógica y cantaleteada *visión del artista* que en el caso de esa tesis resultaba falseada por su naturaleza de copia, apropiación y robo que, paradójica o precisamente por eso, muestra una verdad filosófica: su propio estilo. Por ello la práctica posmoderna no puede ser entendida simplemente como una frívola crítica referencial e historicista, comprometida exclusivamente con la búsqueda del placer de un lenguaje diferido y desplazado en el tiempo. No es el concepto de transmisión de las imágenes, estilos y pautas estéticas a través del tiempo el que funciona en este caso sino, sobre todo, el de su reubicación contextual en una obra que incluso transfiere disciplinas.

Si bien podemos decir (con un reduccionismo primario) que el hecho de “regresar” a la pintura es lo que origina el tipo de arte que ahora ajustamos dentro del término *Posmodernismo*: “El espíritu

---

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Honneth, Klaus. *Arte Contemporáneo*. Colonia, Benedikt Taschen, 1991, p. 34

originario de la Mülheimer Freiheit tenía su fundamento en proyectos absurdos. Uno de los más absurdos estribaba en pintar, pintar cuadros<sup>66</sup> no podemos dejar de lado que son los alemanes de las “neos” quienes propulsan este movimiento y que ellos son influenciados directamente por las artistas de los años 50 que ya hemos revisado antes; esos artistas por su circunstancia especial hacían mucho más obra grabada que pintura y su estética definió muy claramente lo que vendrían a proponer los artistas de la década de los ochenta, hay pues una relación inevitable en el caso del grabado y la estampa con la existencia de los conceptos del posmodernismo, sobre todo en la cuestión de la reproducción y la representación seriada, que, por otra parte, se ve radicalizada con la introducción del concepto de duplicación y de manera sesgada por la influencia de la industria en los procesos creativos de copiado; la estampa posmoderna buscaba expresarse a través de los mismos sistemas que la pintura y la escultura, con sus mismos recursos y no a través de la evolución natural de la industria gráfica que, aparentemente restaba el rasgo de identidad creativa al proceso, que como ya vimos era uno de los dogmas a romper<sup>67</sup>.

La gráfica del posmodernismo aparentemente sustenta su diferencia con sus antecesores basándose ya no en lo que es la obra sino en lo que es su objetivo; si el artista buscaba una actitud de confrontación histórico-estilística-estética con toda la historia del arte, lo que el grabado permite es el dilema de la reproducción y, con esto sobreviene un rescate de las pequeñas diferencias que operan entre los grados de repetición de una obra “manual” que lleva a los artistas a una ansiosa búsqueda de diferencias dentro de una lógica en la que la diferencia misma ha sido excluida o en donde la diferencia se ha convertido en requisito de cara a la total homologación de las imágenes e incluso de la autoría:

*los dos protagonistas de la Mülheimer Freiheit (...) fomentaron al máximo conscientemente el juego de estilos y formas estilísticas diversas. Se sirvieron de la historia del Arte como de una mina de la cual extraer fragmentos de forma adecuados que combinaron con otros elementos para dar vida a nuevas <imágenes>. Según Lyotard se*

---

<sup>66</sup> Jiří Georg Dokoupil en: *Catálogo de la exposición El Regreso de los Gigantes. Pintura alemana 1975-1985. De la Colección Deutsche Back*. Mazzotta Edizioni. 2002, p. 23

<sup>67</sup> Cfr. Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, Santander, 1998, p. 26

*produjo una eliminación de las <narraciones de los maestros> de la modernidad, una negación de la idea del inexorable progreso del arte. (...) crearon (...) <cuadros colectivos> (y con esto) <problematizaron> la originalidad, uno de los leitmotiv del arte moderno<sup>68</sup>*

De ahí se desprende esa obstinación indispensable basada en enviar un sistema de reproducción con su propia lógica duplicativa, profundizando en la proverbial negativa del arte contemporáneo del objeto-sujeto; es muy significativo saber que esto fue una característica de la modernidad y que en el posmodernismo se repite como una actitud ramplona y jovial:

*La postura que se perfila (...) podría clasificarse (...) como <cínica>, de acuerdo con la divisa <del patriarca Diógenes de Sinope> como <la vil falta de respeto> de una <teoría inferior en alianza con la pobreza>, la sátira y la insolencia, que, frente a las abstracciones ideales, ensaya en el arte la sandez del saber intelectual y toda apariencia vacía y pomposa, <mear contra el viento idealista>. (...) El término <falta de respeto> es el que transcribe con más expresividad la postura artística del arte posmoderno.<sup>69</sup>*

Por otro lado, la práctica de apropiación caracterizó muy claramente la tensión formal de la gráfica; con ésta se niega la socarrona actitud de la soberbia creativa y así el carácter valioso y ceremonioso de los conceptos de originalidad, autenticidad, expresión, devienen laxos e insignificantes. Por ello la apropiación, sobre todo en la gráfica, tiene su más importante campo de acción en la crítica a los mecanismos del mercado del arte y sobre ese canon occidental que exige un sistema de categorización que conforme los principios básicos de la historia de arte que de nuevo son la originalidad, la autenticidad y la presencia:

*En este sentido, la apropiación señala ante todo la continuidad e interdependencia de unos artistas en otros, de unas obras en otras y de unos lenguajes en otros. El apropiacionismo, como consecuencia del gesto designativo y de la desmitificación de la obra de arte realizados por Duchamp, es hoy un campo potencial de intervención en grabado que, incluso puede ampliar las posibilidades de aquél concepto<sup>70</sup>*

El grabado y la estampa posmoderna -a partir del robo de la imagen- se implican también en la rapacería de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las obras de arte, la

---

<sup>68</sup> Zdenek Felix en: *Catálogo de la exposición El Regreso de los Gigantes. Pintura alemana 1975-1985. De la Colección Deutsche Back.* Mazzotta Edizioni. 2002, p. 38

<sup>69</sup> Honnef, Klaus. *op. cit.* p. 35

<sup>70</sup> Martínez Moro, Juan. *op. cit.* p. 79



tradición, la influencia, el desarrollo y el progreso anhelados por el modernismo quedan anulados, por lo menos temporalmente, cuando el artista manipula el carácter conceptual de un gesto creativo para llevarlo al campo de la sátira y de la repetición infinita. El grabado como disciplina artística ha estado, desde sus inicios, en estrecha relación con su proceso formal, las cuestiones gráficas y de estampa le han ido moldeando en tanto necesidades específicas de su proceso técnico, le han dado, además, un carácter constreñido e inamovible que le limita a un espacio estipulado (el taller/santuario), a unas herramientas delimitadas y a un lenguaje propio (el de la reproducción idéntica):

*En las últimas décadas se ha convertido en lugar común el reivindicar (...) que el grabado contemporáneo se ha liberado, al fin, de los condicionamientos históricos, que durante siglos lo han mantenido en una ambigua situación en el campo de las artes. La reiteración de esta idea se ha llegado a configurar en una suerte de discurso triunfal levantado sobre la base de un trasnochado complejo de inferioridad<sup>71</sup>*

Aún ahora el grabado hace del proceso (menos relacionado a la industria gráfica) una condición irrenunciable a su forma, si bien la experimentación de formatos y métodos de impresión relacionados con los adelantos digitales han permitido el desarrollo de nuevos lenguajes que quedan demarcados en las impresiones de gran formato, las presentaciones tridimensionales y sobre soportes inusuales y en ocasiones insólitos, lo cierto es que en toda adición de tecnología sigue habiendo una actitud aprensiva de ciertos artistas, por lo formal, por el *grabado-grabado*:

*hay que tener presente que el principal freno que el grabado ha sufrido en el frente teórico tiene un origen fundamentalmente endógeno toda vez que han abundado las posiciones academicistas –es cierto que cada vez menos frecuentes–, que sólo consideran auténtico grabado aquel que ejercitan bajo ciertos criterios normativos los maestros grabadores.<sup>72</sup>*

Esta actitud que pondera la disciplina o el *proceso* de la estampa (que queda imbuido de un halo inmaterial en tanto sus practicantes lo consideran sacro) por sobre otros factores, ha hecho mucho daño al propio desarrollo de la gráfica como disciplina artística. Si bien es lógico conferirle a cada

---

<sup>71</sup> Martínez Moro, Juan. *op. cit.* p. 128

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 129

proceso técnico un valor irrenunciable, es insensato dotarle de una equivalencia de proceso científico o peor aún, místico, que en cuestión de “cocina” no se puede desestimar, es cierto, pero que no tendría porqué limitar, confinar, prohibir.

El grabado requiere de un taller, de herramientas y materiales específicos y de reglas muy precisas, pero el arte solamente se rige por la experiencia personal, no es una ciencia exacta y por lo tanto ha de buscar la variación de cuanto paradigma se interponga en su desarrollo, eso lo confirmó el arte alemán de los cincuenta y el posmodernismo de los ochenta, o por lo menos así tendría que haber ocurrido. El quid del grabado o de la estampa no lo dictan el mercado y la crítica especializada, lo configura cada artista independientemente de su vocación, cuando decide dar salida a una inquietud utilizando esa disciplina específica. El grabado no es una disciplina artística de segunda categoría cuyo valor esencial sea la capacidad de reproducción ilimitada de cierta imagen. Pensemos en el hecho individual de la invención en la creación artística; es sabido que *Arte* es un concepto subjetivo y que su significado se modifica de acuerdo a la época. Ahora estamos inmersos en la fase artística posterior a Duchamp, que es la más inmediata ruptura conceptual de gran trascendencia y siguiendo el puente conceptual que se origina con *Fuente* (1917) y que llega a nuestros días, el arte occidental se encuentra de lleno en una nueva estación, muy enzarzada, llena de postulados escolásticos<sup>73</sup>, donde el propulsor de lo artístico-estético es el *concepto*.

Para el grabado la contrariedad reside, como ya dije, en su carácter inseparable de una acción manual y en ese misterioso Congreso de grabadores que opina que un grabado sólo puede serlo, cuando deja de ser *simplemente* un dibujo incidido en una placa y es impreso “n” cantidad de veces en un proceso seriado de semejanza extrema ¿pero quién y bajo qué silogismos, dentro de ese presumible Congreso delimita esas características, porqué, para ser grabado, es forzoso un grado y un modo específicos de atacado en la placa, porqué determinaciones cerriles respecto de

---

<sup>73</sup> En un sentido de axioma técnico y científico.

la utilización de tintas de color se limita o condiciona la posibilidad creativa? La respuesta está en la misma condición de la disciplina. Aparentemente hay un círculo vicioso que genera una gran rigidez en los preceptos que circunscriben el proceso de la estampación y quizá esta confrontación se deriva de que: “Paradójicamente parece como si, en la designada por Walther Benjamin época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, el grabado, como genuina «obra de reproducción», no hubiera encontrado aún su lugar”<sup>74</sup> acaso por cuestiones que tienen que ver más con el mercado y la crítica especializada y no necesariamente con la propuesta personal, acaso por el insistente *fuego amigo* que le trata de arte menor cada vez que un grabador insiste en que los otros (sin personificar) así lo consideran.

Por otra parte el *arte contemporáneo* (digamos, eufemísticamente, desde los años sesenta del siglo XX a la fecha) se vale de cualquier proceso o elemento conceptual para plantear sus objetivos y desarrollar sus imágenes, desde contornear con pintura en aerosol un cúmulo de basura, pasando por las instrucciones dictadas a un bailarín y llegando a una caja de zapatos vacía; por lo que el problema de la “materia” generadora de arte es, ahora, un problema de la comunicación y de sus sistemas, de allí que los “filósofos” y “publicistas”<sup>75</sup> puedan dar el salto cuántico a las artes visuales sin riesgos colaterales. Pero pareciera que el grabado no ha logrado aliarse sinérgicamente a un sistema de representación propio de estas nuevas artes si no es con la ayuda de las impresiones digitales, que por otra parte son ya moneda de cambio entre muchos “grabadores”.

Como ya vimos, podemos decir que en cuestión social vivimos o, estamos atrapados, en lo que algunos autores han designado como *Ultramodernismo*, o con una definición más común, *Posmodernismo*; en lo que al *Mundo del Arte* se refiere podemos decir que muchos de los autores

---

<sup>74</sup> Martínez Moro, Juan. *op. cit.* p. 28

<sup>75</sup> El artista mexicano de la performance Pancho López, se formó en el mundo de la comunicación al igual que el artista italiano Maurizio Cattelan que, específicamente, es publicista; la artista checa Judit Hersko estudió psicología y publicidad; el mexicano Luis Felipe Ortega es filósofo; el francés Fabrice Hybert estudió comunicación y luego filosofía.

se ciñen a los terrenos de la filosofía y de la estética como dogmas objetivos, relegando – malamente- el mundo de la habilidad manual. Como ya mencioné, los *grabadores* recurren a la industria en busca de los adelantos tecnológicos que permitan renovar los términos inmanentes a los procesos de reproducción, lo *electrográfico* ha solucionado la cuestión de costos y formatos, pero el hecho real que debe subvertir el conflicto posmoderno de la gráfica (si es que existe) es que el valor artístico de una obra reside en la posibilidad de la variación y de la perfección, del balance exacto entre tradición y vanguardia, entre lo objetivo y lo espiritual, entre lo pensado y lo hecho. El imperio del arte occidental implica arrogancia y por lo tanto, el desarrollo de sus arquetipos deviene lo mismo, en México vivimos la impertinente tiranía de los emblemas occidentales por encima del resto del mundo de las imágenes. Por un lado somos esclavos del imperio occidental de lo no objetual y por el otro somos rehenes del recóndito *Congreso gráfico*, haciendo aún más grande el vicarismo del grabado como en las “mixografías”, o las recientes propuestas electrográficas de tantos autores que, además, buscan con el simple desplazamiento del efectismo de la obra a lo tridimensional, el resultado mágico de lo *conceptual*. Esta cuestión de la emancipación es, en el posmodernismo, un conflicto más de postura que de propuesta y, en definitiva convendría buscar una sana distancia, el arte gráfico como todos: “no puede pertenecer al sistema de las verdades últimas y definitivas, sino al del ensayo, la experimentación y la posibilidad.”<sup>76</sup>, por lo tanto hay una infinita búsqueda de los medios, técnicos y conceptuales, con los que se han de satisfacer las necesidades de cada autor.

---

<sup>76</sup> Martínez Moro, Juan. *op. cit.* p. 129

### III.2 Prodigios de lo armónico.

Para este proyecto realicé alrededor de 35 placas grabadas con diferentes técnicas: punta seca en placas de acrílico y zinc, aguafuerte y aguatinta en placa de zinc y buril en placa de cobre. Uno de los elementos que quise destacar desde el principio del proyecto era la posibilidad de generar una imagen que remitiera, nostálgicamente, a la estampa religiosa de los siglos XVIII y XIX, cuando funcionaban más como pieza de difusión que como obra de arte y se les coloreaba a mano para hacerlas más atractivas al proceso didáctico; conforme avancé en el trabajo, el tema fue siendo más sugerente en cuanto a las posibilidades de derivar la obra en otros sentidos, como el carácter fenomenológico de la forma (la misma placa de metal) o la cuestión ontológica del concepto contemporáneo de la reproductibilidad y el eclecticismo.

El presupuesto conceptual se basó en hacer una serie de obras cuyo origen está en fotografías apropiadas de la internet y otras hechas por mí, modificadas por computadora y traducidas a un lenguaje “gráfico” utilizando los diferentes soportes mencionados

*Colocar/exhibir una obra de arte en una panadería no cambiará la función de la panadería, la cual tampoco convertirá la obra de arte en un pedazo de pan" Colocar/exhibir un pedazo de pan en un Museo no cambiará en ningún caso la función del museo, pero el Museo sí convertirá el pedazo de pan en una obra de arte, por lo menos durante el tiempo que dure la exhibición. Exhibamos un pedazo de pan en una panadería, y será muy difícil, sino imposible, distinguirlo de otro pedazo de pan. Ahora, exhibamos una obra de arte de cualquier tipo en un Museo ¿podemos realmente distinguirla de otras obras de arte?<sup>77</sup>*

la idea era formular o generar una tensión a partir del concepto “retrato” entendido como la representación “real” de un personaje; valiéndome de la idea/pensamiento de la noción de eón ( ya antes expuesto) propuse inferir una “personalidad” a un término específico, los fonemas Santa Teresa y San Jerónimo, trasmitiendo el valor iconológico y fabulado de su biografía religiosa a un símbolo, dentro de una representación perteneciente al sistema del mundo del arte: “En la abstracción psíquica, el artista plástico tratará de asimilarse al escritor, al mago, al pensador; en la

---

<sup>77</sup> Daniel Buren en; Marchan Fiz, Simón. *op cit.* p. 234

abstracción física, al artesano, todo él a la escucha de la naturaleza y la luz.”<sup>78</sup> Basándome en la identidad de los personajes busque “acomodar” una imagen existente (la fotografía manipulada) a una iconografía más bien circunstancial y valerme de ella para hacer la representación de un individuo ultra-físico<sup>79</sup> que es un paradigma ante su comunidad, recordemos que los santos cristianos son una especie de vicarios entre Dios, Cristo y los mortales: “La palabra separa, la imagen une. A un hogar, un lugar, una costumbre.”<sup>80</sup> La placa obtenida por los medios referidos, se imprimió sobre papel buscando, intencionalmente, alejarse del proceso de estampación idéntica de una copia a otra, sin embargo sí se realizó una serie de diecisiete placas de las que se obtuvo un tiraje de seis copias seriadas y que más adelante será descrita. Sobre la mayoría de las obras no seriadas realicé collages y coloración manual con acuarela, buscando como ya dije, el halo un tanto nostálgico, no necesariamente se trataba de negar el índole de seriación por una cuestión de “vanguardia” o ruptura y contemporización de la técnica.

Primero me referiré a la obra *Juventud de Teresa*, (Fig. 19, p. 111) del 2007, punta seca y acuarela sobre papel de 42.5 X19.5 cm., esta obra surge de una imagen encontrada en la internet, que originalmente es del fotógrafo Roy Stuart; de la imagen completa seccioné la zona de interés y sobre esta desarrollé la composición, sin hacer casi ninguna modificación y dejando que el efecto de espejo condicionara la imagen a estampar. Me interesaba destacar la virtud de la fotografía como documento que evidenciaba:

*La mirada del arte contemporáneo se vuelve, pues, hacia contenidos pertenecientes a territorios más o menos oscuros de nuestra puritana cultura occidental, (...) El principal factor decadente ha sido, evidentemente, la imagen fotográfica como espejo insoslayable de la realidad ante la que nada puede ser ocultado, siendo capaz de mostrar explícitamente la intimidad más íntima de las personas y las costumbres.*<sup>81</sup>

---

<sup>78</sup> Debray, Régis. *op. cit.* p. 73

<sup>79</sup> Con este término quiero dar a entender que el personaje está a caballo entre dos espacios físicos, el terrenal y el espiritual y que es una puerta de comunicación entre ambos, deseché usar el término “metafísico” para evitar confusión respecto de su acepción esotérica.

<sup>80</sup> Debray, Régis. *op. cit.* p. 69

<sup>81</sup> Martínez Moro, Juan. *op. cit.* p. 121

De la foto pasé directamente al rallado de la placa de acrílico por medio de la punta seca, utilizando una guía para el trazado de las líneas, buscando crear un efecto de rigidez en la trama, con esto trataba darle a la imagen la sensación de reproducción mecánica; al finalizar se imprimió en negro, después en bistre y esta última fue coloreada con acuarelas a mano, rellenando solamente los espacios en blanco que quedan entre las líneas que conforman el achurado en la placa, con colores primarios, rojo y azul, aplicados muy diluidos, para generar una sensación de desvaimiento, pero además una vibración un tanto confrontada con la idea de lo temporal, casi como un enfrentamiento de épocas, una remota, representada por el sepia y otra moderna, sugerida por las tramas de color lineal muy semejantes a la obra de la llamada Nueva Abstracción, sobre todo cercana a la obra de Daniel Buren.

La imagen evidentemente se refiere a la época en que Teresa Cepeda no había ingresado al convento y, busca remitir al despertar de la pubertad que, posiblemente, indujo su ingreso al convento con lo que remito a este hito de lo prohibido en la imagen: “La Biblia asocia claramente la vista con el pecado (...) «La idea de hacer ídolos ha estado en el origen de la fornicación» (...) El tándem apariencia/concupiscencia tendrá una vida dura, incluso en pleno cristianismo”<sup>82</sup> De la imagen original me interesó conservar la huella de fragilidad de la mujer construida por Stuart como una narración, valiéndose de elementos simbólicos: los brazos en la espalda dejando desamparado el pecho, la mirada desanimada, los labios entreabiertos, su pasividad contrastada con la actividad de las otras modelos, etcétera; con el corte hecho en mi composición busqué destacar el cuerpo desnudo y turgente, dando importancia a través del alto contraste, propio del grabado, y haciendo coincidir con las secciones áureas horizontales, la cúspide del seno izquierdo y el ombligo, realzando así todo el vientre y el pubis símbolos de fecundidad por excelencia; haciendo que el rostro mantuviera un gesto insubstancial, un tanto ignorante de su propio poder sexual ya inmanente a ella y que a futuro, con su autocensura, perfilaría su axioma, logré un efecto

---

<sup>82</sup> Debray, Régis. *op. cit.* p. 67

algo semejante al de las pinturas de Balthus, donde el personaje femenino, por su candidez, desconoce el poder que conlleva su propia naturaleza.



Fig. 18 Fotografía apropiada de internet, obra de Roy Stuart.

Apropiación de una imagen de artista y desarrollo de una placa y su impresión y coloreado manual.



Fig. 18 A. Primera impresión en negro.





Fig. 19 Impresión coloreada a mano.

En el mismo contexto está como otro ejemplo la obra *San Jerónimo en su estudio*, del 2007 (p.113) aguafuerte, punta seca, collage y acuarela sobre papel; de 12.5 X12.5 cm. La obra se origina de una fotografía de mi autoría a un hombre maduro, no profesional del modelaje, ubicado en su entorno natural de trabajo, con su mascota y sin mediar ningún ensayo ni antecedente, buscando la tensión propia de quien es retratado por vez primera. A partir de un análisis compositivo simple seleccioné una porción de la foto para desarrollar el grabado, se transfiere la imagen y se ataca. En la obra podemos observar, como indiscretos voyeurs, un interior donde un personaje, evidentemente coetáneo, que aparece en primer plano con el torso desnudo, tiene en su regazo un gato –metonimia erótica, visual y juguetona del tradicional león- al cual observa y acaricia con una delicadeza embarazosa, mientras éste mira desfachatadamente al espectador, surge indirectamente el discurso lúbrico ya que el gato tiene una connotación sexual (mayormente en occidente) en los diferentes contextos de las artes; por ambos gestos, el del hombre y el del animal, sugiero un vínculo que implica evidentemente un trasfondo sexual, el tocar el lomo del gato es obviamente una alusión directa a hurgar bello púbico, el animal en su estoicismo habla del sometimiento del hombre a sus instintos primarios, esos a los que era tan afecto San Jerónimo antes de su conversión, el poder de la carne subvierte la razón y la fe. Hablando propiamente de estas obras como grabados, podemos observar la búsqueda de los elementos que son necesarios al discurso y no tanto al virtuosismo formal, el fondo está sugerido por una trama caótica de trazos rápidos y nerviosos con los que se conforman espacios cerrados, en el primero es un negro total y en el segundo aparece lleno de libros y objetos que remiten a la iconografía tradicional, sobre este fondo y del lado derecho de la imagen hay recortes de letras puestos de manera trivial, carente de lógica, para hacer una referencia un tanto sesgada de “lo escrito” como fabula del conocimiento o de una virtualidad de “obra abierta” en la imagen y, evocativa del invento de Gutenberg.



Fig. 20 Fotografía de modelo



Fig. 21 *San Jerónimo en su estudio*, 2007, aguafuerte, punta seca, collage y acuarela sobre papel, 12.5 X 12.5 cm.

Con los acentos de color se busca en ambos conferir a la obra el mencionado efecto nostálgico, pero en el caso de Teresa la tensión nos remite directamente a una ruptura de la narración lineal. Con estas imágenes busqué que la serie en si misma no hable del proceso del grabado sino que hable de la “biografía de la estampa”, remitiendo a una serie de características immanentes a su tradición antes que a su contexto actual, las letras del collage, que vienen de libros viejos, son también impresiones a partir de tipos móviles y el uso de la acuarela acentúa o destaca el sistema de representación ya descrito de la estampa religiosa. Su función en el desarrollo del proyecto es crear un “punto de partida” figurado, como si de una obra encontrada se tratase.

El proceso consiste en llevar la imagen fotográfica apropiada a un “retrato”, el retrato del eón, con esto se confiere un valor iconológico específico a la obra a partir del fonema; es una representación de la persona y al mismo tiempo es un objeto que podría ser susceptible del culto que puede permitírsele al santo en un circuito religioso específico. Sin embargo lo que da sentido a la obra no es el grabado en sí mismo, sino la posibilidad de hacer una relectura de la historia de la estampa a partir de elementos ahora exógenos (la fotografía del modelo, los recortes de libros viejos, la acuarela) y de cómo todo el conjunto se subsume a un sistema de representación conceptual posmoderno en tanto la estética sugerida y también conceptual en tanto se retrata “una noción que puede ser biografiada” tanto la estampa como el personaje. De esta primera serie que busca como ya dije ser un inicio y que he descrito con los ejemplos anteriores, hay un total de ocho placas que se desplazan a unas veinte obras.

El proyecto continuó con una serie de estampas, es decir impresiones que sí son parte de una edición numerada. En este caso busqué destacar la característica endógena de la reproducción del grabado, sobre todo el hecho al aguafuerte. Aunado a una estética ecléctica, el dibujo sirve para recordar el momento en que la disciplina estaba en relación inmediata con algún referente artístico (principalmente una pintura), en esa relación vicaria con otra disciplina que aún ahora se sigue practicando; me permití hacer una traducción simple de una imagen fotográfica a un dibujo

achurado que posteriormente se calcó a la placa barnizada y se atacó con aguafuerte; como en el caso anterior las obras buscan narrar un proceso propio de la disciplina, pero sobre todo destacar cómo el acto de apropiación puede trasladar también el “problema del mundo externo” y, recurriendo a imágenes de cualquier contexto, generar un línea conceptual que se vale únicamente de la gráfica (primero la fotografía, después el dibujo y finalmente el grabado) para generar una serie de obras que están delimitadas por el efecto de dependencia que tuvo tan constreñido el proceso de la estampa; si bien el hecho de crear una serie respetando todos los elementos que implica la estampa tradicional conlleva ceñirse a los arquetipos de trabajo, queda claro que por lo menos la estética de la serie permite divagar acerca de los posibles espacios externos, estas obras son un poco dibujos, un poco pinturas y un poco estampas.

Como ejemplo primero está *Santa Teresa besando los pies a Cristo*, del 2007, aguafuerte de 12.5 X12.5 )p. 116) Podemos observar en primer plano a una joven mujer desinhibida que se dirige al frente de la imagen con los labios listos para besar, la imagen se mantiene también como un retrato; evidentemente el referente es un “clásico” de la fotografía noctámbula, que ahora está tan en boga gracias a los teléfonos celulares equipados con cámara, y que permiten entre otras cosas, un versión disminuida o depauperada del ideal *benjaminiano* de la reproductibilidad de la imagen; el contexto de la imagen original tiene que ver con los presupuestos onanistas del narcicismo posmoderno, del presente perpetuo y de la búsqueda infinita del satisfactor; sabemos bien que la vida disipada es considerada, en ciertos momentos, como símbolo inequívoco de descuello socioeconómico, de allí la admiración por personajes “famosos” como Paris Hilton o Alejandra Guzmán, cuyo estilo de vida cumple cabalmente con los paradigmas del ultra-modernismo social, la vida de “desmadre” ya no es privativa del artista bohemio del siglo XIX o XX, ahora es parcela

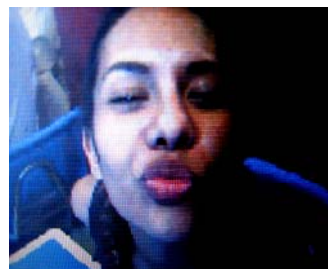


Fig. 22 Fotografía con cámara de teléfono celular



Fig. 23 *Santa Teresa besando los pies a Cristo*, 2007, aguafuerte, 12.5 X12.5 cm.

casi exclusiva del capitalista globalizado con conciencia social, ecológica y humana. A partir del título se formula un aserto filosófico, la mujer va a besar los pies de Cristo y en su rostro hay una incorrección jovial respecto del contexto que evidentemente desarticula de entrada la idea de ícono místico; al mismo tiempo, al observar la obra, el espectador asume la posición del que será besado y, de manera ontológica, sus peculiaridades, evidentemente divinas e inasibles: “de hecho si los pensamientos son estados cerebrales, entonces los estados cerebrales tienen propiedades representacionales si los pensamientos los tienen. Si A es igual a B, cualquier propiedad de B es una propiedad de A, y a la inversa: los axiomas de la identidad rigen aquí como en cualquier otra parte”<sup>83</sup> Esto es un juego de espejo que en el caso de la disciplina funciona perfectamente ya que es propio de su carácter formal.

El principio de “reflejo” es inherente al discurso del grabado ya sea hacia los lados o, como en este caso, hacia el frente, generando una especie de principio de incertidumbre en donde el observador condiciona al observado, que a su vez nos permite entablar una disertación de los espacios, tanto físicos como espirituales.

La obra continua hacia afuera, hacia lo real y requiere una acción (observarla) para de hecho ocurrir conceptualmente, pero al mismo tiempo con el reflejo hacia el frente se accede a lo ultraespacial, hacia el territorio propio de Cristo que evidentemente es el espacio prodigioso:

*Puesto que una idea se hace verdadera en virtud de algún rapport con alguna cosa distinta y por lo tanto externa a ella la independencia de las ideas, en cuanto entidades caracterizadas de forma representacional, con respecto a algo externo a ellas, suscita el «Problema del Mundo Externo» ¿cómo puede uno deducir, de aquello a lo que hace referencia una idea, que existe algo externo a ella y con relación a lo cual tiene un valor semántico adecuado? Precisamente porque representan a la idea misma<sup>84</sup>*

---

<sup>83</sup> Danto, Arthur C. *op. cit.* p. 38

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 51

Otro ejemplo es *Vejez de Santa Teresa I*, del 2007, aguafuerte de 12.5 X12.5 cm. (p. 119) En la misma línea conceptual que la obra anterior observamos a una anciana que nuevamente mira de frente y que de entrada, por el tenor de la serie, nos sugiere un pantocrátor femenino, un poco tradicional, pero despojada de sus características divinas, es decir no hay nimbo, ni exaltación mística, ni mirada omnipotente, por el contrario observamos una aceptación nostálgica, franca y amarga del decurso temporal; nuevamente la metáfora del espejo está presente, en este caso sugerida por las líneas verticales que contienen el retrato y que sitúan a la mujer en un instante de contemplación filosófica de su vida, confrontándose a su propio reflejo en un espejo que no es el suyo. Como ya vimos esta iconografía católica tiene una amplia difusión y sus elementos son generalmente reconocidos por un amplio público consumidor de arte. Por efecto de vínculo entre el título y la imagen, el espectador sabe lo que debería de ser presentado en la obra propuesta. Hay una relación directa entre la historia de la religión y la historia del arte que sirve para contextualizar la obra. Así mismo el ejercicio semántico naturalmente ligado a la cuestión religiosa se comporta de manera muy similar al hecho artístico no objetual, en donde el concepto asume el valor *sui generis* de arte, la iconología de un objeto o de una idea son actualmente elementos que pertenecen específicamente, si se quiere, al mundo del arte contemporáneo y solo pueden funcionar dentro de él, del mismo modo que una imagen religiosa solo lo es si está dentro de un templo (público o privado), pero al salir de su contexto puede, si se quiere, pertenecer al mundo del arte. La misma idea del conflicto posmoderno aparece en esta imagen que habla del deterioro sistémico, de la inutilidad de posponer lo inevitable a pesar de que ahora vivimos más tiempo que nunca; como en el ejemplo anterior el espectador es parte angular del proceso conceptual, al mirar la obra se mira desde los ancianos ojos de la santa. Esta serie se conformó de diecisiete placas y fue la base para continuar con el desplazamiento del proyecto a lo tridimensional.





Fig. 24 *Vejez de Santa Teresa I*, 2007, aguafuerte,  
12.5 X12.5 cm.

### III.3. Objetos e Instalaciones.

Con la experiencia de los grabados y las estampas se fue desarrollando, de manera alterna, una serie de bosquejos relacionados a mi formación previa que tiene que ver con la producción de objetos e instalaciones en donde el concepto de lo múltiple se destaca como un fenómeno inseparable de nuestra época, para la producción de esa obra tridimensional analicé el trabajo de varios artistas que hacen de la reiteración la parte más importante de su propuesta, quizá quien más influenció esa etapa de trabajo fue David Mach<sup>85</sup>, que desde mi perspectiva crea puentes iconológicos entre los valores de reiteración, insistencia y redundancia del arte contemporáneo y los espacios ultra físicos interrelacionados del culto cristiano; me propuse desarrollar objetos cuyas fracciones o segmentos tuvieran tal parecido (pero no igualdad) que estuviera probado en su origen mismo, el de la reproducción fabril, que al mismo tiempo les dota de un estado incidental específico, esto es cada fragmento es “igual a los otros pero distinto” las obras *Dos columnas infantilizadas* y *Déjà vue* (p. 121) pertenecen a esa serie.

Sustentado en lo que detecté como el conflicto de “la unicidad de lo reproducible”, ese extraño fenómeno que hace que a partir de la maravillosa característica de reproducción casi ilimitada de una matriz, algunos artistas grabadores busquen, como virtud de oficio, alcanzar la exacta uniformidad entre estampa y estampa, una perfección a mi parecer acartonada que en todo caso responde a cuestiones tan pueriles como el mercado o el valor de cambio de la obra de arte, decidí proponer la misma solución formal, basado en el concepto inmanente de las obras gráficas. Ya he mencionado que, como parte de mi producción, estimé importante no dejar de lado este proceso de edición seriada, pero evidentemente más como ejercicio de disciplina personal que como reto académico.

---

<sup>85</sup> Cfr. Catálogo *David Mach. Likeness Guaranteed*. Londres, 1995



Fig. 25 *Dos columnas infertilizadas*, 2001, ensamble de 75252 fichas plásticas, 220 X 160 x 160 cm.

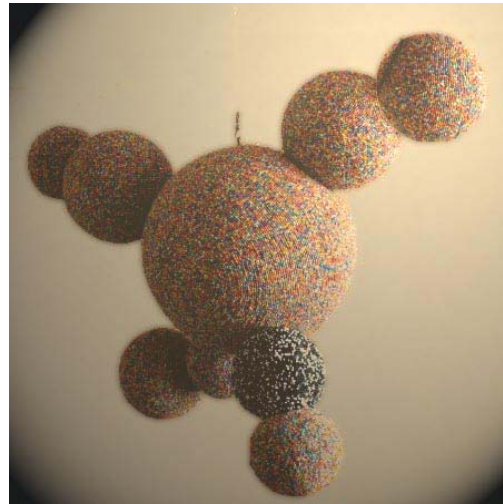


Fig. 26 *Déjà vue*, 2004, ensamble de 123500 cuentas de vidrio, 135 X 150 X 80 cm.

La cuestión básica del proceso me llevó a conjeturar respecto de los elementos endógenos que conforman la noción de duplicación de una imagen en otras varias semejantes o similares y, como ya se comentó ampliamente, la relación fenomenológica que existe con las imágenes religiosas que, en su multiplicidad, implican un dispositivo conceptual (de hecho un acto de fe) de cohesión de sus valores inmanentes, esto es: todas y cada una de las imágenes rituales de San Jerónimo son una y la misma, aunque no se correspondan en característica física alguna. Para mí este fenómeno de propagación ontológica es similar en el arte gráfico y lo he podido desplazar, en otro contexto, por medio de la duplicación *ad infinitum* y logrando además mantener sus características inherentes dentro de su sistema de representación artística, del mismo modo y en el mismo sentido que ocurre con la representación de un eón. A partir de estos simples procesos la obra gráfica deviene pretexto formal para inferir respuestas a partir de los valores inmanentes a una imagen:

*Los principios innovadores en el arte contemporáneo desde el siglo XIX remiten a diferentes grados de reflexión sobre fenómenos originarios de índole perceptiva, ya sea la luz, el color, la forma o el espacio. Es notoria, a través de todo el siglo XX, la tendencia al autoconocimiento, los intentos de legitimar conceptualmente las diferentes prácticas (...) cada tendencia ha intentado explorar una parcela peculiar, una definición de los datos formales, específicos de cada género<sup>86</sup>*

Desplazar una tensión conceptual a una disciplina, trabajando obsesivamente a partir de la idea de un rostro como elemento referencial infinito, utilizando disciplinas convencionales, recurriendo a todo tipo de técnicas y materiales para conseguir que en esta confrontación pertinaz, el único objetivo sea el de obcecar y ofuscar la categoría íntima de una disciplina artística, disgregando el valor de la duplicación como elemento identitario del grabado, pero reafirmando como elemento de propagación ontológica, al conservar y destacar valores estéticos y, evidentemente, formales.

El primer objeto (p. 124) proyectado surgió de manera simple, con una solución elemental e inmediata, conjuntar algunas de las placas de las estampas para resignificarlas con un desplazamiento de lo bi a lo tridimensional, destacando el valor endógeno de volumen que la placa

---

<sup>86</sup> Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1990, p. 249

supone; hasta aquí nada original, sin embargo el objeto obtenido sugirió otra solución debido a que en los surcos de las placas aún había tinta, con lo que el alto contraste, natural de la gráfica, suscitó la idea de materia, de algo tangible y susceptible de ser figurado a partir de algún otro material, así fue como se desarrolló el proyecto *Cubo rojo y negro*, (p.124) A partir de la selección de una estampa (*Éxtasis de Santa Teresa II*) se elabora por medio de un proceso serigráfico la transferencia de la imagen al barnizado de varias placas de lámina negra que después son atacadas al aguafuerte y, una vez conseguida una línea amplia y honda, se esmaltan, el relieve en negro y los huecos en rojo. El objetivo final es conformar un sólido de seis lados, mismo que será repetido en múltiples ocasiones para permitir su desarrollo como instalación. Al utilizar un proceso mecánico, casi comercial, de duplicación de la imagen de una estampa y llevarlo a otro proceso de atacado de una placa de metal, se genera un vínculo semántico de transmisión de conceptos: ir de una estampa en papel a una placa metálica, conformar un “circuito inverso” que implica por una parte el trabajo manual y por otra el industrial, con lo que ambos mundos gráficos se complementan, el mundo endógeno del grabado como arte y el mundo exógeno del grabado como mecanismo propagandístico; el objeto conserva el valor de originalidad de la obra gráfica (la estampa de donde parte), pero adquiere, por el artificio de la traducción multidisciplinaria, una característica de duplicidad que dogmatiza el valor de original de cada cubo ensamblado, por lo tanto la traducción o la transferencia de la imagen por un medio gráfico hacia un objeto susceptible de ser copiado conlleva un nuevo sistema semántico; así es como la transferencia ontológica acontece. La pieza final es una instalación (p.125) con esta se busca crear además de la referida idea de propagación, un territorio físico que suscite la idea-pensamiento de éxtasis físico a partir de una experiencia puramente fervorosa, el área donde se monta la pieza deviene oratorio, y nos remite a la ultra-espacialidad que iconológicamente Santa Teresa sobrelleva, si bien no en estricto sentido religioso, como el que puede existir al interior de un verdadero templo, sí uno que permita la reflexión acerca de otras orbes, de otros ámbitos, de otras humanidades. Con este mismo concepto proyecté otras cinco obras, los procesos utilizados para la transferencia de la imagen son

el *sand blast*, el fotograbado, la dispersión de tinta, la piezografía, el ploteo y el Diasec con polímero sobre aluminio.



Fig. 27 Cubo a partir de placas atacadas al aguafuerte



Fig. 28 Placa atacada y esmaltada



Fig. 29 Cubo rojo y negro, 2007

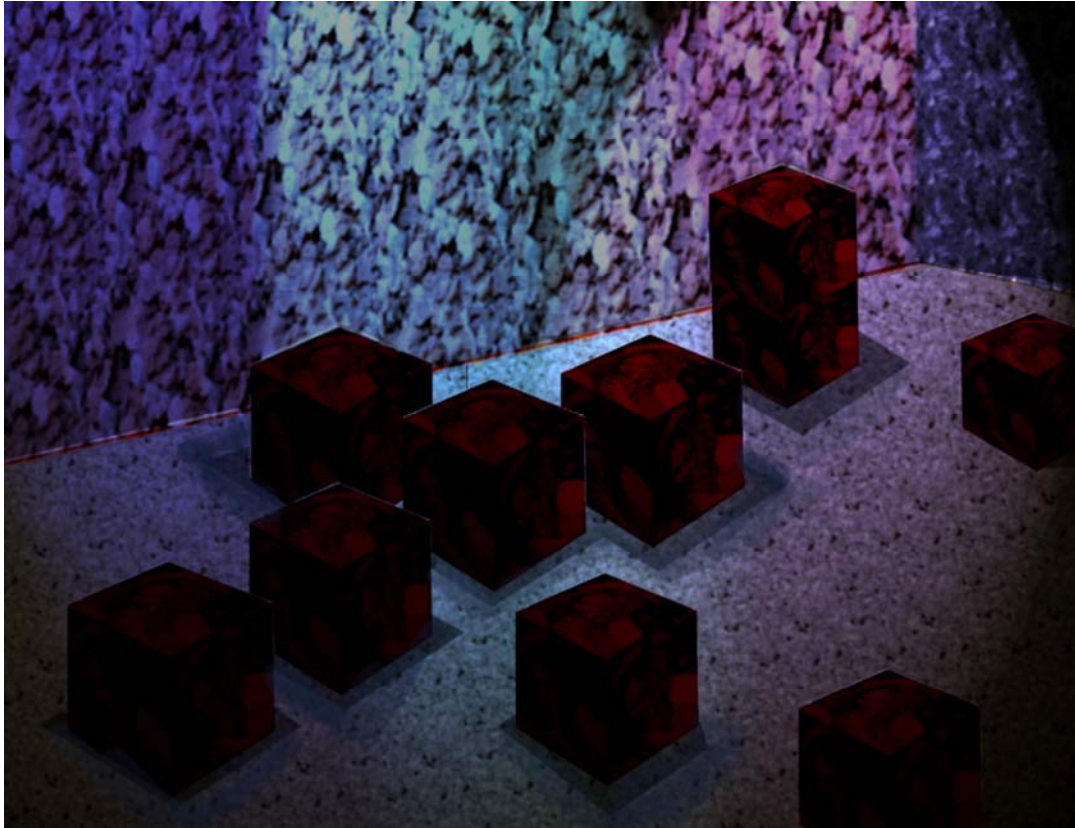


Fig. 30 Proyecto de instalación: *Ultra-espacial I*. 13 cubos metálicos esmaltados, 200 X 300 X 200 cm.

Por otra parte, la obra *Rosa mexicano*, (p. 127) se desarrolló por medio de un programa multimedia. Se seleccionó una estampa (*Santa Teresa mirando a Cristo*) que se fragmentó en nueve sectores, el programa genera un algoritmo que construye “mosaicos” a partir de esos sectores, cada uno es pues una reproducción sistemática de una parte de la imagen que se repite tantas veces uno quiera, generando un arreglo cuadrangular repetitivo, de los varios mosaicos obtenidos, nuevamente se hace una selección y se propone una composición un tanto aleatoria, pero haciendo coincidir el sector original con el resultante, esto es, al sector superior derecho de la estampa se le yuxtapone en el cuadrante superior derecho el mosaico resultante. Una vez que se concluye la imagen total, se transfiere por medio de un sistema comercial de bordado (paradójicamente éste se desarrolló para abaratar el costo de producción de piezas únicas) a tela, de allí se confeccionan almohadones en referencia a los cojines utilizados en rituales católicos que, a su vez conformarán una instalación. Otra propuesta es la instalación *Palpable*, (p. 129) que consiste en seis grandes elementos originados a partir de tres estampas (*Santa Teresa mirando a Cristo*, *Vejez de Santa Teresa I* y *Vejez de Santa Teresa II*). Sobre un bloque de madera de 150 x 150 x 8 cm., se adhiere una placa de cobre calibre 28, este conjunto es tallado profundamente por medio de *sand blast* hasta conseguir una superficie rugosa y un poco despareja además de la imagen de la estampa; la intención de esto es conseguir un objeto que incite al espectador a tocarlo, en alusión a las imágenes que son palpadas en los templos como veneración y en busca del hecho milagroso, así mismo se hace referencia sesgada al sistema de lectura para ciegos, cuyo alfabeto se graba para conseguir un bulto perceptible al tacto y que recuerda perfectamente la huella de la placa sobre el papel, nuevamente estoy hablando de componentes endógenos del grabado pero en un sistema externo; también la obra busca confrontar la imposición que prohíbe que una obra de arte, por cuestiones de conservación y en el entendido que son “únicas”, sea tocada tanto en museos como en galerías, la acción del espectador es muy importante, de hecho sólo así tiene sentido esta propuesta de acción en una obra cuyo origen es la estampa. El volumen mismo de las obras y el atacado intenso vinculan el tema del grabado-grabado con lo sensitivo-mágico ya que, evidentemente, se atribuye un mecanismo prodigioso a las placas que deben ser



tocadas además de vistas. La grandilocuencia de los rostros con los que se confronta el espectador es elemento de tensión ya que la imagen disminuye su condición humana al mismo tiempo que engrandece a la divinidad.

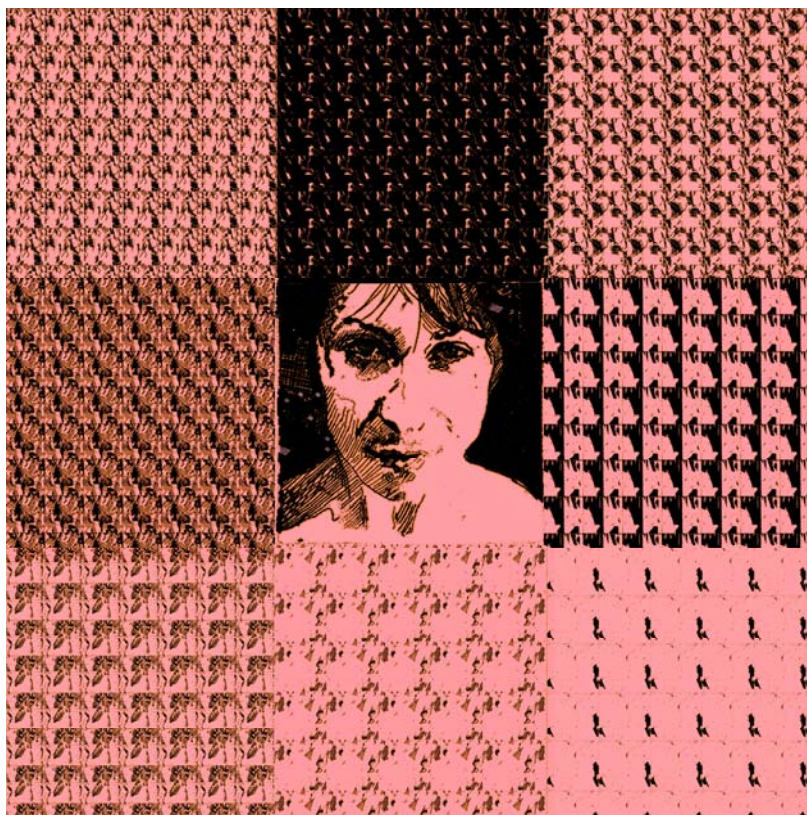


Fig. 31 *Rosa mexicano*, impresión piezográfica sobre papel, 50 X 50 cm.

Fig. 32 Bordado a partir de estampa



Fig. 33 Módulo individual para instalación

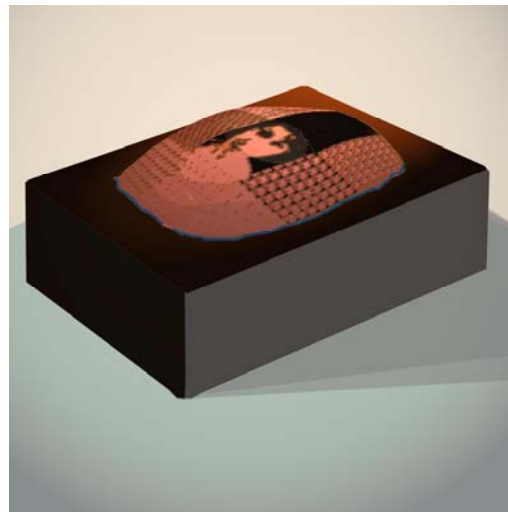




Fig. 34 Representación de *Palpable*, 2007, medidas variables

Las obras a partir de la iconología de San Jerónimo y de sus estampas se proyectaron a partir del enunciado “gnosis”; si por una parte las estampas del santo buscan destacar el cuerpo genitivo, lúbrico y decadente, los objetos se inclinan por la reflexión respecto de lo intangible, lo abstracto, la idea, el pensamiento, la memoria y el conocimiento; utilizando la estampa *Juventud de San Jerónimo II* (p. 131) y con el mismo proceso digital de multiplicación de sectores que construye mosaicos se desarrollaron veintidós imágenes de 60 X 60 cm., que se transfieren por medio de Diasec con polímero a placas de aluminio laminado.

Las nuevas imágenes responden a una composición simétrica, que busca destacar el carácter abstracto y reiterativo como elemento semántico del fenómeno del conocimiento, algo así como hacer gráficas de la sinapsis; evidentemente el ejercicio conlleva un desarrollo conceptual del concepto de pensamiento y su representación por un sistema abstracto y busca hacer de la imagen obtenida un referente tanto del retrato como del ejercicio intangible de la inteligencia y el conocimiento, que puede quedar contenido perfectamente en la definición de lo espiritual.

Estas imágenes (p.132) sugieren referentes obtenidos del Pop Art o el Op Art e incluso de la pintura de la Nueva Abstracción francesa, que en mucho se vinculan con el proceso de la reiteración que precisamente busco destacar con el proyecto; de este modo un proceso tan complicado como el desarrollo de un pensamiento se trasfiere, a partir del ejercicio de la repetición, a un concepto estético (la nueva obra) que es respectivo de algo intangible (las ideas del santo), pero que quedan objetualizadas en la obra como si de algo real se tratase.

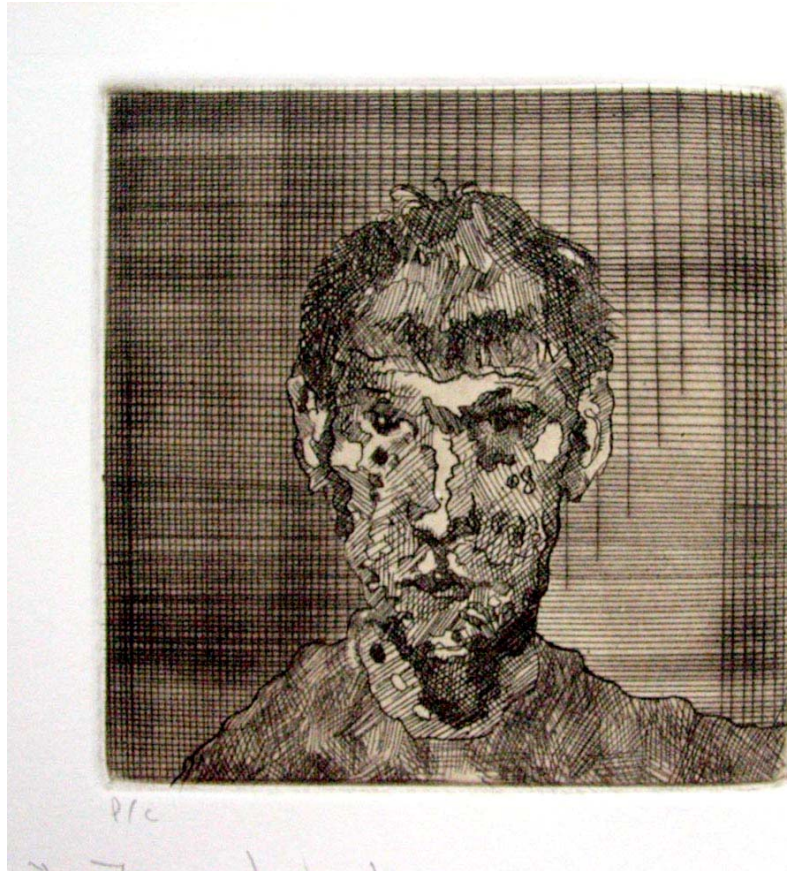


Fig. 35 *Juventud de San Jerónimo II*, 2007,  
aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 36 *Juventud de San Jerónimo. Sinapsis III*, 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.

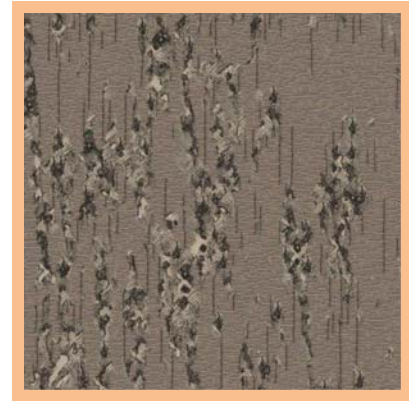


Fig. 37 *Juventud de San Jerónimo. Sinapsis IV*, 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.



Fig. 38 *Juventud de San Jerónimo. Sinapsis XII*, 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.

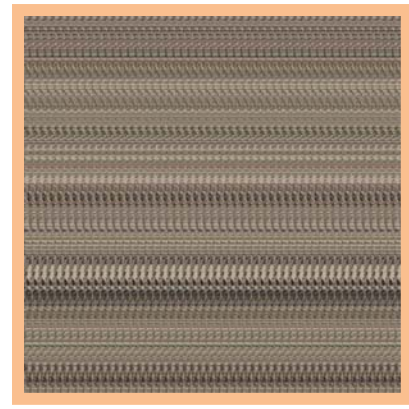


Fig. 39 *Juventud de San Jerónimo. Sinapsis XV*, 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.

Otro proyecto que se desarrolla con el mismo proceso técnico pero con el complemento de la serigrafía para las zonas de color es *Iconización sincrónica* (p. 134) ésta es una serie de cuatro imágenes que buscan una confrontación entre dos discursos, la imagen de la estampa *Juventud de San Jerónimo I* se yuxtapone a la fotografía del León Trotsky hospitalizado después del atentado que finalmente le costaría la vida.

La composición sugiere claramente la estructura con la que se puede armar un cubo, con esto se busca mostrar al mismo tiempo y en un mismo plano un objeto tridimensional, como lo propusieron los cubistas, pero utilizando enunciados un poco más complejos ya que de hecho la simultaneidad de todos los lados de un cubo sólo puede ser posible en tanto bidimensión, con esto el referente extraído del mundo del arte refuerza además un elemento inmanente a ambos conceptos, el laico con la reflexión respecto de la imagen del teórico político, que es muerto por sus ideas, y que en su momento llegará a convertirse en ícono de varios movimientos políticos y por otro lado está la reflexión religiosa, hay evidentemente en la composición un signo reconocible, una cruz, conformada por la repetición de los fragmentos, además, la imagen seleccionada que muestra un joven con una actitud abiertamente extrovertida y cuya componente sexual está presente, nos habla del momento anterior a su conversión, que a fin de cuentas le transmutaría en otra persona, dejando de lado esa personalidad que vemos en el retrato con lo que se sugiere la muerte del cuerpo sistémico para alcanzar un grado elevado de espiritualidad o transcendencia que, del mismo modo que con la imagen de Trotsky nos habla de causa y efecto.

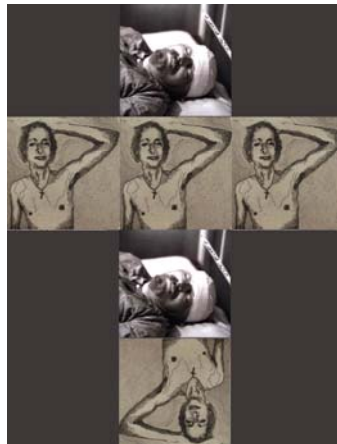
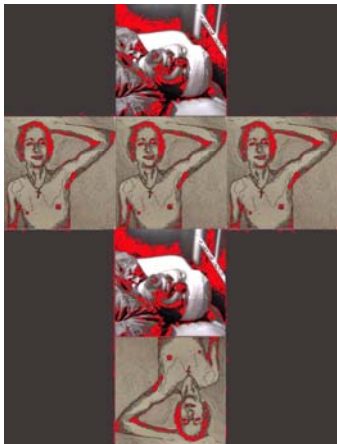
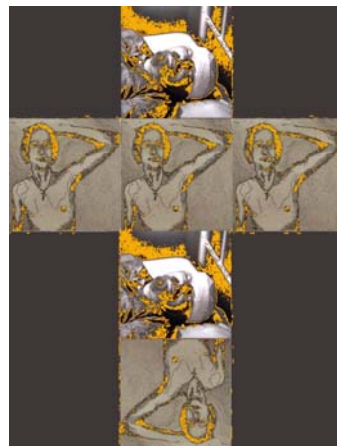


Fig. 40 *Iconización sincrónica*, 2008, Diasec, polímero y serigrafía sobre aluminio, cuatro placas de 90 X 70.





Hasta aquí el conjunto de ejemplos me permite hacer un revisión general de los conceptos que busqué desarrollar, no ha sido descrito en su totalidad para evitar ser redundante, la reseña de algunas de las piezas muestra cómo el concepto de duplicación permite llevar una imagen apropiada y recontextualizada a otros espacios de reflexión estética y cómo esta nueva imagen es una armoniosa reproducción iconológica; he buscado, partiendo de la metodología, conformar todo un marco que sustente al mismo tiempo la obra cuya característica se relaciona a la manera de hacer y, por otro lado, cómo ésta obra inicial permite la experimentación de ideas y pensamientos y cómo con el arte se puede confrontar o avenirse a ciertas ideologías, expresar juicios o desarrollar apotegmas; la obra gráfica responde a sus necesidades específicas pero no se limita a cumplirlas, la comprobación de algunos de los presupuestos inicialmente planteados han permitido que se bifurque, por su misma naturaleza, hacia muchos otros lenguajes plásticos, mismos que son una invitación a nuevas propuestas.

## CONCLUSIONES.

El arte y su historia en Occidente está lleno de imágenes religiosas que son la base de su tradición y desarrollo; son, además, un claro ejemplo del valor de utilidad que se le dio a la imagen por casi dos mil años; en cada etapa de la historia del cristianismo hay un apartado para la iconografía religiosa como paradigma social, político y cultural, ya sea al interior del templo o en el campo de batalla como fenómeno iconoclasta. La imagen religiosa es, como ya vimos, un elemento inseparable del desarrollo de la humanidad; en sí misma la iconografía es un sistema fenomenológico, muy parecido a los sistemas de representación de la palabra hablada y escrita, es además un código hermenéutico que cumple su función selectiva segregacionista. Con la invención de lo signifiante, que seguramente se originó al mismo tiempo que el concepto de estética, aunque no tuviese esa designación en su momento, se conformó un elemento importantísimo de identidad social y cultural en la antiquísima tribu que devino, entre otras cosas, el nacimiento de la religión y su parafernalia iconográfica; a partir de esto toda imagen asume un poder inherente a su naturaleza signifiante; la abstracción, por más exacerbada que sea, implica un referente ontológico/filosófico, metafórico o mimético, el arte, en su inicio, como apéndice de los rituales religiosos, es un procedimiento para irradiar y conjuntar, para predisponer y consumir, para que la acción, al reiterarse, se vuelva susceptible de éxito. Con el ídolo-ícono y su significado, la religión es arte y viceversa, es concepto cuando idea/pensamiento y proceso formal cuando ritual; la imagen sacra está imbuida del misterioso animismo, es eón-objeto y eón-entidad, ciertamente se le toca en busca del acontecimiento prodigioso de sanación, se le brinda latría orto-práctica, se le concede no sólo el valor de signifiante sino de objeto-deidad. Las representaciones de animales por medio de pinturas u objetos se convierten además en un fenómeno ultra-temporal, haciendo que, en el ritual, se perfile un futuro cercano con el triunfo sobre la bestia. Hay una mecánica del eco en el ejercicio creativo que no es otra cosa que el ejercicio religioso, es la magia simpática y, también, es el ejercicio conceptual de la voluntad de ocuparse de algo real –la bestia- de manera previa e ilusoria, de ejercitarse formalmente para desarrollar las imágenes a partir de referentes

que no son simplemente presentados como alusión sino como un ente propiamente dicho, el ritual consiste en hacer imágenes que son un suplente de lo real y por lo tanto comportan el espíritu o la esencia del original, de este modo, se hace religión y arte al mismo tiempo.

Ese mismo valor lo continúan teniendo todas las imágenes religiosas actuales, que si bien ya no conllevan el arcaico valor de acción simpática, sí continúan teniendo valores de ultra-temporalidad –las ideas de inmortalidad, resurrección, reliquia-; de ultra-espacialidad –las ideas de paraíso, limbo, infierno- y de ultra-idiosincrasia –la templanza del santificado- por lo que la imagen religiosa sigue cumpliendo los presupuestos ontológicos por los que nació y que a su vez conforman un sistema delimitado por estructuras o reglas específicas; recordemos que las imágenes religiosas son también un sistema de identidad, tanto personal como social y, su función es más contundente incluso que el idioma, por lo tanto la imagen religiosa no puede dejar de ser una estructura de identidad, a pesar incluso de ser resultado de la imposición de una cultura sobre otra, como ha ocurrido durante milenios y, específicamente, como ocurre para nuestro caso, el de México. Tanto las tradiciones europea y norteamericana han imbuido la cultura mexicana al grado evidente de ver como “natural” la evolución que implica, entre otras cosas, primero la desmitificación y luego la desintegración de “lo nuestro”. La cultura mexicana puede ser representada casi por cualquier cosa: música “grupera” o “ranchera”, danzas “prehispánicas” o artesanías populares, pero en el caso de la religión, es muy significativo que esa evolución “natural” haya logrado, de cierta manera, preservar rituales contrapuestos a la liturgia católica, ya sea amalgamándose o manteniendo una costumbre casi indemne. Y es aquí que el valor de la imagen religiosa confirma que es un elemento de unidad fortísimo, como elemento ritual y como elemento cultural; ya comenté el caso paradigmático de ícono mariano de la Guadalupana; con esto el objetivo planteado en el capítulo I de hacer una revisión sucinta de la historia de la religión para contextualizar el desarrollo de la iconografía, se cumple en tanto estructura histórica y conforma la base metodológica que permite asimilar el desarrollo del judeocristianismo en México.

Las obras que conforman la serie *Prodigios de lo armónico* no son imágenes religiosas, con esto quiero decir que no son imágenes para un culto religioso; son obras que utilizan conceptos immanentes al tema religioso: el valor de la tría, el animismo y, sobre todo, las pulsiones de vida y muerte; las imágenes son utilizadas para transferir un valor fenomenológico de un espacio hermenéutico a otro (del templo católico a la galería de arte) utilizando varios sistemas de representación, varios sistemas de comunicación y varios sistemas de regulación filosófica, un poco como se hace el arte de concepto y es así como los objetivos del capítulo II se concretan al utilizar los presupuestos históricos descritos en los periodos investigados, haciendo de la transferencia de valores de un contexto a otro. Las obras de la serie se bifurcan para poder acceder al arte contemporáneo desde el posmodernismo y por varios frentes, como elemento de investigación personal del entorno familiar y social; como reflexión acerca de la ontología de la percepción, tanto de la imagen religiosa como de la imagen erótica, de los géneros del retrato y del desnudo, del fenómeno de la línea y el color; como cuestionamiento del proceso formal del grabado como *la madre de todas las disciplinas* y de su proceso como si de un discurso teleológico insoslayable se tratase y que, quizá por mi formación desestimo sobre manera, la obra estampada no se presenta, simplemente, como una recompensa postrera, sino como un elemento que permite nuevas rutas de trabajo; de cómo el ejercicio artístico es sólo una etapa del desarrollo de ideas y conceptos que abren la posibilidad de nuevas creaciones a partir de objetos surgidos dentro del mundo del arte.

Sobre todo las obras son una especie de recolección de elementos circunstanciales que remiten al espacio de la ultra-modernidad en la que vivimos los mexicanos, donde la religión sigue establecida como un valor de identidad, quizá el menos vulnerado de todos. En esta labor de recolección del cadáver contemporáneo o, mejor dicho, posmoderno, es donde radica el quid de la rapacería visual de mi propuesta, esa que no teme ser descubierta cuando junta y mezcla los pedazos de una obra quizá acartonada que no da más de sí; recortar y pegar, el ejercicio de hacer de lo ya hecho una y otra vez la imagen novedosa, recordemos que desde los sesenta "*one is no*

one” (uno no es ninguno) y así, sólo parece posible la correcta aplicación del término postmodernismo en su pleno sentido cuando hablamos de la dimensión social del extenso espacio de heterogeneidades y sincronías, de préstamos, de transferencias y migraciones de lenguaje que caracteriza la creación artística propuesta en esta serie. Es decir, cuando se convierte en reflexión crítica sobre los factores y procesos que determinan cómo el arte y la religión reciben su definición dentro de la cultura. Como estrategia de lenguaje, la apropiación crítica, se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística e implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización de la obra de arte, su independencia del contexto y del discurso histórico, por esa razón las estampas dan origen a nuevas obras, ya como “objetos” en placas metálicas conformando cubos, ya como inmensos cojines bordados en serie simulando almohadones católicos, todo buscando poner bajo tensión iconófila a la misma disciplina gráfica.

Es bien sabido ya que a principios de los años ochenta se empleaba un término específico para designar a la práctica de hacer del referente parte primordial de una nueva obra de arte y en el amplio campo de referencias que éste término tenía en su origen, incluyendo las diversas prácticas de apropiación del ámbito de lo artístico, se puede establecer un orden de carácter ontológico para afirmar que el proceso de apropiación es considerado hecho común en el campo del arte posmoderno. Así es posible que afirmemos que la teoría de la posmodernidad en el arte, sólo puede ser una teoría del desplazamiento y quizá ello se deba a que el “apropiacionismo crítico” siga la afirmación de autores como Foucault que dice que las metáforas espaciales son las más capacitadas para expresar las relaciones entre poder y conocimiento. Sabemos también de la desarrollada práctica del desplazamiento de la imagen a través de estrategias basadas en la actualización del *readymade* en el arte contemporáneo, que en muchos casos ya no es un objeto del mundo cotidiano –*object trouvé*– sino un objeto de arte perfectamente institucionalizado como tal, que remite a los universos conceptuales de Duchamp, cuyos orígenes se gestan, nuevamente,

en la acción de apropiarse de lo otro; se procura con esta práctica desubicar y desplazar las intenciones de significado proveídas por la tradición debilitando la fijación conceptual de los elementos de conocimiento cultural o no, de su espacio de origen, transmutando y modificando su naturaleza; así es como el valor artístico-cultural de un mingitorio (en Marcel Duchamp) o una caja de zapatos (en Gabriel Orozco) funcionan, en tanto el referente proviene del mundo del arte y no de la tradición del arte. Un desplazamiento simple de la obra al marco teórico que trata de representar las obras de las que se apropia, subrayarlas y desplazar la observación del espectador hacia el entorno físico y, quizá, a la pared del museo, con mi obra la cuestión conceptual funciona valiéndose del fenómeno de omnipresencia y ubicuidad, de duplicación de la personalidad del eón, mi retrato de Santa Teresa, al duplicarse, conlleva la clonación de su iconología y de su contenido mágico, el fenómeno de la reproducción de esos valores ocurre al valerme de los sistemas de multiplicación existentes en la industria gráfica, como los santos de bulto que sí son destinados al culto, todos son uno mismo, con las mismas características milagrosas e igual jerarquía, así mismo mi obra, en sus diversas reproducciones, por el simple fenómeno de ser nominadas, adquiere los valores inherentes al personaje religioso, y entonces puede ser en determinado momento una ilustración esotérica si se quiere o una ilustración artística, ambivalencia, duplicidad, fingimiento, simulación, impostura, todo a la vez.

No es raro además que el objetivo principal del apropiacionismo crítico sea establecer un área de tensión en el discurso institucionalizado sobre el arte y sus obras, que llega a determinar el trato y el valor efectivo con que se dota de un aura *benjaminiana* a las obras de arte, esta tensión puede ser generada por imágenes de orientación sexual insertadas en un sistema iconológico religioso, sin que se busque subvertir chabacantemente los paradigmas de fe, sino el canon de reflexión artística de los sistemas de representación de uno y otro sistemas, algo que tendría que ser naturalmente aceptado en una academia cuyo principal interés es el estudio y la producción de “arte contemporáneo”.

De ahí se desprende mi insistencia en reconstruir todos los aspectos contextuales, mórbidos, lúbricos y violentos que aparecen en la obra religiosa y recalcar la peculiaridad de su contexto, que se soporta en la gran virtud “amoral” del arte contemporáneo, las referencias cercanas a esta temática se pueden encontrar fácilmente en la caricatura picaresca mexicana, o las recientes fotonovelas e historietas pornográficas, de donde retomo algunas imágenes. Adjetivar simplonamente unas obras de la serie como “procaces” o “vulgares” no es más que aplicar un reduccionismo infantil y, sobre todo, fuera de lugar, signo indiscutible de cerrazón e impedimento filológico; el arte no puede pertenecer a ningún sistema de control moral, que por individuales y privados son intransferibles, y por lo tanto una imagen patrimonial de los sistemas del arte no puede ser “inmoral”. La obra es parte de la confirmación del poder de la zona liminal descrita por Erving Goffman, que borra las fronteras entre lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, lo sagrado de lo profano, el placer sexual del dolor físico; quien piense que la iglesia como institución no puede ser confrontada desde el arte y, en sus circuitos específicos, sobre cuestiones sexuales o, que un miembro de la iglesia por el simple hecho de serlo, deja de lado su ente sexual debería de estar al tanto de los famosos escándalos sexuales de todo el mundo cristiano que implican actividades heterosexuales y homosexuales, paidofilia, violaciones y un largo etcétera; es indebido presentar la obra en un templo para su culto, porque la imagen pertenece a otro sistema semántico, pero eso no la hace indecorosa en su propio contexto, el del arte.

El simple proceso de desplazamiento o recontextualización-traducción que se desarrolla en las prácticas de apropiación, implican forzosamente al espectador, de esto puedo inferir que la aplicación de las estrategias formales en mi obra pretenden, en primer lugar, mostrar el conflicto existente entre la estructura y el control de la recepción de los conceptos inherentes a la obra de arte por parte del público, la presencia de un espectador implica siempre un nuevo sistema de recepción, que por muy “obra abierta” que se proponga, no deja de ser un ejercicio aleatorio; si bien yo soy el espectador de la obra religiosa y propongo como autor iconologías alternas, soy también un nuevo público que exige terminar con esa tradicional y distanciada relación ícono-

reliquia en la que descansa el sistema de lo sagrado, no sólo a nivel estético, sino, sobre todo a nivel ético, del uso de la imagen religiosa como instrumento de control social. Aparentemente la práctica apropiacionista tiene su máxima preocupación en el estudio de las condiciones que permiten la construcción del significado de las obras de arte: el ingenio, el talento, la innovación y el proceso de discernimiento de esas circunstancias; de esta forma el apropiacionismo radical niega el concepto de la obra como un espacio ficticio y se convierte en algo que se construye simultáneamente con la observación que de ella hace el espectador, tanto el artista en primera instancia como el público en segunda. En realidad, el empleo de un lenguaje de cambios de contexto, de ruptura de los discursos de la temporalidad y de la historia de la tradición, que es común a todas las prácticas de apropiación crítica, trata de implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y el proceso del arte mismo, en el cuestionamiento del status de un objeto como arte y, por tanto, de sus presunciones y presuposiciones ¿las obras son realmente de mi autoría, es mi talento el que las crea? Por otra parte, el problema de la representación en tanto *retrato* implica un análisis de los procesos específicos que atañen al reconocimiento y la similitud. En el *Retrato* y en el *Desnudo* se busca hacer una representación muy cercana del modelo –conceptual o formal-, digamos que esa es la función de ambos géneros, pero la validación de este ejercicio está limitada a un espacio temporal y físico muy reducido ¿cómo sabemos qué tan parecidos son los retratos de Rembrandt respecto de sus modelos? La fotografía ha resuelto en algo esa cuestión, el referente ya puede ser “comparado” con la obra de arte, sin embargo el valor artístico de los géneros *Retrato* y *Desnudo* subvierte la simple cosa de la representación, suponemos la similitud o la cercanía pero nos interesa más el objeto, con su gesto, su línea, su talla, etcétera; con esto queda configurado un tanto el problema de valor semántico en un retrato y es así como se establece la relación conceptual entre el valor-representación y el valor-concepto, por eso puedo decir que las obras son “retratos” de San Jerónimo y de Santa Teresa, aunque sólo sean traducciones semánticas de un rostro dado o la transformación de unas fotografías en íconos de ambos eones.



En mi obra gráfica el espectador se encuentra frente a la fábula, frente a la historia alterna y a la biografía simulada; confrontará lo grotesco y lo vulgar yuxtapuesto con lo sacro; la aplicación de color, por medios generalmente manuales (diríamos ajenos a los dictados de la estampa de hoy día, pero muy relacionados con las antiguas maneras de producir *estampas religiosas*) servirá de ejercicio endógeno y de pretexto nostálgico de la misma disciplina, algo así como homenaje póstumo a la “madre nutricia” del proceso del grabado con lo que se consigue reformular el carácter de la pieza, resaltando la apariencia impactante, violenta y melancólica que tiene de origen y que yo les otorgo. Los retratados, Santa Teresa de Ávila o San Jerónimo, no requieren de un referente real, como ya dije tienen su representación propia en tanto eones, tiene su iconología inherente y son, en su contexto, un paradigma, un concepto cuyo valor se trasmite ontológicamente, y eso a fin de cuentas es lo que me importa, eso es lo que busco apropiarme, el inasible aura etérea; todas las pinturas, todas las estampas y todas las esculturas de estos personajes son el mismo personaje y a la vez son la misma idea-pensamiento, son en conjunto y en lo individual, objeto sagrado, tienen valor representacional y valor de reliquia, son significaciones de una divinidad, un poco epifanías, un poco dioses; pero también son un tanto humanos, y eso los hace más asequibles a nosotros, son también ideas específicas en tanto creencia y por eso son de fácil iconización, así es como se cumple el milagro en el culto religioso, así es como ocurre la transferencia de valores estéticos en el culto republicano, y también es así como yo puedo hacer una representación de ambos en el contexto del arte y por diversos medios.

Las ideas son representadas de algún modo por los pensamientos, es así como se puede hacer una abstracción de la pura idea, Santa Teresa en éxtasis es representada en una pintura a través de una mujer que flota por los aires, esa es la idea de éxtasis religioso que se representa por un objeto, en ese caso la pintura, convirtiéndose así en la representación del éxtasis mismo. En mi ejemplo, la abstracción del concepto éxtasis religioso ¿puede ser representado correctamente con la imagen mencionada, el valor de representación del éxtasis sexual se trasfiere por ósmosis semántica digamos, por el simple hecho de titular la obra como “Retrato de Santa Teresa en

éxtasis”? creo que sí. La cuestión de los mecanismos de representación hacen de la famosa escultura de Bernini, con toda su carga lúbrica, un referente fuera del mundo puramente religioso para situar su análisis en la pura visualidad del objeto escultórico, pero esto no ocurre si declaramos que esa escultura es la verdadera representación de la mujer conocida como Teresa de Ávila en el momento justo de su éxtasis religioso, ya que se descartan todas las demás representaciones y eso conlleva la fragmentación del mito de la imagen religiosa. Por otra parte la representación de un viejo semidesnudo en un paisaje desértico que reconocemos como la iconografía de San Jerónimo funciona en los campos semánticos del mismo modo ya descrito, pero el valor lúbrico queda desterrado por una simple razón: no le concedemos, de natural condición, un carácter sexual; si la desnudez implica sexualidad la vejez debería anularla. La tensión social que caracteriza la decrepitud nos impide dotar de valor sexual a los viejos excepto en una perversión, pero nuevamente y como reafirmación a la idea de Danto, la exterioridad de la idea del *Desnudo* como representación de un eón conlleva el valor semántico de su divinidad, por lo tanto el erotismo inherente a un desnudo permanece en la representación de un viejo desvestido a pesar de ser éste un retrato contextualizado en un entorno místico. Por otra parte, todos los sistemas de representación han experimentado modificaciones, entendemos que una representación no tiene por qué ser absurda o paradójica, el “retrato de” puede valerse de sistemas de representación exógenos infinitos por eso mismo el concepto, quizá forzado, de sexualidad-misticismo puede pertenecer a un mismo sistema de representación. Aparentemente hay una necesidad inmanente al ser humano por la idolatría o, por lo menos, una necesidad de paradigmas religiosos; el no creyente tiene la misma necesidad por el recuerdo, por el vestigio, por la reliquia y por eso, como ya vimos, nace el arte y en tiempos modernos, donde suponemos superados los atavismos, surge el arte conceptual que, mágicamente, es objetivado por cuestiones exógenas.

Pero el caso del valor ambivalente de las representaciones de esta serie no es nuevo, si bien el análisis de cada imagen puede permitir una reflexión laica de dos iconologías (una física –San Jerónimo- y la otra conceptual –Santa Teresa) respecto al valor de lo representado y su vínculo

con el mundo del arte antes que con el fenómeno social, también se permite la conjetura semiótica tanto del ícono como de la misma institución religiosa ¿qué busca generar en el devoto la imagen y qué busca generar en el espectador la obra de arte?, esta pregunta ha sido formulada por lo menos desde el Renacimiento y partiendo de los referentes religiosos imbuidos del inseparable peso de lo lúbrico una posible respuesta podría estar contextualizada en el conflicto milenar del cuerpo y el espíritu, podemos suponer la estructura formal que se requiere para hacer obra en el sentido posmoderno de la representación de ambos valores, históricamente confrontados y, sobre todo, dejar de lado la inútil confrontación con la institución que de suyo desestima a la creación artística, y más aún le niega toda validez cuando de la representación hipostática se trata.

Las nuevas líneas de investigación que se vislumbran a partir de aquí le confieren al tema una yuxtaposición reflexiva y un cisma casi infinito, la continuación de los procesos de la gráfica y la estampa como fenomenología dentro del mundo del arte contemporáneo; el desarrollo del concepto *reproducción* y su adecuación a obras objetuales o conceptuales, además de una profunda investigación de las iconografías en la historia mundial y en su contexto específico dentro del arte sacro; su representación a partir de nuevos paradigmas sociales y artístico culturales y, sobre todo, su utilización como modelos ontológicos del ser humano y su devenir en este largo proceso que conforma la evolución hacia la entropía; se conjetura además la posibilidad de una investigación cuyo único fin sea la producción de obras que permitan la reflexión acerca de los procesos tradicionales de la pintura y la estampa religiosas, de cómo el procedimiento formal de suyo es una fuente de investigación inagotable. Así pues esta serie se constriñe por un lado a la tradición, al rostro y al cuerpo sistémicos que se presentan desnudos y con el desierto como escenografía, el rostro está rodeado de la cultura monoteísta judeocristiana sincrética que, permisivamente, nos ha dado forma y nos construye como fragmentos de nuestro entorno, la experiencia humana es el motivo de la reflexión, a veces universal, a veces íntima; a veces está el desnudo provocativo y tosco, a veces el rostro reflexivo y gentil; existe, en esta representación ontológica, el momento histórico recontextualizado y también la apropiación desvergonzada, el

aspaviento gráfico para hacer notar el espíritu, la mescolanza de color, de herramientas y materiales, la desacralización del tabernáculo de la estampa, la coexistencia benévola con los otros; están presentes el cosmos y la brizna.

CATÁLOGO DE OBRAS.



Fig. 41 *San Jerónimo en su estudio*, 2007, punta seca y acuarela, 50 X 50 cm.



Fig. 42 *San Jerónimo en su estudio*, 2007, aguafuerte y acuarela, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 43 *Juventud de San Jerónimo*, 2007, aguafuerte y aguainta, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 44 *Juventud de San Jerónimo II*, 2007, punta seca y aguafuerte, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 45 *San Jerónimo y el león*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5. X12.5 cm.



Fig. 46 *Nostalgia de San Jerónimo*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5. X12.5 cm.



Fig. 47 *San Jerónimo desnudo*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5. X12.5 cm.



Fig. 48 *San Jerónimo*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5. X12.5 cm.



Fig. 49 *Juventud de Santa Teresa*,  
2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X  
12.5 cm.



Fig. 50 *Santa Teresa besando los pies de  
Cristo*, 2007, aguafuerte a dos tintas,  
12.5 X 12.5 cm.



Fig. 51 *Santa Teresa mirando a Cristo*,  
2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X  
12.5 cm.



Fig. 52 *Nostalgia de Santa Teresa I*,  
2007, aguafuerte a dos tintas,  
12.5 X 12.5 cm.



Fig. 53 *Nostalgia de Santa Teresa II*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 54 *Vejez de Santa Teresa II*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 55 *Vejez de Santa Teresa I*, 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.



Fig. 56 Selección de seis imágenes para *Sinapsis Cúbica*



Sinapsis X, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.



Sinapsis XII, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.



Sinapsis XVI, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.



Sinapsis XVII, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.



Sinapsis XX, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.



Sinapsis XXII, 2008  
Diasec polímero  
60 X 60.

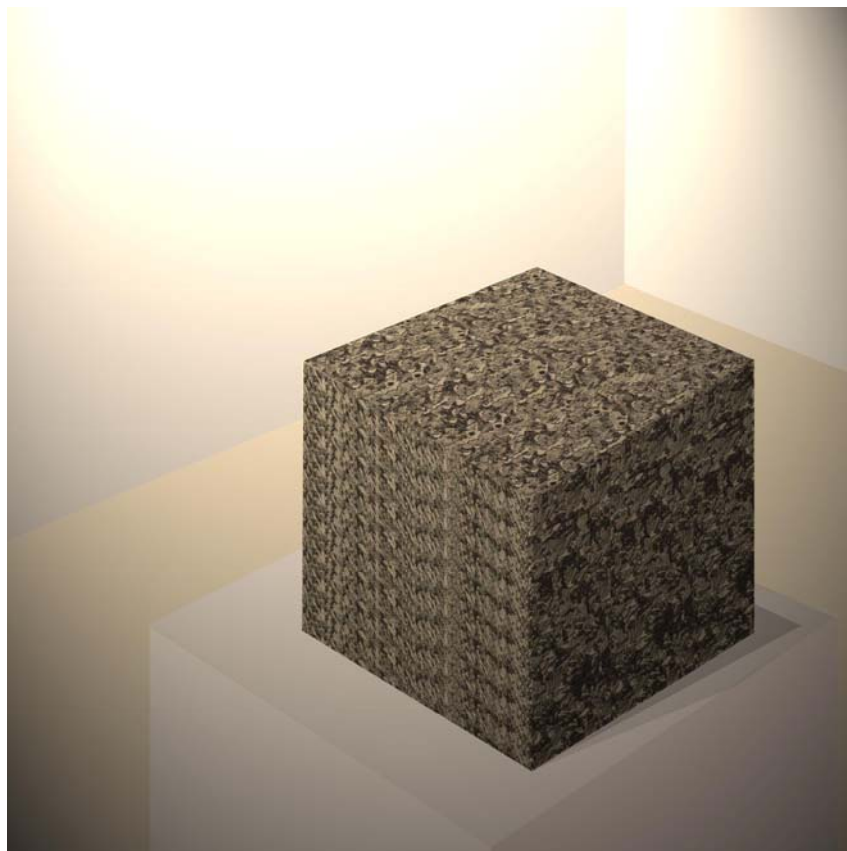


Fig. 57 *Sinapsis Cúbica*, 2008, Diasec polímero, 60 X 60 X 60 cm.

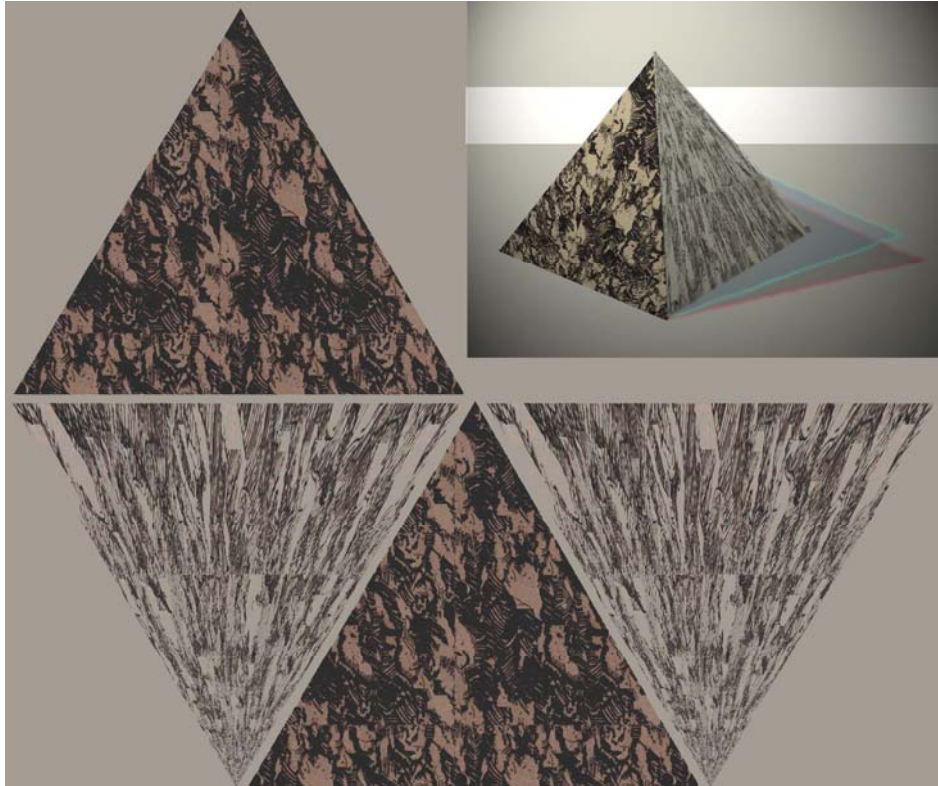


Fig. 58 *Sinapsis dodecaédrica*, 2008, Diasec, polímero, 20 X 20 X 20 cm.



Fig. 59 *Eón-objeto I*, 2008, Aluminio y Diasec, 30 X 30 X 30 cm.  
Y Fig. 60 *Ultraespacialidad I*, 2008, proyecto de instalación,  
medidas variables.



## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

IMAGEN	PÁGINA
Fig. 1 Alberto Durero, <i>San Jerónimo en el yermo</i> , ca., 1496, aguafuerte y buril, 31 X 22.5 cm.	34
Fig. 2 Alberto Durero, <i>San Jerónimo bajo el sauce podado</i> , 1512, punta seca, 21.1 X 18.1 cm.	34
Fig. 3 Alberto Durero, <i>San Jerónimo en su estudio</i> , 1514, aguafuerte y buril, 24.3 X 18.7 cm.	37
Fig. 4 Caravaggio, <i>San Jerónimo mientras escribe I</i> , 1605, óleo sobre tela, 118 X 81 cm.	38
Fig. 5 Caravaggio, <i>San Jerónimo mientras escribe II</i> , 1605, óleo sobre tela, 112 X 157 cm.	39
Fig. 6 Caravaggio, <i>San Jerónimo mientras escribe III</i> , 1605, óleo sobre tela, 117 X 157 cm.	41
Fig. 7 Rembrandt, <i>San Jerónimo en un cuarto obscuro</i> , 1642, aguafuerte, buril y punta seca, 15.1 X 17.3 cm.	42
Fig. 8 Rembrandt, <i>San Jerónimo leyendo en un paisaje italiano</i> , 1654, aguafuerte, buril y punta seca, 25.9 X 21 cm.	44
Fig. 9 Guido Cagnacci. <i>Santa Teresa ante la cruz</i> , 1674 (detalle) óleo sobre tela, 70 X 55 cm.	52
Fig. 10 Gianlorenzo Bernini, <i>Éxtasis de Santa Teresa</i> , 1646-52, talla directa en mármol, 350 X 322 X 145 cm.	52
Fig. 11 Gerard Garouste, <i>Sainte Thérèse d'Avila</i> , 1983, óleo sobre tela, 123 X 200 cm.	54
Fig. 12 Ouka Leele, <i>Teresa, Teresa</i> , 2002, fotografía coloreada	56
Fig. 13 K. F. Dahmen, <i>Sin título</i> , 1954, aguafuerte en color, 76 X 53.5 cm.	93
Fig. 14 E. W. Nay, <i>Sin título</i> , 1957, aguafuerte en color, 50 X 65 cm	94
Fig. 15 E. W. Nay, <i>Sin título</i> , 1965, litografía en color, 38 X 54.8 cm.	95
Fig. 16 Emil Schumacher, <i>Sin título</i> , 1952, aguafuerte en color, 52.2 X 78.2 cm.	97
Fig. 17 Emil Schumacher, <i>Sin título</i> , 1951, aguafuerte, 70 X 53 cm.	98
Fig. 18 Fotografía apropiada de internet, obra de Roy Stuart.	110
Fig. 18a Primera impresión en negro.	110
Fig. 19 Impresión coloreada a mano	111
Fig. 20 Fotografía de modelo	113
Fig. 21 <i>San Jerónimo en su estudio</i> , 2007, aguafuerte, punta seca, collage y acuarela sobre papel, 12.5 X 12.5 cm.	113
Fig. 22 Fotografía con cámara de teléfono celular	115
Fig. 23 <i>Santa Teresa besando los pies a Cristo</i> , 2007, aguafuerte, 12.5 X 12.5 cm.	116

Fig. 24 <i>Vejez de Santa Teresa I</i> , 2007, aguafuerte, 12.5 X12.5 cm.	119
Fig. 25 <i>Dos columnas infaltilizadas</i> , 2001, ensamble de 75252 fichas plásticas, 220 X 160 X 160 cm.	121
Fig. 26 <i>Déjà vue</i> , 2004, ensamble de 123500 cuentas de vidrio, 135 X 150 X 80 cm.	121
Fig. 27 Cubo a partir de placas atacadas al aguafuerte	124
Fig. 28 Placa atacada y esmaltada	124
Fig. 29 Cubo rojo y negro, 2007	124
Fig. 30 Proyecto de instalación: <i>Ultra-espacial I</i> . 13 cubos metálicos esmaltados, 200 X 300 X 200 cm.	125
Fig. 31 <i>Rosa mexicano</i> , impresión piezográfica sobre papel, 50 X 50 cm.	127
Fig. 32 Bordado a partir de estampa	128
Fig. 33 Módulo individual para instalación	128
Fig. 34 Representación de <i>Palpable</i> , 2007, medidas variables	129
Fig. 35 <i>Juventud de San Jerónimo II</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	131
Fig. 36 <i>Juventud de San Jerónimo. Sinapsis III</i> , 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.	132
Fig. 37 <i>Juventud de San Jerónimo. Sinapsis IV</i> , 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.	132
Fig. 38 <i>Juventud de San Jerónimo. Sinapsis XII</i> , 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.	132
Fig. 39 <i>Juventud de San Jerónimo. Sinapsis XV</i> , 2008, Diasec sobre aluminio, 60 X 60 cm.	132
Fig. 40 <i>Iconización sincrónica</i> , 2008, Diasec, polímero y serigrafía sobre aluminio, cuatro placas de 90 X 70.	134
Fig. 41 <i>San Jerónimo en su estudio</i> , 2007, punta seca y acuarela, 50 X 50 cm.	147
Fig. 42 <i>San Jerónimo en su estudio</i> , 2007, Aguafuerte y acuarela, 12.5 X 12.5 cm.	147
Fig. 43 <i>Juventud de San Jerónimo I</i> , 2007, aguafuerte y acuarela, 12.5 X 12.5 cm.	147
Fig. 44 <i>Juventud de San Jerónimo II</i> , 2007, aguafuerte y acuarela, 12.5 X 12.5 cm	147
Fig. 45 <i>San Jerónimo y el león</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	148
Fig. 46 <i>Nostalgia de San Jerónimo</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	148
Fig. 47 <i>San Jerónimo desnudo</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	148
Fig. 48 <i>San Jerónimo</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	148
Fig. 49 <i>Juventud de Santa Teresa</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	149
Fig. 50 <i>Santa Teresa besando los pies de Cristo</i> 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X12.5 cm.	149
Fig. 51 <i>Santa Teresa mirando a Cristo</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X12.5 cm.	149
Fig. 52 <i>Nostalgia de Santa Teresa I</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	149

Fig. 53 <i>Nostalgia de Santa Teresa II</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	150
Fig. 54 <i>Vejez de Santa Teresa I</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	150
Fig. 55 <i>Vejez de Santa Teresa II</i> , 2007, aguafuerte a dos tintas, 12.5 X 12.5 cm.	150
Fig. 56 Selección de seis imágenes para <i>Sinapsis Cúbica</i> 2007	151
Fig. 57 <i>Sinapsis cúbica</i> , 2008, Diasec, polímero, 60 X 60 X 60 cm.	152
Fig. 58 <i>Sinapsis dodecaédrica</i> , 2008, Diasec, polímero, 20 X 20 X 20 cm.	153
Fig. 59 <i>Eón-objeto I</i> , 2008, Aluminio y Diasec, 30 X 30 X 30 cm.	154
Fig. 60 <i>Ultraespacialidad I</i> , 2008, proyecto de instalación, Medidas variables	154

## FUENTES DE CONSULTA.

- Academy Editions. *David Mach. Likeness Guaranteed*, Londres, 1995. 128 pp.
- Borges, José Luis. *El libro de arena*, Madrid, Alianza Editorial, 1999. 143 pp.
- Cabral Pérez, Ignacio. *Los símbolos cristianos*, México, Trillas, 1995. 78 pp.
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*, España, Instrumentos Paidos, 1987. 278 pp.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernidad, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*, Madrid, Tecnós, 1991. 372 pp.
- Chamberlain, Walter. *Manual de Aguafuerte y grabado*. Madrid, Hermann Blume, 1972. 254 pp.
- Danto, Arthur C. *El cuerpo / el problema del cuerpo*, Madrid, Síntesis, 1999. 302 pp.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la Mirada en Occidente*, Barcelona, Paidos Comunicación, 2002. 320 pp.
- Drew Egbert, Donald. *El Arte y la Izquierda en Europa*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. 816 pp.
- Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*, España, Paidos, 1997. 168 pp.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1, la voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1977. 194 pp.
- Foster, Merlin H. *La muerte en la poesía mexicana*, México, Diógenes, 1970. 217 pp.
- García, Clara. *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, Universidad Iberoamericana, 1997. 360 pp.
- Gergen, Kenneth J. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992. 368 pp.
- Guevara Meza, Carlos. *Posmodernidad en América Latina*, México, INBA, CENART, CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2005. 19 pp.
- Guignebert, Charles. *El cristianismo medieval y moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957. 189 pp.
- Hauser, Arnold. Traducción A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. *Historia social de la literatura y del arte*, México, Guadarrama, 14ª edición, 1978. 576 pp.
- Honnet, Klaus. *Arte Contemporáneo*, Colonia, Benedikt Taschen, 1991. 238 pp.



Irving, Washington. *Crónica de la conquista de Granada*, Granada, Miguel Sánchez, 1980. 551 pp.

Juárez Frías, Fernando. *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, México, Espejo de Obsidiana, 1991. 202 pp.

Jung, Carl Gustav, *Teoría del psicoanálisis*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972. 205 pp.

Krickeberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. 476 pp.

Leew, Gustav van der. *Fenomenología de la religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 178 pp.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío, ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1982. 224 pp.

Lukes, Steven. *El individualismo*, Barcelona, Península, 1982. 200 pp.

Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1990. 484 pp.

Martínez Moro, Juan. *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*, Santander, Creática, 1998. 241 pp.

Mazzotta Edizioni. *El Regreso de los Gigantes. Pintura alemana 1975-1985. De la Colección Deutsche Back*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002. 194 pp.

Morris, Desmond. *El mono desnudo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1970. 204 pp.

Neret, Gilles. *El erotismo en el arte*, Alemania, Taschen, 1993. 200 pp.

Plazaola, Juan José. *El arte sacro actual*, Madrid, BAC Panorama, 1965. 53 pp.

Pichón, Jean Charles. *Historia universal de las sectas y sociedades secretas I*, España, Bruguera, 1971. 179 pp.

Robb, Peter. Traducción de Stella Masntrangelo. *M: el enigma de Caravaggio*, México, Oceano, 2004. 489 pp.

Roche, Jean. *Iglesia y libertad religiosa*, Barcelona, Herder, 1969. 201 pp.

Stuttgart-Bad Cannstatt. *Gráfica de los años 50, República Federal de Alemania*, Stuttgart, 1990. 188 pp.

Schneider, Norbert. *El arte del retrato*, Alemania, Taschen, 2002. 180 pp.

Teresa de Jesús. *Obras completas*, Madrid, Católica, 1974. 625 pp.

Worringer, Walter. *Abstracción y naturaleza*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1971. 137 pp.

Yehia, Naief. *Pornografía, sexo mediatizado y pánico moral*, México, Plaza y Janés, 2004. 285 pp.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007. 365 pp.