

00261

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
División de Estudios de Posgrado**



# **La Búsqueda de Representación de lo Sagrado**

**Análisis simbólico y reflexiones sobre una propuesta plástica  
personal**

**Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales  
(Orientación Pintura)**

**María del Carmen Carrillo Arocha**

**México, 1997**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

00261  
2  
201.

**Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
División de Estudios de Posgrado**



**La Búsqueda de  
Representación de lo Sagrado**

**Análisis simbólico y reflexiones sobre una propuesta plástica  
personal**

**Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales  
(Orientación Pintura)**

**María del Carmen Carrillo Arocha**

**México, 1997**

## **INDICE**

<b>INTRODUCCION.....</b>	<b>2</b>
<b>I.- EL SIMBOLO. METODO DE ANALISIS.....</b>	<b>6</b>
<b>II.- ANALISIS DE LA OBRA.....</b>	<b>12</b>
<b>A.- Antecedentes.....</b>	<b>12</b>
<b>B.- Vírgenes y Guardián.....</b>	<b>20</b>
<b>C.- Durmientes .....</b>	<b>29</b>
<b>D.- Era la tierra la figura de un juego.....</b>	<b>33</b>
<b>E.- Serie Vía Crucis.....</b>	<b>35</b>
<b>F.- Serie Estandartes.....</b>	<b>37</b>
<b>G.- Serie Retablos.....</b>	<b>42</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>46</b>
<b>A PENDICE: Propuesta museográfica.....</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>53</b>

## INTRODUCCION

En estas líneas buscaré destacar las categorías que caracterizan a la propuesta que he desarrollado en el transcurso de los años 1995-96, en México D.F, entendiéndolo que el lenguaje plástico de un artista, para llegar a generar una sintaxis personal, debe guardar una coherencia y una continuidad que permita identificar un estilo, así como aclarar las influencias que lo han determinado.

Se realizará un análisis de la obra a partir de los elementos formales y simbólicos que la conforman, como una manera de reflexionar sobre el lenguaje visual que hasta ahora he desarrollado y de generar un cuerpo teórico que brote de la propuesta misma y que dicte las pautas para su ulterior desarrollo, buscando contenidos más allá de lo formal. Esta investigación cumple, por tanto, con una fase necesaria del proceso creativo: pensar y reflexionar sobre lo creado, lo cual supone toparse con los siempre inciertos problemas: ¿Cuáles son las cualidades de la propuesta que permiten generar un puente comunicativo entre la obra y el espectador?, ¿Se logrará a través de ella generar algo más que un placer estético?, ¿Qué inquietudes removerá en el espectador?, ¿Qué pensamientos?. Lejos de responder con certeza estas cuestiones que dependen de múltiples factores, lo que se pretende es justificar una etapa de la producción visual, a partir de un proceso autoevaluativo que viene dado por el análisis planteado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Es importante aclarar en este punto que se trata de sacar a la luz la intención del autor (intento auctoris) definido por Umberto Eco en su libro "Los Límites de la Interpretación", p.29 y siguientes. También es importante aclarar que las intenciones del autor, mi persona, a veces no coinciden con las intenciones iniciales dado por un conjunto de situaciones que se dan en el proceso creativo, por lo que he tenido que leer la obra también a la luz de su funcionamiento intrínseco, en virtud del manejo de los símbolos, los cuales no son propios a mi persona, aunque la libre interpretación de los mismos por parte del autor estén presente a lo largo del análisis. No obstante, lo más importante es que se plantea una lectura, entre otras tantas, a partir de mi propia interpretación.

En este proceso de producción y reflexión partimos de nuestros propios valores e ideas modeladas por la cultura, abriendo así el marco de nuestras propias motivaciones. Más de las veces el trabajo plástico que he realizado viene motivado por la intuición, el sentimiento, la búsqueda de una depuración técnica, experiencias personales, donde se dejan colar ciertos aspectos íntimos que develan nuestros procesos internos, como el enfrentamiento a la muerte, la conciencia de la fragilidad del existir, el anhelo de reconstruir o recuperar el paraíso edénico, todo lo cual me ha llevado a plantear el quehacer plástico como una búsqueda de estas verdades. Todos estos aspectos están insertos en nuestra propia concepción del mundo, siempre latente, más no afloran de manera consciente a menos que nos preparemos para ello, lo cual supone profundizar en nuestra propia creación imaginaria, buscar los antecedentes, indagar en nuestros procesos internos, en los referentes culturales (universales y locales). De ahí que emprenda este estudio, que como fase del proceso creativo se inserta en lo fenomenológico, es decir en la "vuelta a las cosas mismas", que en este caso sería la descripción del objeto artístico, del proceso para descubrir la estructura, el concepto y las categorías o describir el objeto para elevarse a las esencias.<sup>2</sup> En este sentido, la obra como objeto o hecho creativo es su propio plano de referencia.

Esta orientación metodológica de análisis de forma y contenidos simbólicos, responde a que son los componentes a través de los cuales he podido expresar el problema específico que me inquieta: lo sagrado y la dialéctica sacro-profana propia a la sociedad contemporánea.<sup>3</sup> En líneas generales, la propuesta se ha basado en el manejo y manipulación de códigos

---

<sup>2</sup> Ricardo Guerra, "Filosofía y fin de siglo", p 53

<sup>3</sup> "El fenómeno religioso aparece en el momento en que se establece una distinción entre lo sagrado y lo profano, y lo sagrado siempre implica cierta sensación de trascendencia." D. Allen, Mircea Eliade y el fenómeno religioso", p.105 " Lo sagrado es lo que se opone a lo profano, se excluyen mutuamente", Ibid p. 109

visuales y símbolos inherentes a la cultura como lo son la imaginería popular, los juegos y la iconografía y los símbolos propios del cristianismo. Su ejecución se ha hecho a través de diversos medios o técnicas: obra pictórica, gráfica y ensamblaje, que me han abierto caminos para la interpretación del tema, posibilidades de reflexión e interpretación, pues cada medio, técnica o material, determina un discurso o profundiza en el mismo. Deseo buscar cuáles son los puntos de encuentros, las constantes, y cuáles son sus divergencias o cómo se expresa a través de medios diversos la misma temática, sin por ello llegar a privilegiar una técnica, material o medio sobre la otra. La intención ha sido crear un discurso donde los elementos formales adquieran significaciones, y donde el símbolo se conjugue con la forma.

En el desarrollo de la propuesta ha privado la experimentación plástica entendida como el uso, manejo y manipulación de códigos visuales y símbolos, incluyendo el estudio de las posibilidades técnicas de representación formal, que permitan generar un discurso plástico-visual abierto a las posibilidades de interpretación y reinterpretación de los mismos, donde los símbolos pueden o no ser descontextualizados para adquirir nuevas significaciones en virtud de sus múltiples posibilidades combinatorias.

El análisis de este proceso creativo estará matizado por mi subjetividad, pues viene acompañado de la visión del mundo que de alguna manera lo condiciona, explorando los contenidos implícitos en la temática de lo sagrado. No obstante, se formulará un breve marco teórico metodológico que dictará las reglas del juego: concepto de símbolo, su interpretación y su interacción componentes formales.(Capítulo I)

En segunda parte se llevará a cabo el análisis formal y simbólico de la propuesta. Se realizará el análisis de cuatro serie de trabajos que tienen en común la temática de lo sagrado pero variables en su tratamiento

técnico: La serie Vírgenes, Guardián y Durmientes, obras de gran formato realizadas en óleo sobre telas; la serie retablos altares y oratorios, ensamblajes de estructuras modulares realizados en medio mixto sobre madera; serie estandartes realizados en técnica serigráfica sobre papel amate (157 x 60) y la serie vía crucis, medio mixto sobre amate( 60 x40 cm.); mismos que fueron presentados en una exposición titulada: "Juegos, rituales y devociones...."

Es importante acotar que dentro de este análisis me remitiré a los antecedentes, la obra anterior a la propuesta realizada en México (1990-94), como una manera de identificar constantes, puntos de ruptura, así como transiciones y continuidad estilística entra una etapa y otra .

## I. EL SIMBOLO. METODO DE ANALISIS

"De ser concepto o metáfora el símbolo sería en verdad bien poca cosa... El símbolo no es una manera más hermosa o más poética de decir las cosas ya sabidas, aunque también sea eso. El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por el a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo la existencia y la realidad dejan de tener su tiranía sobre la mente. Las ideas-fuerza, grabadas desde la antigüedad en la piedra y la madera, cantadas y dichas en mitos con inspirada gracia, y escenificadas en el drama perpetuo de la naturaleza y la vida, operan en nosotros un retorno, una reubicación en lo atemporal anterior al tiempo"<sup>4</sup>

Si asumimos que el arte, en particular la pintura o las artes visuales, es un lenguaje<sup>5</sup> estamos asumiendo que ellas llevan implícita una serie de convenciones que permiten la relación obra espectador estableciéndose un puente comunicacional. En mi obra esta relación se ha pretendido lograr a través del tratamiento formal (creación de atmósferas, carga matérica, color, composición) y el uso de símbolos, específicamente los religiosos; ambos componentes van de la mano en la propuesta, determinando sus valores intrínsecos.

Se intentará buscar lo que revelan los símbolos entendiendo que este revelar es una instancia comunicacional. Se trata del lenguaje de los símbolos, donde las palabras del lenguaje articulado serán indispensables para sugerir el sentido o los sentidos del símbolo, pero son incapaces de expresarlos en todo su valor.

Si se asume que lo anterior es una característica general de la del trabajo creativo hasta ahora realizado, lo cual es una suposición previa al análisis, sería propicio identificar al significado de símbolo como germen de una comunicación, que no necesariamente tiene que ser comprendido pero sí

<sup>4</sup> J. Olives Puig, Prólogo del "Diccionario de los Símbolos" , J. Chevalier, p.9 y 10.

<sup>5</sup> Asumiremos el lenguaje como no sólo como un sistema de signos que expresan ideas (Pierre Guirad, "La semiología", p.7) sino como todo sistema de signos o símbolos que expresan ideas aunque estas no puedan ser traducidas al lenguaje articulado de las palabras, que es el caso de los símbolos, pero que también establecen una comunicación.

sentido, e ir delimitando las pautas metodológicas para abordar el análisis.

Se trata de una comunicación no verbal que se vale del recurso de las formas para presentarse; que no tiene traducción literal dada por su propia naturaleza indescifrable, indefinible, sin significado obvio o convencional, como es el caso del signo. Siempre queda la duda, la incertidumbre: "(...) una palabra o una imagen es simbólica cuando presenta algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto <inconsciente> más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón"<sup>6</sup>. La definición de C. Jung, resume en este sentido la naturaleza del símbolo.

No obstante es Mircea Eliade quien especifica lo que <revelan> los símbolos y sus funciones, asumiendo los símbolos de carácter religioso: "1.° Los símbolos son capaces de revelar una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidente en el plano de la experiencia inmediata.(...). 2.° Una característica general del simbolismo es su multivalencia, su capacidad de expresar simultáneamente varias significaciones cuya solidaridad no es evidente en el campo de la experiencia inmediata. 3.° (...) el símbolo es susceptible de revelar una perspectiva en el cual las realidades heterogéneas se dejan articular en un conjunto o incluso se integran a un sistema. Dicho de otro modo: el símbolo religioso permite al hombre descubrir una cierta unidad del mundo y, al mismo tiempo, conocer su destino como parte integrante del mundo. 4.° (...) su capacidad para expresar situaciones paradójicas o ciertas estructuras de la realidad última que son imposible de expresar de otro modo (el paso de lo sagrado a lo profano, la coincidencia de

<sup>6</sup> Carl G. Jung, *El Hombre y sus símbolos*, p 20

los opuestos) . 5.º Por último es preciso subrayar el valor existencial del simbolismo religioso, es decir el hecho de que un símbolo se refiere siempre a una realidad o a una situación que compromete a la existencia humana".<sup>7</sup>

El trabajo simbólico en mi obra no nace de la comprensión de los símbolos manejados dentro de ésta sino de disfrutar del vivido simbolismo de una sociedad, en este caso la latinoamericana, en especial la mexicana y la venezolana, mi país de origen. Los símbolos no se me han presentado de manera transparentes, he tenido que dilucidarlos como necesaria tarea de comprensión y autocomprensión, por formar parte de mi trabajo profesional. El haber vivido los símbolos y el descifrarlos, implica una apertura hacia el espíritu y finalmente un acceso a lo universal; implica también una comprensión del mundo, del cosmos, el cual se revela a través de símbolos o lo traducimos a símbolos a través del arte; en este intercambio nos sentimos parte integrante del cosmos. El trabajo creativo se ha orientado en este sentido, pues me ha servido como asidero para buscar otros valores más trascendentes ante la inmediatez de la cotidianidad de hoy; enfrentándome a la paradoja de que en el mundo profano se esconde la esencia de lo sagrado, y detrás de éste palpita su contrario. En esta paradoja o dialéctica sacro-profana que en la vida contemporánea se ve en la secularización de los símbolos, rescatando en este proceso la sacralidad inherente a la condición del ser humano: el sexo, la risa, el goce lúdico.

Los símbolos que anidan en el interior se relacionan con los que a mi paso veo en el sincrético simbolismo de esta sociedad, encontrando resonancias por sus valores universales. Estas resonancias las explico a través de la experiencia y del sentimiento. En este sentido, la producción visual se ha nutrido de ese intercambio cultural que se ha dado en México;

<sup>7</sup> Mircea Eliade, "Mefistófeles y el andrógino", p. 260 y siguientes.

cultura sinerética, donde el pasado y el presente se viven en un mismo espacio-tiempo, donde unos dioses fueron asimilados por otros, los de la cultura dominante, donde el corazón sangrante del azteca, que garantizaba el diario brillo del sol cada mañana, es sustituido por el cuerpo y la sangre de un solo hombre: Cristo. Este drama es uno de los pilares sobre los que se erige la religiosidad occidental, de ahí que se encuentren resonancias en el sincretismo religioso propio de la mexicanidad; de ahí también que estas resonancias se trasladen a la obra y comulguen con determinadas experiencias personales, todo gracias a la libre manipulación del símbolo, y a otras libertades que me permito en el acto creativo.

Sin ánimo de caer en lo personalista o autobiográfica que pueda llegar ha ser el trabajo plástico realizado, lo que he podido descubrir es la dimensión comunicacional del símbolo de una manera empírica, acto que se da cuando me invade la imagen y la llevo a la tela, donde drenan todo tipo de vivencias, experiencias personales y sentimientos, pues estas se nos revelan: encontrando en ellas resonancias y contradicciones. En este sentido pretendo revalorizar a la intuición como recurso del acto creativo, pues devela contenidos psíquicos que extraídos de la cotidianidad o expulsados del Ser tienen una riqueza que se expresa en las imágenes de nuestra propia fantasía.

Se trata de una comunicación de Ser a Ser: "El pensar simbólico (...) es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad-los más profundos- que se niegan a cualquier otro tipo de conocimiento. Imágenes, símbolos y mitos, no son creaciones irresponsable de la psiquis; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más

secretas del ser"<sup>8</sup>

En este sentido la expresión a través del símbolo corre el riesgo de expulsar contenidos interiores que se exteriorizan cuando aun no estamos preparados para ello, abriendo conflictos internos difíciles de controlar. Es la prueba del laberinto: el conocer los dioses y demonios que anidan en nuestro Ser. Nietzsche dice: "hay que tener cuidado cuando se expulsan los demonios pues podemos expulsar lo mejor que hay en nosotros"<sup>9</sup>. Quizás con esta aseveración y a partir del manejo de lo simbólico tengamos que revisar nuestra responsabilidad como productores visuales, pues nos toca descubrir, o al menos intuir los procesos internos que estamos desatando, ya no en nosotros sino en el otro.

El análisis de los símbolos no se soluciona con la simple hojeada a un diccionario donde esté sistematizada la información de sus distintas acepciones o valoraciones universales y particulares, pues se trata, como lo afirma J.Chevalier<sup>10</sup> de un término que por naturaleza escapa a toda definición. Pero es posible, a la luz de las referencias universales locales y personales, el estudio de los mitos e identificar a qué corresponden determinados símbolos, y así ir estructurando el análisis.

Para abordar el análisis de la propuesta, que se hará pieza por pieza, nos basaremos en un método que parte de lo formal (descripción de elementos tales como composición, materia, color, línea, textura, etc.) y accede al plano de lo simbólico, buscando puntos de encuentros entre uno y otro; sobre todo cuando los elementos formales adquieren connotaciones simbólicas específicas dentro del marco de representación visual; pues ambos elementos, lo formal y lo simbólico, se ven afectados en su

<sup>8</sup> Mircea Eliade, "Imágenes y Símbolos", p 12 Ed. Taurus 3 3ra ed. Madrid, 1979, 194 pp.

<sup>9</sup> F. Nietzsche (1844-84). "Así habló Zaratrustra", Ed. Atalaya, Barcelona, 1993.

<sup>10</sup> J. Chevalier, ob. cit., p 16

significación el uno por el otro. El análisis de los símbolos manejados en la obra se hará a partir de referentes universales, locales, asociados a la realidad latinoamericana, en especial los contenidos implícitos en el simbolismo mexicano y venezolano (referencias espaciales y culturales de donde brotó la propuesta) y los personales, que vienen dados por las connotaciones de los símbolos en mi persona, y el procesamiento de estos a través del trabajo plástico.

El análisis de lo simbólico lleva implícita una serie de dificultades dadas por la naturaleza del mismo: un solo símbolo puede tener una cantidad variada de acepciones, diferentes y análogas, en este caso se tratará de buscar las significaciones acordes con las intenciones de la obra y recurriendo en algunos casos a la libre asociación de los símbolos; esto no significa reducir el valor del símbolo a un denominador común, sino de descubrir su lógica a través de comparar y confrontar los símbolos.

En este sentido, se partirá de una lógica simbólica, pues el vínculo de los símbolos no responde a una lógica conceptual, ni se ciñe a ningún procedimiento de argumentación racional: "La lógica de los símbolos se funda en la percepción de una relación entre dos términos o dos series de términos que escapan, como hemos visto, a toda clasificación científica. Si empleamos la palabra <lógica de los símbolos>, es solamente para afirmar que existen vínculos o conexiones en el interior de los símbolos, y que se forman cadenas de símbolos(...)"<sup>11</sup>. En el caso de la propuesta a analizar se presentan cadenas del tipo madre-diosas-virgenes-fertilidad-luna- ciclos lunares-feminidad.

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 34.

## II.- ANALISIS DE LA OBRA

### A.- Antecedentes.

Desde principios de la década de 1990, en mi obra era notoria la presencia del manejo simbólico a través del juguete infantil, el barco, la bicicleta y el avión que en su tratamiento fueron adquiriendo una doble connotación: la lúdica y la bélica. La serie fue denominada **Artefactos Lúdicos**, pues estos elementos figurativos son exorcizados de su funcionalidad de juego a través de la composición dibujística, la carga matérica y la creación de atmósferas apocalípticas (trazo desordenado, aviones en caída), la presencia de dos planos predominantes que generan tensiones entre el afuera y el adentro, en composiciones tipos ventanales (recuadros dentro de recuadros), situación que se acentuará con el uso del collage. Otros elementos son la ventana, el alumbrado, la luna-sol, ubicados sobre fondos dinámicos dados por el entramado de líneas que se cortan, curvan, entrelazan en diversas direcciones transmitiendo dinamismo a los elementos figurativos que se refuerzan al ser delineados y pintados con ese tipo de línea color. A su vez estamos ante dos tiempos que convergen en la urbe: el tiempo lineal y continuo a que nos somete el maquinismo y el tiempo cíclico propios de las revoluciones de las estrellas y los planetas, a los cuales estamos sometidos a pesar de querer ignorarlos. El día y la noche, la lluvia y la sequía, etc., aun se imponen como puentes entre el hombre de la ciudad y el cosmos.

En términos generales tanto **aviones**<sup>12</sup> como **bicicletas** necesitan para mantener el equilibrio una tracción que los lance hacia

<sup>12</sup> "Aviones cruzando el cielo revelan fuerzas espirituales, potencias cósmicas percibidas en nuestro espacio psíquico y liberándose. En el elemento agua, semejantes fuerzas vivas son los peces (...) Bombardeo por avión: de los segundos planos psíquicos surgen aviones amenazantes. Lo inconsciente ataca para que no se olvide su potencia. La acción simbolizará la tendencia de lo inconsciente a liberarse de las coerciones del medio, una voluntad de liberación". (Ibid, p 161)

adelante, sustentando así un movimiento que contraviene las leyes de la gravedad. Estamos por tanto ante una lucha individual por seguir hacia adelante por lograr el equilibrio entre el atrás y el adelante, el abajo y el arriba, el pasado y el futuro, el exterior y el interior. Artefactos que son manejados individualmente para liberarse gozosamente de las leyes físicas, sus movimientos son por tanto metáforas de la liberación de la humanidad sobre las limitaciones biológicas que nos impone nuestra condición material, pues somos lentos ante nuestros propios retos y sentimos la necesidad de crear prótesis o prolongaciones de nuestro cuerpo para superar nuestros propios anhelos, nuestros propias limitaciones impuestas. La bicicleta en su estructura unifica elementos tecnológicos como la rueda en una nueva relación a través de la transmisión, sin por ello perder el simbolismo solar propio de las ruedas como un centro móvil dador de vida. Estamos así ante el gozo del volar o rodar expresándose a través de ellos la dimensión lúdica como una vía de reencuentro que se manifiesta en el caos figurativo logrado a través del ritmo que envuelve a estos objetos.

En estas líneas se especifica el sentido simbólico del vuelo del avión bombardero, como expresión de un anhelo de liberación de lo reprimido, lo cual coincide con los procesos creativos que se estaban despertando en mí, pues por primera vez asumía la vocación de artista con disciplina y rigurosidad a través de talleres y discusiones sobre lo creado. Los barcos podrían expresar el tránsito que se estaba dando en términos personales ante la actitud creativa, no ya como algo ajeno sino como un destino y un sentido al cual no es fácil de acceder, lo cual se expresa metafóricamente en la travesía tormentosa de los navíos, que domina en toda esta serie en la que el barco señalaría la seguridad que da este reencuentro conmigo misma a pesar de los ataques, temores y dudas, que se despertaban a medida que me

adentraba por esa senda. Recuerdo que el barco dentro del marco cultural occidental y cristiano se vincula al arca de Noé, que es un símbolo de seguridad y, en este caso, a la travesía por reencontrar un nuevo mundo, renacido, donde se establece un nuevo pacto con la divinidad, en este caso será la realización creativa de una vida.

Un hecho notable es que en esta serie el barco nunca es abatido por los ataques de los aviones, siempre se mantiene flotando apaciblemente sobre el tormentoso Océano; lo cual considero como una traducción del reencuentro que se está dando con una vocación anhelada y nunca olvidada, más si pospuesta por temores.

Dentro de esta temática lúdica se empieza a prefigurar la dirección que asumirá la propuesta al irse en una dirección sacra. No olvidemos que tanto la rueda (de la bicicleta) como el corazón son centros generadores de movimiento y que su acción es transformada. Así la circularidad de la rueda y su movimiento lineal, se transforma a través del corazón, elemento presnete en la serie realizada en México, en un movimiento de expansión y extensión de flujos y reflujos líquidos.

El sagrado corazón fusionado con una estructura circular similar a una rueda de bicicleta se presentó en un cuadro que realicé antes de partir a México, titulada **"María de Sagrado Corazón de Jesús"**, primera obra que realicé con la técnica del óleo sobre tela, la hojilla de oro y el collage. En este caso el elemento lúdico de la rueda y su rayos devela su rango simbólico y sacro, vinculado a la iluminación espiritual. Estamos en esta pieza ante una virgen con un estructura compositiva de icono, por la quietud hierática y la centralidad figurativa, estado que es roto por el movimiento de la mano que toma entre sus dedos el **Sagrado Corazón de Jesús**, que se conjuga con

un **cuchillo en forma de cruz**, debajo del cual se encuentra un **grial**<sup>13</sup>. Esta quietud que responde a la inmovilidad propia del iluminado o de quien vive en función de su universo espiritual, pues él es su propio centro, ritmo que contrasta con el dinamismo de los fondos que representa la realidad externa en su constante devenir. Esta virgen en particular está influenciada por el clima plástico que se vivía en Venezuela, recién se inauguraba una exposición que unían a diversos artistas contemporáneos en torno al tema de las Vírgenes de la Contemporaneidad.<sup>14</sup>

Interesa destacar de estas series previas a la propuesta desarrollada en la Academia San Carlos, cómo en ella se transfiguran elementos que ya estaban presentes y se reubican en un nuevo contexto, y cómo la temática plástica que venía desarrollando se hacía eco de procesos internos que estaban aclarándose: el asumir la vocación de artista como un destino; donde la forma, el color y los símbolos manejados establecen la vinculación directa con un reencuentro, que sin embargo no pueden desligarse del contexto socio-político que rodeó a Venezuela hace unos años, caracterizada por una total inestabilidad política que degeneró en una rebelión cívica y dos golpes de estado. Estos hechos enfrentaron a los venezolanos a la violencia con sus diversos rostros que desde hacía cincuenta años no tocaba nuestras puertas.

13 "El cáliz que recogió la sangre de Cristo y que contiene a la vez ambas cosas vienen a ser lo mismo: la tradición momentáneamente perdida y el elixir de la inmortalidad. La copa contiene la sangre, principio de la vida, es pues homóloga del corazón, y en consecuencia del centro." (Chevalier, ob. cit., p. 338)

14 "En la contemporaneidad se está gestando una nueva religiosidad manifiesta en el resurgir del culto a las vírgenes. Apariciones, milagros, conversiones, fe, comienzan a revelarnos la importancia de este culto. El por qué se está dando a lo largo del planeta un vuelco en este sentido es un enigma que no puede ser resuelto enfáticamente. Este renacer puede ser un síntoma de la urgencia por obtener un sentido profundo a la existencia, un religamiento a la vida y al cosmos, una ruptura con la impiedad, la injusticia y la desigualdad en que se fundamenta el orden mundial. En la exposición Vírgenes de la Contemporaneidad nos acercamos a propuestas estéticas con un profundo sentido de la religiosidad, que plasman, dentro de un marco de belleza, visiones y experiencias personales." (E.P.L. "Virgenes de la contemporaneidad", Galería Astrid Paredes, Caracas, 1992)

Por otro lado, es importante evidenciar la continuidad compositiva y de elementos plásticos que se presentan, pues la obra subsiguiente tiene raíces en esta etapa previa. Así, la composición en ventana o de dos planos espaciales predominantes se continúa en las series de Vírgenes, Guardián y Durmientes; los aviones que jugaban un papel fundamental en esta serie se convierten en flechas direccionales; las ruedas de la bicicletas se transforman en auras, la presencia del ludicismo se hace más evidente, asumiendo nuevas vertientes al fusionarse con elementos sacros como la virgen o los guardianes. Sin embargo, se establece una distinción fundamental entre ambas etapas, la primera está plena de libertad gestual lograda a través del óleo y el pastel trabajado fundamentalmente sobre papeles con carga matérica, el manejo figurativo es más libre interactuando los elementos plásticos-simbólicos entre ellos. En la etapa actual las figuras predominantes transmitirán un quietismo hierático propio del icono, a diferencia de la etapa anterior, y los patrones estético que los determinan están vinculados a una disciplina cultural que regimenta la vida espiritual, es decir, se basan en categorías compositivas propias del arte sagrado cristiano (icono ruso, arte románico y medieval): el hieratismo de la figura, la centralidad, la saturación de elementos, el uso de determinada cromática tendiente a los dorados, ocre y sien y el transmitirle un clima de falsa antigüedad a través del uso de las veladuras y el óxido de la lámina de oro. En esta etapa los elementos transmisores de dinamismo y caos se expresan por el cromatismo de los fondos, que sin embargo no logran exorcizar el quietismo propio de las vírgenes. El cuadro "María del Sagrado Corazón de Jesús" vislumbró la temática que desarrollé durante mi estancia en San Carlos, pues en ella están presentes todos los elementos que se convertirán en el eje de la propuesta reciente, conjugando la senda lúdica con la sacra.

Las tres primeras obras creadas en México son muy cercanas a la temática desarrollada anteriormente; sin embargo, se introducen nuevos elementos plásticos y simbólicos como son las graffias y las direccionales que se convierten en el eje de una investigación para dar profundidades, dirigir la atención del espectador, estos elementos se convierten en puente entre la primera etapa la de los Artefactos Lúdico y la serie de Vírgenes, Guardián y Durmientes; tal como se observa en los cuadros Direccional I, Direccional II.

Direccional I es la última pintura donde se encuentra presente la figura del avión, fundiéndose con la direccional, mutándose en una sola realidad. Atrapando el avión entre sus redes. En estos cuadros se da un cambio técnico, al abandonar el óleo pastel por el óleo y el papel por la tela. la carga matérica de base sigue siendo acrílica. Las graffias son un recurso plástico aun secundario, pues no determinan la composición, sino están dispersas a lo largo de la superficie como centros de atención visual. Hay un énfasis en lo geométrico, en los fondos pictóricos a diferencia de las etapas anteriores y se mantiene la composición de recuadro dentro de recuadro.

En Direccional II, las direccionales se convierten en el eje del cuadro y las estructuras geométricas pasan a un segundo plano, la graffia sigue presente invadiendo completamente la obra, planteando una doble lectura. Destacan en los fondos geométricos: rectángulos y estructuras piramidales orgánicas, que progresivamente se irán estilizando para asumirse como un elemento propio de la propuesta con significaciones simbólicas específicas. La forma de tratar plásticamente los elementos y combinarlos sigue siendo lúdica, tal como se evidencia en la línea titubeante propia del trazo infantil de las direccionales y las graffias. En estas obras se están aclarando los elementos plásticos que se convertirán en el eje de la propuesta.

En esta etapa de transición surge la última bicicleta, estas obras comienzan a marcar una transición hacia una nueva dirección sustentada en los desarrollos anteriores. Así, la obra "Bicicleta entre Graffias" carece de la espontaneidad que transmitía el óleo pastel; la centralidad de la composición que se da en esta obra empezará en la serie de vírgenes y durmientes; la grafía, que busca un lugar específico en la base de las ruedas, intenta transmitir la idea de que la palabra es también una vía de reencontrar el universo edénico de la dimensión lúdica. El fondo de la bicicleta se distingue por una geometría fundamentada en la trasposición y combinación de elementos, sin ser estructurados al azar; de esta manera a un lado de la bicicleta se dibuja el fragmento de una rayuela.

Si podemos establecer una ruptura cromática entre las obras hechas antes de llegar a San Carlos y las realizadas en esta etapa que llamo de transición, se plantea una búsqueda de crear un dinamismo cromático a través de la contraposición de colores fuertes como los amarillos y los naranjas que se convertirán en los ocres, dándole un clima de tierras y óxidos.

Esta de transición la considero una experimentación necesaria, pues se van incorporando elementos a la propuesta que la van definiendo plástica y simbólicamente, tal como se observa en las obras: "**Anhelo de Totalidad**" y "**Los Rostros de la Diosa**". En el primer cuadro se manifiesta el sentido de la direccional que fusiona el avión y la flecha con la idea de totalidad. Es un avión visto desde arriba, sobre cuya superficie se sobreponen las flechas de cuyas alas brotan escaleras. Se crean así una serie de relaciones simbólicas del avión y la direccional con la flecha, la búsqueda de trascendencia o ascensión espiritual a través de las escaleras, con el anhelo de transformación interna a través del sol-lunar, ubicado en la

parte superior izquierda. La idea de totalidad se presenta en esta obra en el cuadrante o rosa de los vientos que se ubica en el centro visual con cuatro direcciones cardinales a los extremos y cuatro puntos para señalar las posiciones del sol. Cromáticamente es un cuadro de fuertes contrastes, con áreas de colores puros como el azul y el rojo.

En los **"Rostros de la Diosa"** estamos ante un uso diferente de las direccionales y las graffias, nos encontramos ante tres triángulos orgánicos con dirección ascendente de los cuales brotan tres flechas-direccionales que señalan a tres círculos rojos, simbólicamente asociados a las lluvias y a la sangre; en la base se ubican tres círculos de los que brotan tres lengüetas rojas, reforzando esta asociación agua-sangre. La triada triangular está vinculada a las tres fases de la luna o los tres rostros de las diosas agrícolas, pues estas fases o rostros determinaban los tiempos de la siembra, siendo la luna proveedora del agua entre los mayas<sup>15</sup>, vinculándose así la fertilidad femenina a la fertilidad de la tierra, pues en ellas se sincronizan los ciclos cósmicos de la luna con los ciclos biológicos de la mujer. En los fondos se presentan barras y puntos, con las cuales las culturas mesoamericanas numeraban el cosmos, vinculando los contenidos del calendario lunar a los rostros de las diosa que trascienden los rituales de fertilidad y rigen el destino, pues los calendarios lunares eran fundamentalmente adivinatorios. El recuadro pictórico que enmarca el cuadro, creando un espacio dentro de espacio, está lleno de pequeños círculos que refuerzan la idea de rotación y ciclicidad propia de la mujer y la luna.

---

<sup>15</sup> Códice Dezdre, p. 74 (54)

### **B.-Virgenes y Guardián**

María Peregrina, 1995 ( Olco, hoja de oro / tela, 240x120 cm).

Estos recursos plásticos y simbólicos se sintetizan a través de la figuración con un clima sagrado en "**María Peregrina**". Se trata de la imagen hierática de una virgen que responde aproximadamente a la representación tradicional de este icono, sobre todo en el arte bizantino, medieval y en el icono ruso. La imagen no solo conjuga los símbolos de una Virgen o Diosa con elementos sagrados como el corazón, la cruz, el halo, sino se integra la dimensión lúdica como expresión ritual a través de la rayuela sobrepuesta, juego que simboliza la vida; sobreposición de elementos que ya había sido experimentada en las direccionales del cuadro **Anhelo de Totalidad**.

En términos compositivos se retoma la composición tipo ventana o de recuadro dentro del recuadro, donde la Virgen es el centro visual y simbólico, manteniendo la posición vertical, que le transmite un clima de quietud material, pues se desea transmitir un movimiento interior a través de la mirada, los elementos lúdicos que la acompañan (la rayuela), el fondo informal y matérico junto a la grafías casi todas ilegibles. Fondo dinámico, que pretende ser metáfora del rico mundo interior que se esconde tras la quietud de la virgen. El centro visual y simbólico de la virgen es el sagrado corazón con una cruz clavada que sostiene entre sus manos como expresión de muerte y resurrección. Las direccionales de la base, ubicada en una triada que se remiten a el simbolismo lunar que se esconden tras la virgen, con la intención de darle un sentido iniciático a la pieza, pues se encuentra en el centro de la rayuela, señalando al sagrado corazón y al halo celestial o última casilla de la rayuela, objetivo del este juego de realización interior. Iniciático, pues los tres triángulos se vinculan a las tres etapas de toda iniciación

nacimiento-muerte-resurrección, proceso ritual a través del cual el iniciado logra una revelación, una experiencia y un conocimiento que transforma su existencia. Sentido que es reforzado por el número 9 ubicado en una de las casillas de la rayuela, con fuertes connotaciones de fertilidad; pues 9 son los meses que tarda la gestación de un niño en nacer del vientre de una mujer: "Nueve parece ser la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos, el término de una creación(...) por ser nueve el último de una serie de cifras, anuncia también un fin y un nuevo comienzo, es decir, la transposición a un nuevo plano. Se encontraría aquí la idea de un nuevo nacimiento y germinación, al mismo tiempo que de la muerte(...)"<sup>16</sup>. De ahí también su asociación con la madre y su sentido iniciático, nacemos de su vientre y volvemos con la muerte al vientre de la tierra para renacer. Por tanto, se tomó la imagen de la virgen como escusa para representar o retomar el arquetipo<sup>17</sup> de la madre, figura determinante en el estadio de la infancia, donde aun no hemos cortado ese "cordón umbilical" que nos hace dependientes de ella.

El hecho de que se vislumbren ciertos números como el nueve y el tres de los triángulos con direcciones ascendentes (este último representando los rostros de la diosa con sus ciclos lunares que son tres, pues la luna es un astro que crece, decrece y desaparece) nos lleva a lo calendárico o a la asociación de la mujer a los ciclos que representa este astro: "(...)cuya vida está sometida a lo universal del devenir, del nacimiento y de la muerte... pero

<sup>16</sup> J Chevalier, ob cit p. 762.

<sup>17</sup> Mircea Eliade define el término arquetipo como "Modelo ejemplar" de "paradigma" y destaca, sin hacer alusión a la psicología profunda, que " cada ser histórico lleva sobre sí una parte de la humanidad anterior a la historia", para él el hombre profano, el de hoy, proviene del homo religiosus, y no puede anular su propia historia que contiene símbolos, mitos y arquetipos(héroes, madre, eterno femenino etc.), "(...) los mitos se degradan y los símbolos se secularizan, pero sin que desaparezcan jamás, ni en la más positiva de la civilizaciones(...). Los símbolos y los mitos vienen de muy lejos : forman parte del ser humano(...)" D. Allen, Mircea Eliade y el fenómeno de lo religioso",p.219.

su muerte no es jamás definitiva... Este perpetuo retorno a sus formas iniciales, esta periodicidad sin fin, hacen que la luna sea por excelencia el astro de los ritmos de la vida. Controla todos los planos cósmicos regidos por la ley del devenir cíclico: aguas, lluvia, vegetación, fertilidad..."<sup>18</sup>, lo que a su vez lo asocia con el movimiento de las mareas. De hecho los ciclos menstruales de la mujer responden al mes lunar.

La virgen-madre es símbolo por excelencia de los valores de la vida, pues en ella se sintetizan los ciclos del cosmos, generalmente relacionados a las culturas agrícolas; por ello las diosas en las sociedades matriarcalistas, generalmente sociedades agrícolas, la asocian a la fertilidad de la tierra<sup>19</sup>; aspecto simbólico que se trabajó en la serie de durmientes. "El simbolismo de la madre se relaciona con el de la mar, como también con el de la tierra, en el sentido de que una y otra son otros tantos receptáculos o matrices de la vida. El mar y la tierra son símbolos del cuerpo material"<sup>20</sup>. También la fertilidad propia de la mujer la relaciona con la fertilidad de la tierra, pues es receptáculo donde se engendra la vida y los alimentos para el sustento corporal.

Estamos ante una virgen que se aleja del concepto cristiano en el sentido que no esconde o ignora su función femenina, como una proyección de la culpa edénica, y se acerca más a diosas paganas, de ahí su vinculación a la rayuela sobrepuesta, con graffias que señalan la sensación de estar ante un juego misterioso. La oposición entre los contenidos sagrados que se asocian a María Peregrina y los lúdico-profanos de la rayuela se disuelven en este contexto, pues se recuerda la dimensión ritual del juego. De ahí que

<sup>18</sup> Chevalier, ob. cit., p.658

<sup>19</sup> "Las grandes diosas madres han sido todas diosas de la fertilidad: Gea, Rea, Hera, Démeter para los griegos, Isis entre los egipcios y en las religiones helenísticas, Ishtar entre los asirios icios (y los iberos), Kali entre los hindúes"( Ibid. p.674).

<sup>20</sup> Ibid, 674.

muchos investigadores como J. Huizinga en el "Homo Ludens" sostengan que lo ritual se vincula al juego.<sup>21</sup> El juego del avión o rayuela lo relaciono simbólicamente con las catorce estaciones del vía crucis, de hecho hay catorce casillas en la reyuela pintada en este cuadro. Con ello trato de relacionar el sentido ritual del juego. El ritual viene a ser la representación de un mito que reactualiza el *illus tempore*<sup>22</sup> primordial y se relaciona con el juego en el sentido que es un segundo mundo inventado que va de la mano con el mundo real, lo cual lo acerca a la creación de mitos, donde también encontramos una figuración de la existencia, y de las prácticas rituales o cultos que tienen su origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida. El ritual, que en el caso de este cuadro está representado por la rayuela-vía crucis, se relaciona como una forma de juego; el juego de creer propio de la infancia también es propio de los rituales sagrados. Un hombre se viste de dios y en ese momento se concibe como la auténtica aparición del ser mítico que un hombre lleva sobre sí, representación que también está presente en el juego pues se cree en el momento de la representación que se está realizando, rebasando toda realidad positiva, todo principio de racionalidad, poniéndose de manifiesto la dimensión lúdica de un ritual sagrado, como expresión en ambos casos de un segundo mundo inventado que va de la mano con el mundo real.

Es importante recordar el sentido espacial del juego de la rayuela y la disposición espacial de una iglesia cristiana, asumiendo en este contexto a la estructura de la iglesia como receptáculo o vientre asociado a la mujer. Nave central, crucero y ábside se observan en el juego de la rayuela de ahí

<sup>21</sup> Johan Huizinga, "Homo Ludens", p. 11 y siguientes.

<sup>22</sup> *illus tempore*: es un tiempo mítico primordial hecho presente, pues el tiempo sagrado tiene como una de sus características el ser reversible y reactualizarse a través de la representación del mito que se ejecuta a través del rito. Mircea Eliade, "Lo Sagrado y los profano", p. 63 y siguientes.

que lo asociara al vía crucis, pues la última estación en el sentido primitivo es la resurrección que se gesta en el renacer sobre la tierra, que viene representada por el renacer en el templo, receptáculo metáfora del vientre materno.

No estamos ante un cuadro que pretende expresar cualquier juego, sino que pretende destacar las fuertes connotaciones iniciáticas y simbólicas, cuyo sentido final es la iluminación o comprensión de nuestra condición humana y su sentido en el cosmos a través de la inmersión en su psiquis. La rayuela es un juego con una serie de obstáculos físicos que se asocian a la estructura de laberinto, vinculado míticamente al laberinto creado por Dédalo en Minos para esconder al Minotauro. María Peregrina se fusiona con la imagen de Ariadna, quien ayuda a Teseo a destruir al Minotauro a través de un hilo que le permite no perderse en el laberinto, es un recurso plástico más que vincula esta rayuela al laberinto minoico: "Se trata según vemos, de una variación del tema frecuente: La pareja hombre-mujer (héroe combatiente y virgen para conquistar). Pero el tema parece aquí invertido. Es la virgen la que debe salvar al héroe amenazado de la impureza. Teseo no superará el peligro esencial si la virgen no lo ayuda: no vencerá al toro Minos ni encontrará la salida del laberinto sino es con el socorro de Ariadna que se ha enamorado de él. La purificación debido al amor...Siguiendo el sentido oculto de todos los mitos analizados hasta aquí, el combate contra el Minotauro es un combate espiritual contra la represión: Teseo, para vencer al Minotauro, debe convencer a Minos: debe poder persuadir al rey de que la perversión dominante no conviene a su sabiduría..."<sup>23</sup>

Estamos ante una prueba mítica que es superada por el amor de

---

<sup>23</sup> Diel, Paul. "El simbolismo en la Mitología Griega" , p.182.

Ariadna a Teseo, sentido simbólico que se pretende destacar en este cuadro, pues es a través de este sentimiento que se puede trascender el laberinto que es toda existencia humana. Así, se evidencia un juego con sus reminiscencias simbólicas, que vinculan lo mítico a lo ritual y sacrificial, pues al Minotauro había que darle siete parejas para ser devoradas hasta que es muerto por Teseo, se da así un paralelismo con el cristianismo a través de lo sacrificial, que es uno de los fundamentos del cristianismo, la crucifixión y la culpa psíquica, de la cual sólo se puede escapar a través de la iluminación o la concientización y del amor.

En este trabajo se trató de sintetizar muchos contenidos simbólicos que giran en torno a las categorías lúdicas y sagradas, lo cual lleva presente un cuestionamiento a la religión cristiana donde se exaltan valores como el temor, el dolor, el sacrificio, la culpa, categorías que invaden nuestra psiquis y determinan un actuar cultural, donde se satanizan todos los instintos propios al hombre: el sexo, el goce, la risa, mismos que forman parte de la condición natural del hombre. Esta es una de las bases fundacionales de la iglesia para ejercer mecanismo coactivos sobre los creyentes, donde no se parten de sanos principios como la alegría ritual llevada al plano de lo lúdico. De ahí que se retome la imagen de la diosa-virgen madre, como sintetizadora de los ritmos del cosmos y metáfora de la vida terrena. De ahí también, el juego y el ritual cuya práctica o acción nos lleva a reencontrar dimensión interior de la condición humana.

Guardián, 1996/ acrílico, oleo, hoja de oro/ tela, 240 x120 cm)

**“El Guardián”** continúa en términos compositivos con la misma orientación: predominio de la verticalidad, la quietud hierática, la centralidad de la figura y la carga matérica. Cromáticamente va del rojo a la hojilla de oro

de las alas. En cuanto a planteamiento se trataron de conservar las mismas categorías plásticas y simbólicas: la creación de atmósferas dadas por la carga matérica y el color, y la verticalidad de la figura que invade todo el plano de la superficie pictórica que, tratada de manera informalista, contrasta con la pincelada de las manos y el rostro.

Lo lúdico se expresa a través de líneas entrecortadas que sugieren una figura que se puede perforar y recortar, suponiendo la posibilidad de desvestir al ángel, manteniendo la tensión entre lo sagrado y lo lúdico. Por otra parte, nos recuerda las características propias de los ángeles como "(...)seres puramente espirituales, o espíritus dotados de un cuerpo etéreo, aéreo; pero sólo pueden tomar de los hombres las apariencias"<sup>24</sup>. Guardián representa esta apariencia, detrás de su traje queda lo etéreo, lo inmaterial.

Sin embargo, hay otros contenidos, un ingrediente dramático en este cuadro, pues el Guardián clava su vara profética sobre un Corazón sangrante con un número 3. Las direccionales emanan, al igual que en la obra anterior: del halo. Estamos ante cuatro corazones en composición triangular, tres en la base y otro en el vértice que lo formaría el corazón que el guardián sostiene entre sus manos. Las grafías continúan desempeñando el papel de transmisores de climas enigmáticos por ser ilegibles. El este corazón, a diferencia del María Peregrina, se aleja del drama de la crucifixión y resurrección, pues estamos ante la idea de totalidad y la materia representada por el número cuatro:

"Las significaciones simbólicas del cuatro dependen de las del cuadrado y de las de la cruz. Desde las épocas vecinas de la prehistoria, el 4 se utilizó para significar lo sólido, lo tangible, lo sensible. Su relación con la cruz hace de él un símbolo incomparable de plenitud, de universalidad; un

---

<sup>24</sup> Chevalier, ob. cit., p. 98.

símbolo totalizador".<sup>25</sup>

El rango iniciático en este cuadro se representa a través de la triada de corazón que están al interior de tres rectángulos. Etapas que no son lejanas al Cristo, pues nació como hombre, murió crucificado y resucitó, triada que subyace simbólicamente en los misterios de la trinidad <sup>26</sup>. Estamos ante relaciones simbólicas que intentan evidenciar la necesidad de renacer a la dimensión interior, escapando al materialismo predominante a través de la dimensión lúdica como una vía de recuperar la dimensión sacra.

La Vanidad de Dar, 1996 (oleo/tela, 200 x 157 cm)

**La Vanidad de Dar** mantiene estas categorías, a través de nuevos elementos compositivos. La estructura del cuadro rompe con la centralidad propia de los anteriores cuadros. El clima lúdico de las direccionales reaparece generando tensiones simbólicas entre la virgen-diosa ubicada lateralmente en un extremo del cuadro dividida cromáticamente por un espacio tipo tablero de escuela acompañado de letras en molde, líneas, paréntesis, ocho cruces y grafías ilegibles. La cromática imita el óxido, transmitiéndole una falsa antigüedad a la pieza.

Simbólicamente estamos ante la imagen de la virgen o diosa madre, levitando entre un abismo de oscuridad, estática y con un clima de tristeza o dolor, rasgo vinculado a el desgarramiento que acompaña el nacimiento de toda nueva vida, real o simbólica.

El título del cuadro es un recurso paralelo a discurso general de la

---

<sup>25</sup> Ibid, 380.

<sup>26</sup> "Un solo Dios en tres personas: padre, hijo y espíritu santo, que no se distinguen entre sí más que por hipóstasis, y no por su esencia, y a las cuales se les atribuye las operaciones de inteligencia, amor y poder" (Chevalier, Ob Cit, p 1025)

obra, pues está implícita la función necesariamente dudivosa de la mujer, de la que depende la vida y nutrición del ser en sus primeros pasos por la existencia. Este título nace de la obra según H.D. Lawrence en "El Gallo Escapado"<sup>27</sup>, cuando el dar, la conmiseración y el sacrificio se convierten en pecados capitales; reflexiones del Cristo resucitado, recreado por la ficción filosófica de Lawrence, cuando toma conciencia de sí y de sus errores en un diálogo con María Magdalena, entre los que se encuentra el haber dado todo sin tomar nada a cambio:

"-¿Quieres estar solo de ahora en adelante?- preguntó ella-. Y tu misión, ¿no ha sido nada? ¿Era todo falso?"

- No, -dijo él-. Tampoco tus amantes del pasado fueron nada. Significan mucho para ti, pero tomabas más de lo que dabas. Luego viniste a mí, a por la salvación de tu propio exceso. Daba más de lo que tomaba, y eso también es desgracia, y vanidad. Así, pues, Judas y los altos sacerdotes me arrebataron de mi propio dar excesivo. No caigas ahora en el exceso de dar. Sólo significa otra muerte"<sup>28</sup>

Con la quietud de esta figura se desea transmitir la fuerza de ese drama que se expresa en las tensiones que se establecen entre la figura y las frases misteriosas que brotan del Corazón como imagen de la dimensión interior o del alma, del vientre asociado a los ciclos de la vida y de los pies a las profundidades telúricas, triada de zonas simbólicas que se unen por direccionales dirigidas a las grafías indescifrables, así como las son las verdades interiores y la realidad simbólica a ojos de todo aquel que sólo busca en con la lógica racional el sentido en la inmediatez. La triada: corazón-vientre-pies tiene su paralelo en las tres áreas cósmicas en que se divide el

<sup>27</sup> D.H. Lawrence, "El Gallo Escapado", Ed. Leartes, Barcelona, 1980. 86 pp.

<sup>28</sup> Ibid, p. 38

cuadro, la franja superior azul representa el cielo; la zona de negrura que rodea a la virgen, es la profundidad telúrica, y la pizarra ocre el plano intermedio donde transcurre nuestra existencia, donde se da la lucha por encontrar un sentido a la existencia. Las tensiones lúdicas en este cuadro buscan enfrentarnos ante el juego que significa encontrar una posición ante estos planos de realidad: uránico, lo telúrico, a través de la quietud y la angustia que se da en la dimensión interior, o en la conciencia de que el cosmos es capaz de reflexionar sobre sí.

Las direccionales que emanan de esta triada simbólica expresan un anhelo por alcanzar la libertad espiritual ante las ataduras de la materia; una búsqueda de respuestas inasibles a la razón; las flechas que buscan estas respuestas se topan con el misterio de las grafías indescifrables, que análogamente se vinculan con la angustiada búsqueda de conocimiento o de otros estados de consciencia.

Se intenta, de esta manera, encontrar estos sentidos y que proyecten sobre estas formas abiertas al asociar lo descifrable que serían las claves simbólicas con lo indescifrable. Estas llaves significativas son frases que rodean a la virgen escritas en letras de molde como "parió con dolor", la cual es uno de los centros visuales y simbólicos de la composición. Pero con estas palabras se pretende ubicar a la virgen, con su inmaculada santidad, en el plano de lo humano al ubicar sobre ella acciones propias a los hombres: sentía, soñaba, dormía, caminaba; acciones tan humanas como las reflexiones del Cristo resucitado de Lawrence.

### **C. Durmientes**

La estructura compositiva en ventana retorna en la serie "Durmientes"; sin embargo la figura central pierde la verticalidad para

asumir la horizontalidad propia del yaciente o durmiente utilizando el icono de la virgen con rasgos ambiguos: virgen santa y diosa pagana.

Los elementos simbólicos y formales que integran a la figura central (diosa, mujer, madre o virgen) de ambos cuadros se vinculan a la religiosidad agrícola. El fondo matérico y los colores sienas y ocre que crean atmósferas asociadas a la fertilidad de las tierras y el aura con formas germinales ambiguas, establecen una asociación entre los ciclos de la vegetación y la existencia humana al identificar al yaciente a una semilla. Estos contenidos vinculan a estas piezas con el ciclo del maíz en Mesoamérica y a todo el entramado mitológico que lo acompaña como fuente de sustento corporal; pero sobre todo a la idea de entierro-germinación, muerte-renacer, culto agrícola donde la mujer tiene un rol protagónico como engendradora de vida. De ahí la figura central de diosa-virgen-madre en estas obras. Pero las asociaciones pretendidas no son tan directas en este caso pues no se trata de un renacer material sino a otros planos de existencia. Esto introduce una nueva categoría en la propuesta como es lo **sincrético**, entendido como la mezcla de contenidos culturales y religiosos en una nueva creación, rasgo característico de la cultura popular mexicana, donde el pasado se mezcla con el presente. Entendemos por tanto el sincretismo como una muestra de la creatividad popular, generada en una primera instancia por la sobreposición de una cultura sobre la otra.

Sur-Azul, 1996 ( Acrílico, óleo, hoja de oro/tela, 157 x 200cm)

Así, **"En Sur-Azul"** esto se manifiesta en diversos elementos como sería la posición de la virgen o diosa. El halo no presenta direccionales como en el caso de "María Peregrina" sino siete formas ambiguas vinculadas a granos de maíz, rasgo que comparte con **"Soñar no Cuesta Nada"**. El

corazón es sustituido por una orbe atravesada con una rosa de los vientos que se vincula simbólicamente a el corazón a la forma del juego cosmogónico del Patolli<sup>29</sup>, mismo que reinterpretado por los cronistas y transformado en una especie de rosa de los vientos, cuyo cuatro rumbos expresan la idea de totalidad, misma contrasta con la impotencia o la libertad cohartada que se expresa en la carencia de manos y la ausencia de direccionales presentes en los otros trabajos.

El título Sur-azul, expresa la nostalgia. El azul es un color inmaterial (color del cielo), que lo asocio a la nostalgia como remembranza del mar y el cielo. Este color se encuentra en algunos puntos de la obra creando un equilibrio cromático; pero el más significativo es el que se encuentra en el centro del corazón-rosa de los vientos. Sur es nostálgico pues es el lugar de donde vengo. La nostalgia sintetiza un anhelo de retorno a condiciones edénicas nacidas de la idealización de todo tiempo pasado. Lo edénico se enlaza con el renacer iniciático, es decir, a una nueva condición existencial. Así se crea una cadena simbólica asociada a la virgen: virgen-ventre-renacer-paraíso edénico.

La composición en forma de ventana, nacida en la etapa de las bicicletas y artefactos lúdicos, se fusiona con el ex-voto de la religiosidad mexicana<sup>30</sup>, a través de este último elemento asumo en la obra el **carácter devocional y milagroso** del ex-voto, donde la grafía adquiere una nueva significación vinculada a la fe y a la fuerza mágica tanto de la imagen como de la palabra. Entre estas grafías devocionales se ubican símbolos. Unos

<sup>29</sup> juego prehispánico descrito por los cronista como Fray Diego Duran, "Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme", p. 198.

<sup>30</sup> "El uso de ofrendas para solicitar y agradecer los favores de los dioses es una práctica arcaica y universal. En México, tanto en la cultura indígena como europea abunda ese elemento religioso/ ( ) Los ex-votos pictóricos ( ) generalmente rememoran pasajes de la historia sagrada ( )" F Baños Urquijo, "Geronimo de León... Pintor de Milagros", p. 12.

sincréticos como son el sagrado corazón, que establece nexos entre la religiosidad azteca y el cristianismo centrado ambos en la imagen del corazón con un sentido sacrificial, lo cual enfatizo con el cuchillo sacrificial en cruz. Otros símbolos presentes son la escalera, la silla, triángulos invertidos vinculados a la feminidad y lo angelical a través de las alas. La función de estos símbolos es vincular significativamente el texto indescifrable con las imágenes, a manera de ilustraciones, manteniendo así la categoría de lo lúdico presente en el dramatismo de esta obra, pues su parte inferior alude a un cuaderno de escuela donde predomina el titubeante trazo infantil.

Soñar no cuesta nada, 1996 (Acrílico, óleo, hoja de oro/tela, 130 x 200 cm).

En "**Soñar no Cuesta Nada**" la figura durmiente o yacente sale del fondo a diferencia de "Sur-Azul", sobreponiéndose a la composición tipo ventana reapareciendo a su vez las direccionales. La **ambigüedad formal** ocupa un lugar importante en esta serie, pues no se percibe con certeza si se está ante una durmiente o una muerta embalsamada. Otros elementos en este sentido es la forma encapsulada o larvaria de la figura, así como las siete formas de maíz que rodean el halo representadas de manera tal de adquirir una diversidad de lecturas: semilla-fertilidad-tierra-germinación y renacer a través de la iluminación espiritual.

Las dos direccionales que brotan del corazón integran un fondo dinámico vinculado a la vitalidad de la tierra como engendradora de vida y la que retorna del fondo a la imagen, simbolizan la ciclicidad propia de las religiosidades agrícolas, pues se percibe tanto la existencia como el cosmos en ciclos. Y uno de los objetivos fundamentales de estas civilizaciones es adecuar su cultura a esta armonía percibida por la ciclicidad del día y la noche, de la

lluvia y la sequía, de las revoluciones de los astros; anhelo de vivir en comunión con el cosmos que nuestra civilización tecnológica ha perdido. Por tanto las direccionales tienen un sentido de **ciclicidad** en este cuadro.

#### **D.- Era la tierra la figura de un juego**

El sincretismo y la fusión de lo lúdico y lo sagrado se continúa en la serie **Era la tierra la Figura de un Juego...**, con otra dirección, dirigiéndose no ya a juegos contemporáneos como la rayuela sino a juegos ancestrales donde la dimensión de lo lúdico y lo ritual forman parte de una misma realidad.

Estamos ante cuadros que intentan rescatar esa visión del juego mesoamericano como imagen simbólica del cosmos, tal como se da en el Patolli y en el Juego de Pelota de la cultura mesoamericana, donde lo sagrado se mezcla al gozo y al dramatismo lúdico, donde el juego se transforma en destino. Es esta una dimensión que deseo rescatar en esta serie, mismo que es reinterpretado por la cultura europea, desacralizándolos al homologar como lo hicieron los cronistas el patolli a un juego de mesa como las damas, y el juego de pelota como una diversión.

#### **Era la tierra la figura de un juego...I, 1996 (Oleo/tela, 200 x 140cm).**

En el cuadro "Era la Tierra la Figura de un Juego-I", se retoma la composición del ex-voto como un medio de rescatar el trasfondo mágico de éste con sus reminiscencias mesoamericanas, vinculadas a la magia simpática-lo igual atrae a lo igual-. Estamos ante un cuadro con dos espacios compositivos fundamentales y en ambos se fusiona la palabra y la imagen. Uniendo a través de ellos dos lapsos temporales como son el pasado

prehispanico, representado el recuadro superior con el presente, representado en el barco de papel.

El centro visual y simbólico es una rosa de los vientos, reinterpretación europea del Patolli, en forma de cruz, que interactúa con franjas de palabras en sentidos inversos para dar ritmo y romper el estatismo; sentido que también tienen de las direccionales ubicadas al interior del patolli que transmiten movilidad; el fondo informal busca independizarse de la figura central como una forma de dar profundidades.

Por otra parte, se retoma la idea de mapa medieval, cuya cualidad no era la representar la realidad sino el mundo a través de categorías sacras ligadas al cristianismo, donde el corazón de Cristo es el centro del mundo, que potencia la permanencia de éste. Sobre esta rosa de los vientos, mapa medieval o patolli, se trata de expresar a través de un poema dos planos de la existencia: el terrenal y el celeste.

“Era el cielo la estructura pura  
de la nada, perfecto en sí mismo,  
y la tierra la figura de un juego  
que me fijaba, inmóvil, a la aventura”

Ledo Ivo<sup>31</sup>

El cuadro y el círculo, rasgos compositivos de este trabajo, son símbolos primordiales: “(...) representan la perfección divina bajo sus dos aspectos: el círculo o la esfera, en la que todos sus puntos están a la misma distancia del centro, que no tienen principio ni fin, representa la unidad ilimitada de dios, su infinitud, su perfección; y el cuadrado... , forma de todo cimiento estable, es la imagen de su inmutabilidad...”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Miguel Angel Flores (compilador). “Más que un carnaval. Antología de poetas brasileños contemporáneos”, p. 372.

<sup>32</sup> Jean Hani, “ Simbolismo del templo cristiano”, p. 26

Era la Tierra la Figura de un Juego-II, 1996 (oleo/tela,  
200x 130 cm)

Estamos ante la misma composición, de tipo ex-voto y devocional con imágenes más cercanas al universo mexicana, pues el Patolli ya no se presenta como rosa de los vientos sino en forma de X, con su retícula y los granos que eran utilizados como piezas de juego. Sigue predominando la fusión de lo lúdico y lo ritual, relación que se acentúa con la palabra cielo hecha con letras de plantilla en la parte superior del cuadro. Reforzando las categorías implícitas de juego cósmico y el ritual del acto lúdico.

En las grafías que se encuentran en la base, el sincretismo se enfatiza, al poner en un extremo la imagen del sagrado corazón y en el otro la de una T invertida, vinculada al juego de pelota donde los lo sacrificial juega un rol predominante, mezclándose lo lúdico a lo sacrificial. En esta serie por tanto sigue el desarrollo que está en la base de la propuesta, agregándose lo sincrético, categoría que comparte con las durmientes.

E.- Serie Vía Crucis,(14 versiones, medio mixto/ papel  
amate, 40x 60 cm.)

La serie "Vía Crucis" está realizada sobre papel amate, estableciendo un plano **sincretico** que viene dado por el material de base, que tiene la primacía visual y simbólica en esta propuesta con el predominio del vacío que busca enfatizar las texturas, el color y riqueza plástica de este papel, sobre el que los pintores de códices eternizaron su visión del mundo, que se combina con el tratamiento de elementos occidentales como el "tache", la hoja de oro y los símbolos propios del cristianismo: el Corazón, la cruz y el imaginario popular que se integran a través del collage, el uso de estampas populares, la hoja de oro, la xilografía, la transferencia de fotocopia,

el dibujo y el clavo lacerando el papel.

El objetivo en esta propuesta es lograr con economía de los recursos un sincretismo plástico y simbólico, tal como ocurre al introducir la hojilla de oro, el negro y el rojo, estos dos últimos colores predominantes en los códices mesoamericanos. Pero también se expresa la religiosidad popular mexicana por medio de la estampa de santos como es el caso de las del Niño de Atocha, el estigma de la mano de Cristo, la virgen y el Cristo salvando a San Pedro.

Es por tanto un vía crucis sinerético, en cuya sintaxis plástica se siguen recursos ya usados en la obra pictórica como las direccionales, las cruces, el círculo y se agregan nuevos elementos como los estigmas del pie de Cristo, el clavo y el quemado del papel.

En líneas generales esta serie es una fase experimental que me permitió dialogar con nuevos materiales para representar lo sagrado. Lo experimental radica en la manipulación de los elementos descritos. El amate como material es determinante en la composición; es más que un soporte, pues por su riqueza plástica se convierte en parte determinante del resultado final de la obra, además se le suman las connotaciones implícitas a su historia mesoamericana y la sobrevivencia del mismo como recurso muy usado en el arte mexicano contemporáneo. Mi interés radicaba en no obviar la naturaleza del material sino en rescatar sus propias cualidades, de ahí que predominen los espacios vacíos, que se asocian a la trascendencia espiritual a través de la meditación.

Dentro de esta búsqueda realicé una serie de 3 cruces donde se sigue explorando con la naturaleza del material a través de adquirir cierta tridimensionalidad, pues rebasa sus características planas para asumir sus cualidades escultóricas. En las **3 cruces** se retorna al clima lúdico

predominante en la propuesta, que fue abandonado al trabajar la serie vía cruceis sobre papel amate. Esto se logra al hacer cruces con espacios vacíos llenados con papeles amates doblados en formas de dobleces, laberintos, espirales, equis; en ocasiones este clima se dramatiza a través de combinar el doblez del papel amate con clavos vinculados a la crucifixión. Esta obra genera en mí una interrogante: ¿El ritual que determinó la crucifixión no tiene acaso una dimensión de juego espiritual comparable a los sangramientos prehispánicos como vías de acceder al éxtasis?

**F.- Serie Estandarte, 1996 (serigrafía/papel amate, 157 x 60cm).**

Se trata de cuatro serigrafías realizados sobre papel amate, trabajadas en un formato exageradamente vertical (157 x 60 cm). Esta serie es resultado de la experimentación previa realizada con este material, el amate, en la serie Vía Crucis, donde se respeta la riqueza plástica del papel, sus cualidades texturales, de matices de blanco y siena, que de alguna manera sustituyen los fondos matéricos y las atmósferas creadas en la pintura, para colocar elementos mínimos con una fuerte carga simbólica y economía de recursos.

Con esta serie busco el sentido medieval del Estandarte que se vincula con el sentido que tenía el papel amate en mesoamérica, pues era una vía de llevar las plegarias y ofrendas a lo dioses al ser quemados impregnados de materiales rituales como el chapopote o la sangre. Los Estandartes asumen este sentido de oración plástica donde el vacío pretende ser símbolo del espíritu. Propio del medioevo, el estandarte en las peregrinaciones y actos religiosos cumplía con la función de sacralizar el espacio. El propósito con esta serie es rescatar la combinación "sincrética de

ambos sentidos”, donde el papel amate más que un estético soporte adquiere cargas simbólicas insertas en la cultura mesoamericana que se combina con el sentido católico del estandarte en la procesiones cristianas, tal como se observa en los rituales de semana santa o las diversas festividades a los santos y vírgenes. Se intenta recuperar estos contenidos a través de la verticalidad de la obra, de la fragilidad del material propia del papel amate. Al encerrarla en cajas para su presentación final se descontextualiza esta idea de estandarte transformándose en obras cuya funcionalidad simbólica sea crear un clima sagrado a través de las reminiscencias culturales que arrastra esta forma.

Con estas obras abordo temas diversos implícitos en la religión católica y su iglesia como reducto sagrado intermediario entre dios y los hombres, mecanismo de poder y coacción. Así trato de destacar lo inquisitorial, el estigma, la palabra santa negadora de la condición humana, y las bulas papales a través de los textos “ Aranzel Efpiritual” y “Patente”, a través de los cuales el congregante del siglo XVII, en México específicamente, se garantiza el cielo o la gloria eterna a través del pago de misas en vida para que le fueran cantadas posmortem.

El sentido de lo anterior se intenta reforzar a través de los contenidos propios de cada una de estas piezas. **Resurrección** es una pieza dividida en cuatro fragmentos, en la parte inferior se encuentran dos pies estigmatizado, que hacen alusión a las heridas o perforaciones similares a las de Cristo al ser crucificado. El pie en este contexto crea un tono vinculado a la espiritualización de la materia, pues es la huella palpable que dejó Cristo en la tradición simbólica de su resurrección tras vencer la muerte, lo cual nos lleva del destino de la humanidad en el cristianismo, como es el triunfar sobre la materia. Esto nos arrastras a una serie de

estigmatizados como huella de santidad, de los cuales San Francisco de Asís es el primero. El estigma en el cristianismo es una de las huellas palpables de la presencia divina y del milagro. De ahí que en esta pieza se combinen estos contenidos con la imagen del sagrado corazón- rosa de los vientos, ubicado encima de los pies. El corazón como centro del mundo es atravesado por un eje de coordenadas en forma de cruz con sus cuatro puntos cardinales, con lo cual se pretende crear una doble asociación simbólica que es la cruz como marcadora de los rumbos del cosmos (norte, sur, este y oeste) y la cruz como se conoce en occidente está asociada al drama de Cristo, al dolor, al sacrificio. Dentro de ella un corazón que intenta crear una continuidad simbólica y formal entre la trascendencia del dolor, representado por los pies estigmatizados, que lleva al encuentro del centro del espíritu, momento asociado en la biblia al corazón<sup>33</sup> o centro del mundo. Este símbolo está inspirado en las representaciones cartográficas medievales, que lejos de ser producto de la sistematización de información del espacio geográfico propios del mapa cartesiano, depositaban en él la información simbólica que de este espacio se tenía; así encontraremos que al norte se encuentra la cabeza de Cristo, al este y el oeste las manos y al sur los pies, y el centro es el Corazón representado por la ciudad de Jerusalén.

Los otros dos fragmentos de la obra ubicados en sentido ascendente son la graffa medieval tachada, con la que se pretende negar la palabra santa o los contenidos históricos que supuso el erigir una civilización sobre la base del sacrificio de un Hombre. La imagen de Cristo crucificado

<sup>33</sup> "En la tradición bíblica, el corazón simboliza el hombre interior, su vida afectiva, la de la inteligencia y la sabiduría. André Lefevre señala que en la Biblia la palabra corazón se emplea una decenas de veces para designar el órgano corporal, mientras se encuentran más de mil ejemplos en los cuales su interpretación es metafórica. El corazón está asociado al espíritu y a veces los términos se mezclan debido a sus significaciones idénticas." (Chevalier, ob. cit., p.342)

con la que iglesia-institución cristiana a creado la noción de culpa, acentuando los temores en el hombre de occidente y condicionando conductas coaccionadas ante el fenómeno religioso o su institución, la iglesia, que lejos de religar al hombre con el cosmos lo priva de esta condición que es la función religiosa por excelencia. la de religar a el hombre con el cosmos, tal como se concibe en las religiones antiguas y de las sociedades tradicionales, donde todo el cosmos y todas las actividades de los hombres incluyendo el sexo, la risa, el juego, eran sacralizadas, luego censuradas por la tradición judeocristiana negando la naturaleza propia del hombre. La cruz como la imagen de la divinidad supone dolor, sacrificio y culpa, categorías que de alguna manera determinan conductas en el hombre de occidente. De ahí que en el cuadro este sentido se combine con la cruz como la unión de las direccionales cósmicas. Todo el sentido de la pieza es reforzado por catorce cruces numeradas, las catorce estaciones del vía crucis, donde la última está señalada con un círculo y una flecha en dirección ascendente, reforzando la resurrección o la liberación de la materia, el perdón de los pecados que supone la opción de liberarse de las culpas.

Estos sentidos se intentan reforzar en el estandarte **Resurrección- 13470**, donde en la parte superior del trabajo es un pie estigmatizado dentro de un recuadro, transformándose así en el centro visual y simbólico de la pieza, y su contrapunto se encuentra en la parte inferior en un círculo de tres peces. El pie estigmatizado en este contexto está asociado a la desgarradura, al dolor, a la noche del alma como preámbulo a la renovación de la vida. Su simbolismo se dramatiza con el numeral que se asocia a los de un presidiario o rehén de guerra, adquiriendo la culpa o el pecado connotaciones en la contemporaneidad a través de la seriación o numeración. Pues el pez en el cristianismo primitivo es el Cristo-salvador y

resucitado: "La simbólica del pez se ha extendido al cristianismo con un cierto numero de aplicaciones que le son propias...La palabra griega ikhtys (pez) es para los cristianos un ideograma , cuyas cinco letras griegas son las iniciales de otras tantas palabras, a saber: Iesus, Khristos, Theou, Uios, Soter (Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador)"<sup>34</sup>

El hecho de que estemos ante tres pescados refuerza estos sentidos de resurrección, pues el tres es un numero iniciático por excelencia, pues sintetiza las etapas de las iniciaciones (nacimiento-muerte-renacimiento): discursos simbólicos y plásticos que transforman la obra en una plegaria, cuyo sentido se esconde en la lógica de las imágenes y no en la palabra, pues se intenta ofrecer un discurso más directo al enfrentar al espectador al símbolo que penetra en su conciencia sin la mediación de la palabra. Desarrollo que he trabajado desde las vírgenes, donde la palabra se asocia a imágenes simbólicas para desligarla de su significación lógica y en su lugar se busca conectar una revelación que potencia las posibilidades de comunicación interior de la obra, al crearse un silencioso diálogo con ella.

El manajo del vacío pretende en este contexto ser metáfora del espíritu, de la eternidad, de lo aéreo, de ahí el predominio de la claridad en esta obra, privilegiando el soporte del papel mate . Estamos ante contrastes cromáticos fuertes de la claridad a la oscuridad, la cual no domina en la obra, pues el negro y sus líneas o taches son una especie de direccional o de tono simbólico que combinado con el uso del dorado señala la dualidad materia-espíritu, bien-mal, día-noche, vida-muerte.

En el estandarte **Aranzel Espiritual**, estamos ante una silla inquisitorial, contenido que es reforzado por las pullas colocadas en la asentaderas y la santificación del dolor que se expresa a través del aura de la

---

<sup>34</sup> Chevalier, ob. cit., p 824.

silla. Este trabajo viene inspirado por un documento antiguo del siglo XVIII<sup>35</sup> que lleva el mismo título de la obra y que supone el pago a la iglesia por parte de un congregante, clérigo o creyente o devoto por el perdón de los pecados o por ganar indulgencias. También expresa la idea de sacrificio que está conectada con el título de la obra en un intento por reforzar su sentido. El texto está escrito sobre fondo azul, haciendo referencia en este caso en particular al refrán: "el que quiere azul celeste que le cueste", título de una litografía realizada con el mismo documento. Con esta obra saco a relucir el tema del dinero, la compra del cielo a través de bienes materiales así como la idea de sacrificio, de culpa y del pago por los pecados cometidos.

### **G. Retablos.**

En esta serie asumo la técnica del ensamblaje, inspirada en los oratorios móviles. Es una propuesta que se lanza sobre el vacío tanto lateralmente como frontalmente. Son conjuntos de piezas o polípticos, donde lo fragmentado se integra en una unidad asumiendo la verticalidad característica de un retablo. En ellos predomina la cruz y una geometría basada en el rectángulo, el cuadrado y el triángulo que al combinarse dan nacimientos a nuevas formas, que escapan al formato tradicional.

Se establece un predominio de la hojilla de oro y de la grafía para enfatizar el sentido de plegaria visual. Estos oratorios son un intento de sacralización del espacio a través de recursos plásticos y simbólicos vinculados a una tradición, pero recreados a través del manejo de códigos propios al arte contemporáneo: el uso de los materiales como la resina acrílica de la grafía, elementos extrapictóricos como el clavo lacerante, cuya

---

<sup>35</sup> Libro expurgado perteneciente al fraile Matías Rodríguez, tomado de: Ernesto de la Torre Villar, "Ex Libris y Marcas de Fuego", Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

parte filosa sale del cuadro, ubicado en el centro visual, la evidente composición geométrica de las piezas ensambladas con un predominio de la verticalidad y el manejo del espacio vacío al unir las piezas, la posibilidad de reubicar las piezas y énfasis en el centro visual, además de la huella creativa dada por veladuras en óleos, "dripping" y en otros casos las heridas de la madera a través de la gubia. No se busca en esta serie la perfección técnica, propia de los oratorio y retablos de las iglesias, pues esto les daría un carácter y acabado artesanal, presente en las iglesias y altares populares por el uso de nuevos materiales como la fibra de vidrio, implementos rituales hechos industrialmente, evado este sentido a través de opacar el brillo de la hojilla de oro, con la asimetría de las graffias y la línea relieve espontáneo que da forma a los símbolos que integran esta serie: la daga sacrificial, el corazón y las alas.

No pretendo crear una lectura devocional propia a este tipo de obras. Al contrario, se busca a través de la recreación de un oratorio tradicional sintetizar la sacralización del espacio a través de la abstracción de los componentes propios al retablo tradicional. No se busca una actitud devocional por parte del espectador, se busca que éste descifre sus contenidos y asociaciones a través de estas formas estéticas.

Al asumir el espacio, la búsqueda de lo escultórico se convierte en uno de los sentidos simbólicos de esta propuesta, que a través de materiales con connotaciones espirituales, se pretende la transformarlas en metáforas de la trascendencia de la materia. Búsqueda que caracteriza la mística cristiana, guiada por una técnicas del éxtasis basada en el dolor, y la herida en gran parte derivada de la crucifixión de Cristo como vía de trascender las limitaciones de la condición humana y divinizar la existencia. Esto sumado al problema de la culpa bíblica, explica la existencia de los ermitaños o padres

del desierto como San Antonio<sup>36</sup>, que imitaban a Cristo cuando se enfrentó<sup>37</sup> a Satanás en el desierto. Esta forma de dirección espiritual se intenta expresar en esta obra a través de recursos como los clavos agrupados, cuya intención es transmitir un sentido tanto de agresión a la vida como de su trascendencia a través de la experiencia religiosa en la mística cristiana y a su vez crear un clima propio del medioevo al vincularse al autocastigo propio de los flagelantes.

En estas piezas se busca la síntesis visual, de ahí la presencia de superficies planas sin otro elemento que el material tratado, como es el caso de la hojilla de oro, para evitar la saturación de elementos visuales propia del barroco y en su lugar plantear un silencio, que se transmute en símbolo de la dimensión interior.

Se plantea una dimensión lúdica en esta línea de investigación a través de la idea armazón, pues son piezas separadas por el vacío, dando la idea de rompecabezas, que abren la posibilidad de ser reordenadas. Se maneja la idea de obra inacabada, no sólo a través del plano imaginativo sino real, pues se le pueden dar diversas ordenaciones a cada oratorio.

El uso del fuego es otro elemento propio de esta propuesta, quemando algunas áreas de la lámina de oro; tal como ocurre con la cruz, en sus cuatro extremos( retablo D), que señala simbólicamente la

<sup>36</sup> "San Antonio Fundador del monaquismo cristiano. Nacido en Egipto de padres cristianos de buena posición, ya a edad muy temprana sintió el impulso de abandonarlo todo y vivir como eremita en desierto. Al llegar a los treinta años de edad, se apartó aún más de los hombres, instalándose en las ruinas de un viejo castillo a orillas del Nilo, donde vivió completamente solo durante veinte años en 305, otros hombres que aspiraban a llevar el mismo género de vida fueron a su encuentro, aceptaron las normas y vivieron como eremitas en cabanas o cuevas de las proximidades..."(Royston, E. Diccionario de Religiones. México F.C.E. 1978. p.28)

<sup>37</sup> "La flagelación con fines religiosos, en el cristianismo proviene del siglo XI, cuando San Pedro Damiano la introdujo en su monasterio. Más tarde se hizo general. En el siglo XIII se formaron fraternidades de flagelantes, la primer fue establecida por San Antonio de Padua hacia 1210. Medio siglo después la flagelación se convirtió en manía cuando Raniero, monje de Perugia, dio el ejemplo. Multitudes de todas clases y edades y de ambos sexos, iban en procesión por la calle, azotando sus espaldas desnudas, con latigos de cuero, al mismo tiempo que cantaban salmos penitenciales"(Royston, Pike Diccionario de Religiones. México. F.C.E 1978 p. 190)

presencia de Cristo, obviando su figura: buscando, más que una asociación al icono, extraer los contenidos que lleva implícitos como son el sacrificio, la culpa y el dolor como medios para alcanzar la trascendencia y éxtasis, base sobre la cual se erigen muchas de las categorías que rigen las conductas del hombre de occidente, el peso de la historia y la tradición, sin suponer que son negadoras de las más sanas inclinaciones humanas. Este sentido se refuerza en Retablo II donde se le agrega en relieve el cuchillo sacrificial.

## CONCLUSIONES

Más que escoger los temas que uno desarrolla en una propuesta plástica, ellos lo escogen a uno; con esto quiero plantear la subjetividad y el azar que determina estos procesos. En esta tesis he intentado hacer lo más racional este proceso creativo y lo que busco comunicar al público, pero siempre quedarán incógnitas sin responder, pues la razón tiene sus límites. Mi interés en el símbolo se crea porque él está pleno de contenidos, y vivimos en una sociedad que se caracteriza por el anhelo de lo novedoso, de lo pasajero, de un eterno presente que continuamente se está agotando a sí mismo. Ante esto, el símbolo nos enfrenta a la esencia, a las profundidades de nuestra alma, a la historicidad espiritual de nuestros conflictos y anhelos como especie, que nos llevan a lo que hay de eterno y cósmico en cada uno de nosotros. Es una manera de responder a la vacuidad existencial de la contemporaneidad, pues un símbolo no se desgasta, agota o transgrede, lo más que se puede hacer es darle una nueva cadena de contenidos movidos por una lógica simbólica.

Pero esto no deja de lado el cuestionamiento a la religión dominante en occidente, el cristianismo, como uno de los pilares de nuestra civilización, la cual se muestra agotada y desgastada en casi dos mil años de historia, en donde la tensión entre el poder y el espíritu se decidió siglos atrás por el poder terrenal. La respuesta a este agotamiento ha sido la renovación constante a través de asimilar en su regazo parte de la religiosidad viva de culturas conquistadas, tal como ocurrió en México, donde se creó una nueva religión popular y sincrética que se materializa en el culto a la Virgen Guadalupe, en los Cristos negros, en las oraciones de los curanderos donde se mezclan a los dioses antiguos con los recién llegados. Esta propuesta plástica

intenta hacer presente este proceso, no sólo en la actualidad sino en el pasado, de ahí que en mi obra fusione elementos plásticos y rituales prehispánicos como es el papel amate, el patolli, el negro vinculado al chapopote, con elementos propios de la cultura occidental, la hojilla de oro, la cruz, el estigma y el pez, el juego como realidad vinculada a lo ritual, entre otros elementos.

Percibo la realidad simbólica como una abanico de relaciones con significados profundos, que al ser rescatados salvan parte de la herencia espiritual de la humanidad. Pues como dice Mircea Eliade: "Cada ser lleva en sí una gran parte de la humanidad anterior a la historia(...) los mitos se degradan y los símbolos se secularizan, pero sin que desaparezcan jamás, ni en la más positiva de las civilizaciones, (...). Los símbolos y los mitos vienen de muy lejos: forman parte del ser humano y es imposible no encontrarlos en cualquier situación existencial del hombre en el cosmos."<sup>38</sup>

Interesa destacar, como conclusión del proceso reflexivo, los dos últimos trabajos: Aranzel Efpiritual y La Multiplicación de los Pieses, trabajos donde se intenta recontextualizar el símbolo, sin asumir como en los casos anteriores, la búsqueda de verdades trascendentes a partir del manejo de símbolos y arquetipos en el acto creativo.

La primer obra es una silla plena de clavos titulada "Aranzel Efpiritual", que a pesar de ser una intención desacralizadora no deja de tener estas significaciones sacras, en tanto es una manera de demostrar el dominio del espíritu sobre la materia, de lo espiritual sobre lo biológico. Para un occidental, el clavo se sigue asociando a un contenido religiosos dentro del contexto de la crucifixión, que es la muerte real como forma de demostrar la victoria del reino del espíritu sobre la materia. El clavo no es cualquier clavo,

<sup>38</sup> D. Allen, Mircea Eliade . Ob Cit, p 219.

pues se crea una lógica simbólica alrededor de él al fusionarlos con elementos propios de la tradición religiosa cristiana, que van de la más inmediata cómo es el halo que la rodea, la cruz en la parte superior y la frase **Aranzel Espiritual**, como la concepción del sacrificio y dolor para acceder a la gracia divina. Esto multiplica las valencias o contenidos simbólicos, creando un puente comunicacional múltiple entre la obra y el otro. Lo que busco a través de estas tensiones es crear un mayor eco o resonancia de la propuesta. Pero a nivel del creador, se establece un plano de introspección en este universo psíquico, de ahí que la propuesta cada vez profundice más en estas realidades.

En la instalación realizada en el Museo Universitario del Chopo, titulada la “Multiplicación de los Pieses”, se retoma ya no el clavo como referencia al estigma, sino se trabaja el pie estigmatizado, rodeado de nubes, jugando con la serialidad para dar la idea búsqueda de lo trascendente, no el alejarse de la vida sino retornar a ella con una nueva visión, de ahí que la sangre caiga como gotas de lluvia, fusionando la idea del sacrificio, de la herida del alma, de la muerte como preámbulo a un nuevo renacer.

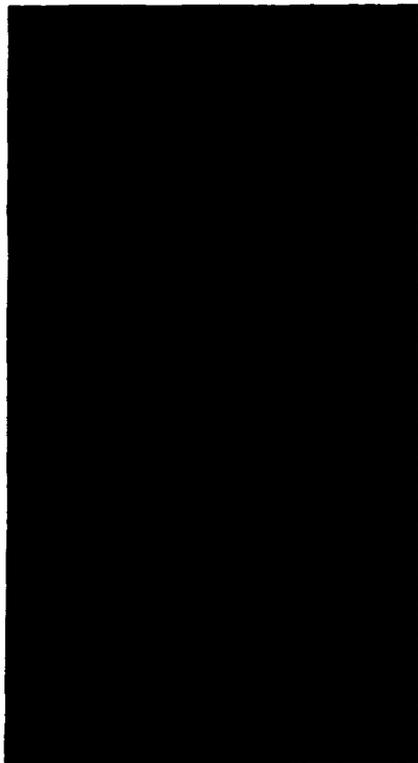
Tras la crucifixión Cristo retornó del reino de los muertos para darnos la nueva del reino del espíritu. Pero paradójicamente se convierte en creadora de todo un horizonte para el destino post-mortem que la iglesia como institución ha creado: la concepción del juicio de los justos, del pecado, del cielo para los justos y del infierno para los injustos; cuando en el fondo la resurrección es un mensaje que nos señala evitar el peligro de negar a la vida a través del encuentro con lo espiritual, de ahí que en los primeros cristianismos el simbolismo eje fuera el Cristo resucitado y no el crucificado.

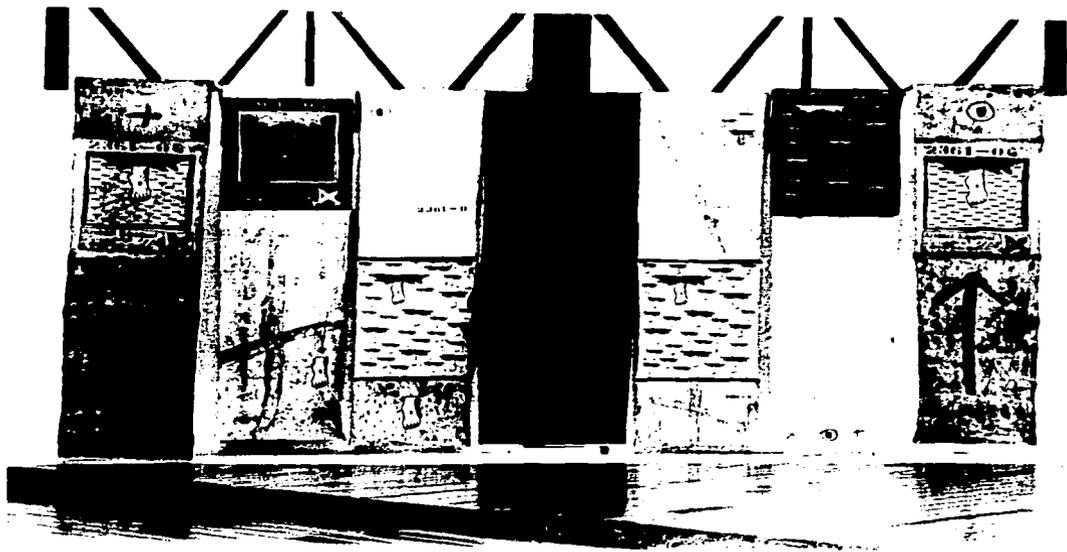
Se asumen estos contenidos en un formato de estandarte medieval. El del centro nos enfrenta a la noche del alma y a su herida,

desgarradura que nos hace sentir que existimos, pues es la apatía, el adormecimiento de la conciencia el objetivo del consumismo, el sangrar interior se llena con mercancías, posponiendo indefinidamente el combate interior que nos enfrenta a los dilemas de nuestra existencia. Enfrentarnos a estas realidades nos lo permite el manejo del símbolo; es posible que el espectador no capte este sentido tal como el creador, pero lo que es innegable es que se está confrontando a un reto que le exige una indagación y reflexión sobre lo que se le antepone.

Es este el objetivo que le veo al lenguaje plástico vinculado al símbolo que se ha convertido en el centro de la propuesta que he desarrollado, en tanto esta realidad nos somete a tensiones y paradojas que trascienden el discurso racional, llenándolo de sentimientos y despertares interiores, más que de revelaciones intelectuales, debido al desequilibrio entre irracionalidad y racionalidad, entendida la irracionalidad como la experiencia religiosa, onírica, intuitiva; es un tipo de conocimiento y sentimiento que se opone a la razón y creo que la realidad simbólica podría restituir este equilibrio.

**"Serie Estandarte : Aranzel Espiritual",**  
**Serigrafía/ papel amate,**  
**157 x 60.**





**"La Multiplicación de los pieses", 1997,  
(Instalación) acrílico, serigrafía/ tela,  
políptico, 366 x 80 cm c/u.**

### **Apéndice: La Propuesta museográfica.**

La serie de obras antes analizadas fueron expuestas en la sala 2 del Museo de las Américas de San Juan de Puerto Rico, desde Noviembre de 1996 hasta enero de 1997, titulada : "Juegos, rituales y devociones..."

La idea previa a la presentación de la obra en un contexto museográfico era la de crear un espacio que conservara las características formales y simbólicas de un templo cristiano, para extrapolar al espacio los contenidos implícitos en las obras y que de alguna manera estos funcionaran en una visión de conjunto, tratando de ofrecer no solo un itinerario de obras sino una experiencia museográfica global.

En este sentido se aprovechó como recurso las características propias del espacio museográfico, la manipulación de elementos como la iluminación, el color de las paredes, los diferentes espacios que se pueden rediseñar, la altura de la sala, los recorridos obligados dados por el diseño arquitectónico, así como sus limitaciones o retos implícitos; igualmente se utilizó como recurso para estos fines la actitud o conducta ritualizada del espectador al realizar el itinerario o recorrido de las obras expuestas. Se buscó enfatizar más este aspecto dado por la ritualización propia de un espacio museográfico, a lo que se sumaron al contenido de las obras que se presentaron, como un intento de sacralizar y crear climas místicos propios al templo cristiano. Con ello no se buscaba una reverencia devocional ante las obras, sino que se detonara una experiencia con asociaciones ligadas al templo acentuando el contenido de las mismas.

Es cierto que el espacio dado siempre ofrece retos para las pretensiones de la obra y por ende para el artista, más cuando se pretende manejar el espacio y la obra con un sentido global, sin llegar a manejar el

lenguaje de la instalación sino la interacción de lo bidimensional en el espacio arquitectónico de una sala de exposición.

La sala en sí se prestó para estos propósitos, pues su disposición espacial, dos naves alargadas separadas por una hilera de columnas, permitieron la ubicación de todas las piezas para recrear un templo con altares mayores y menores, con vías crucis y retablos, oratorios e iconos.

A los extremos de la sala habían puertas que comunican unas salas con otras. Este aspecto se impuso como una limitante pues impedía la jerarquización del espacio y la creación de visuales con más importancia que otras, pues se pretendía crear altares mayores propios a los templos. Las puertas fueron clausuradas con mamparas y así se crearon los altares principales de una iglesia como tradicionalmente se le concibe; sobre ellas se ubicaron las dos obras que por su formato y sus contenidos eran las regentes de la muestra, una en la sala 2A (María Peregrina) y otra paralelamente en la Sala 2B (Guardián). Esto determinó la ubicación del resto de las piezas.

En la primera sala, "María Peregrina" regia la visual de la exposición; el resto de las piezas se ubicaron en las paredes de la derecha: la serie vía crucis y la serie de retablos, tratando de crear una jerarquía de altares, colocando los vía crucis tal como se concibe en una iglesia. De esta manera se intentaba rescatar los contenidos implícitos en la "María Peregrina" al ser relacionados con el juego de la rayuela que ella contiene. Se trató de crear en este sentido un cadena de asociaciones, donde el recorrido de la sala se relacionara con el recorrido de la rayuela.

En la pared lateral-central de sala 2A con dimensiones más amplias ubiqué los retablos. Las dimensiones que en principio se presentaron como limitante, me obligó a replantear la serie en el sentido de

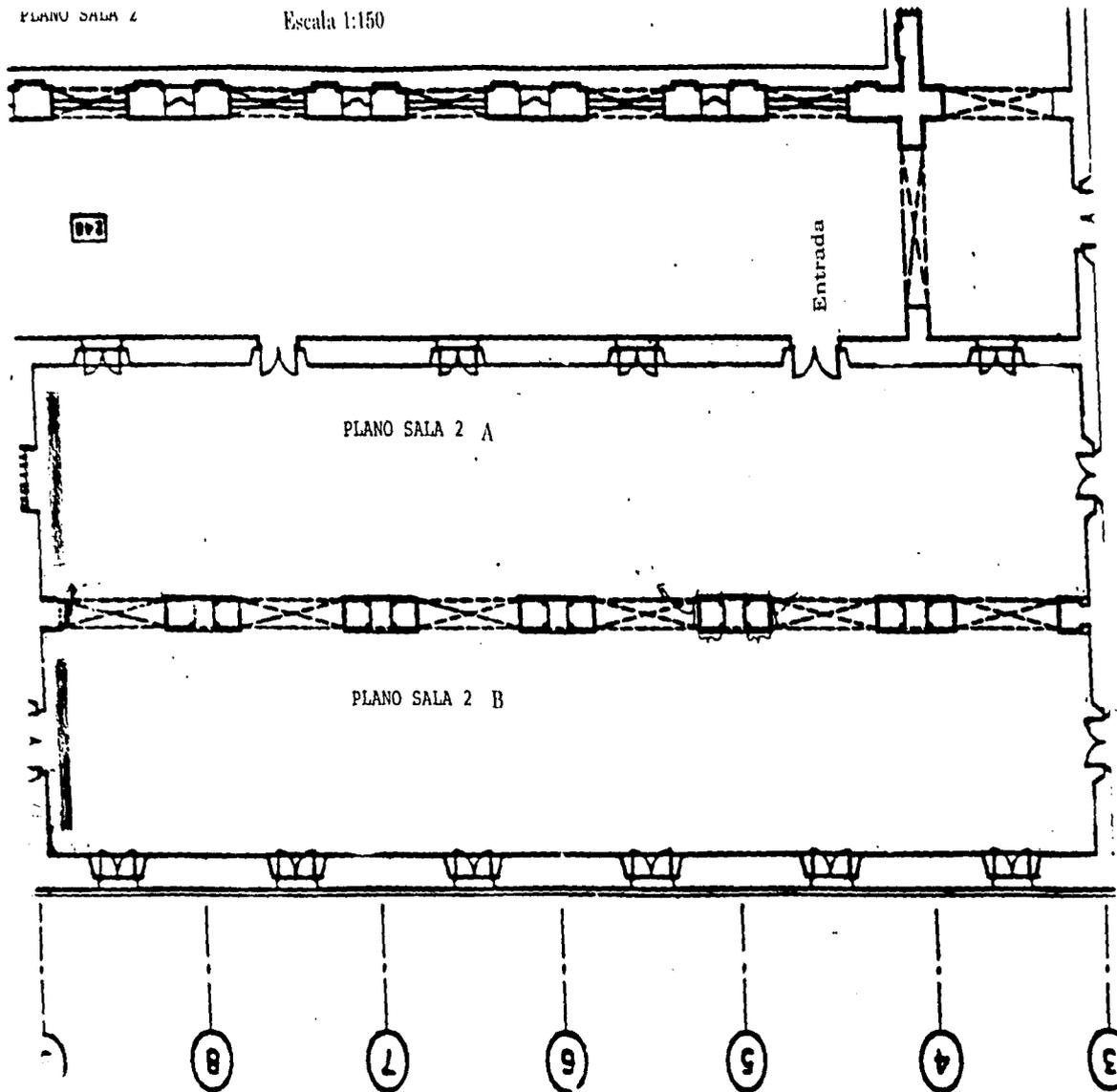
utilización del espacio y el juego con el vacío; además de respetar el discurso planteado como itinerario místico asociado al recorrido de un templo. Dentro de los contenidos que más me preocupaban estaba el de conservar el diálogo entre el cielo y la tierra, pues se trataba de oratorios. En este sentido los retablos de dimensiones más pequeñas fueron ubicados a los extremos de esta pared tratando de poner unos en la parte inferior izquierda, y otro en el extremo superior derecho, jugando en este sentido con la altura de la pared. Igualmente, los retablos con dimensiones similares fueron ubicados en el centro, respetando el sentido implícito de la obra así como la idea de centro, creando una cadena simbólica entre el centro-corazón- cruz.

En la sala 2b la visual es regida por el Guardián. Se resolvió tratando de crear una especie de panteón con iconos o deidades que vienen representados por las vírgenes-diosas y las durmientes, que en su recorrido hacen alusión a un itinerario biográfico de la virgen, mismo que se relaciona a los grandes retablos de la iglesias, especialmente las góticas y barrocas donde se relataba con imágenes la vida de los santos. En esta misma sala se ubicaron los cuadros "Era la tierra la figura de un juego ...I y II", que por sus connotaciones de mapas-juegos simbólicos ligadas a la tierra lo asocian con las vírgenes: fertilidad-sosten del mundo-germinación.

La iluminación de la sala fue un factor importante en la ambientación total. Se utilizó una luz que focalizaba cada una de las piezas manteniendo en penumbra el resto de la sala. Esto acentuaba el clima místico pretendido asociándose a la luz de vela.

PLANO SALA 2

Escala 1:150



**BIBLIOGRAFIA**

- Allen D., "Mircea Eliade y el fenómeno de lo religioso", Ed. Cristiandad, Madrid, 1985, 298 p.p.
- Baños U., F., "Gerónimo de León.... Pintor de Milagros", Ed. especial de las empresas Roche, México. 1996, 126 pp. ilus.
- Chevalier, J., "Diccionario de los símbolos", Ed. Heder, 4<sup>ta</sup> ed., Barcelona, 1993, 1107 p.p.
- "Códice Dresde", Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 78 pp.
- Diel, Paul, "Los símbolos de la biblia", Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1969. 275 pp.
- Diel, Paul, "El Simbolismo en la mitología griega", Ed. Labor, Madrid, 1976.
- Duran, Fray Diego, "Historia de las Indias de Nueva España e Isla de tierra firme", Tomo I, Ed. Biblioteca Porrúa, 2<sup>da</sup> ed., México 1984. 330 pp. ilus.
- Eliade, Mircea, "Mefistófeles y el andrógino", Ed. Gudarrama, Madrid, 1969, 275 pp.
- Eliade, Mircea, "Lo sagrado y lo profano", Ed. Guadarrama, 2<sup>da</sup> ed. Madrid, 1967, 185 pp.
- Eco, Umberto, "Los Límites de la interpretación", Ed. Lumen, México, 1992, 404 p.p.
- Flores, Miguel A. (compilador), "Más que un carnaval, Antología de poetas Brasileños contemporáneos", Ed. Aldvs, México, 1994, 477 pp.
- Guirad, Pierre, "La semiología", Ed. Siglo XXI, ed. 20, Madrid, 1994, 133 pp.
- Guerra, Ricardo, "Filosofía y fin de Siglo", UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1996, 186 pp.
- Hani, Jean, "Simbolismo del Templo Cristiano", Ed. Sophia Pernnis,

Barcelona, 1983, 170 pp.

- Huizinga Johan, "Homo Ludens", Ed. Alianza, 2<sup>da</sup> ed., Madrid 1972, 269 pp.

- Jung, Carl, " El hombre y sus símbolos", Ed. Aguilar, Madrid, 1979, 320 pp.

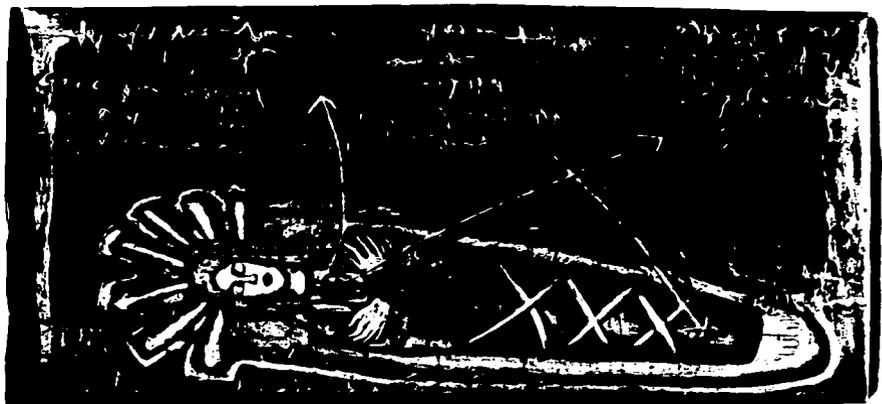
- Lawrence, D.H, "El Gallo Escapado", Ed. Leartes, Barcelona, 1980, 86 pp.

- Nietzsche, F., "Así habló Zaratrusta", Ed. Atalaya, Barcelona, 1993, 471 pp.

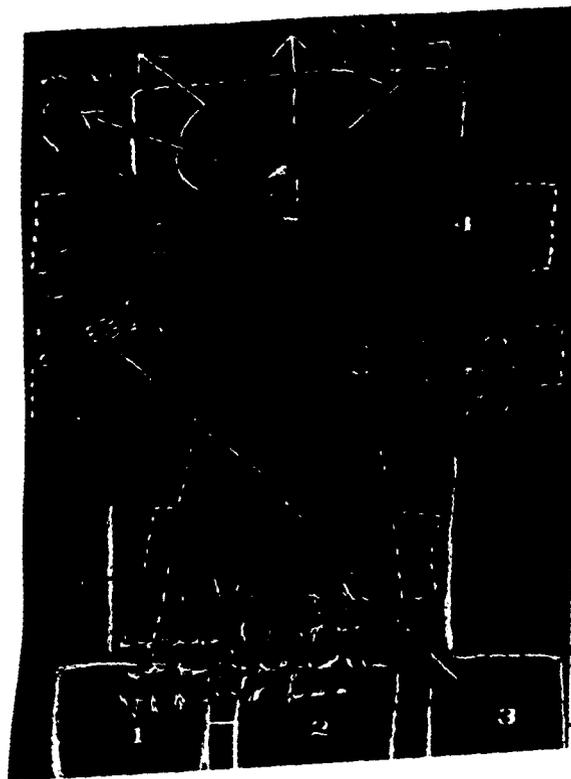
- Royston, E. "Diccionario de Religiones", Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

"María Peregrina", 1995.  
Hoja de oro, óleo/tela.  
240 x 120 cm.

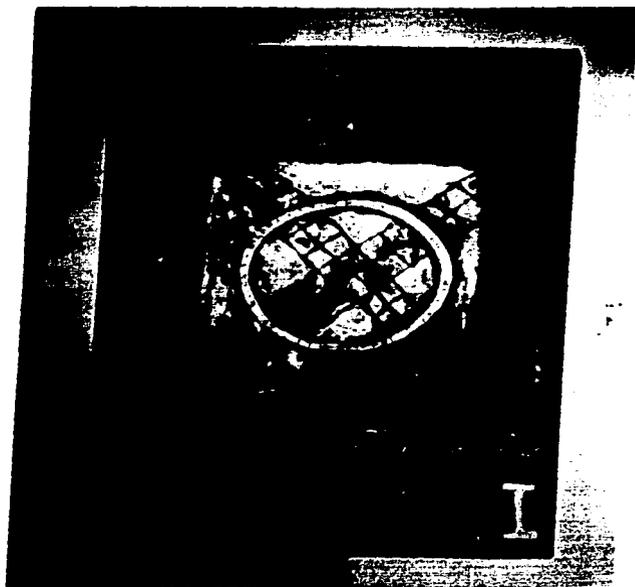




"Soñar no cuesta nada", 1996  
Oleo, hoja de oro/ tela,  
130 x 200 cm.



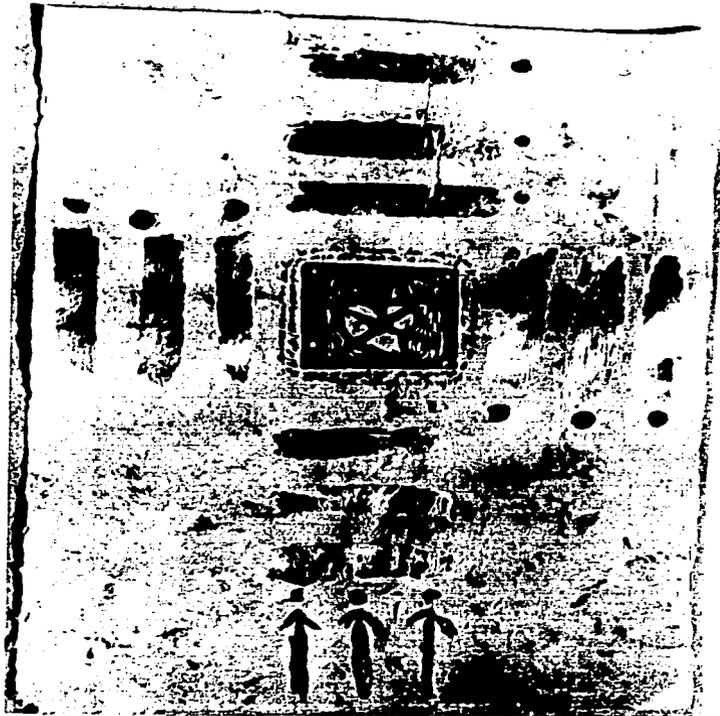
"Guardián", 1995  
Oleo, hoja de oro/tela  
240 x 120



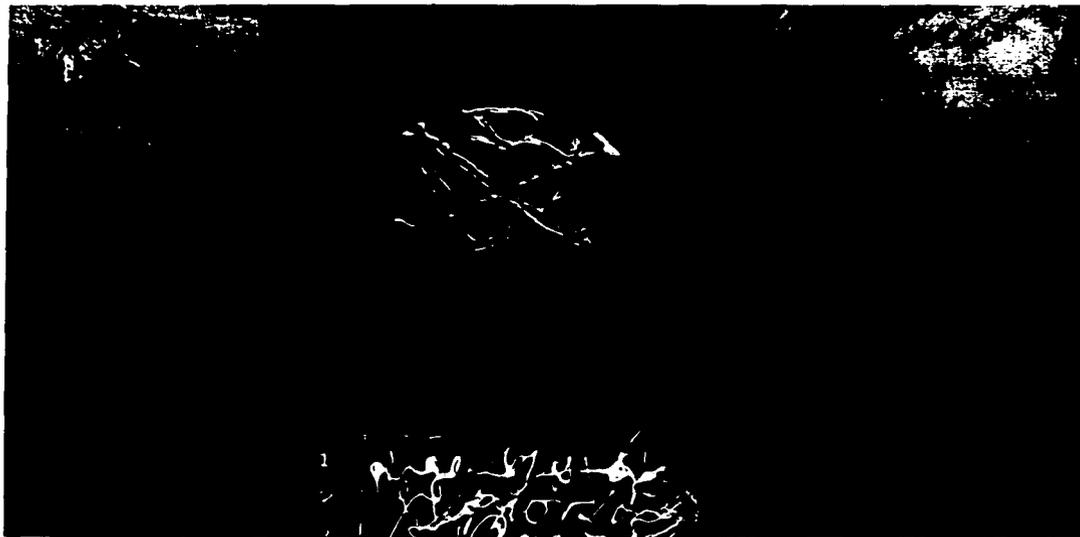
"Era la tierra la figura de un juego ....II", 1996  
oleo/tela,  
200 x 130 cm.



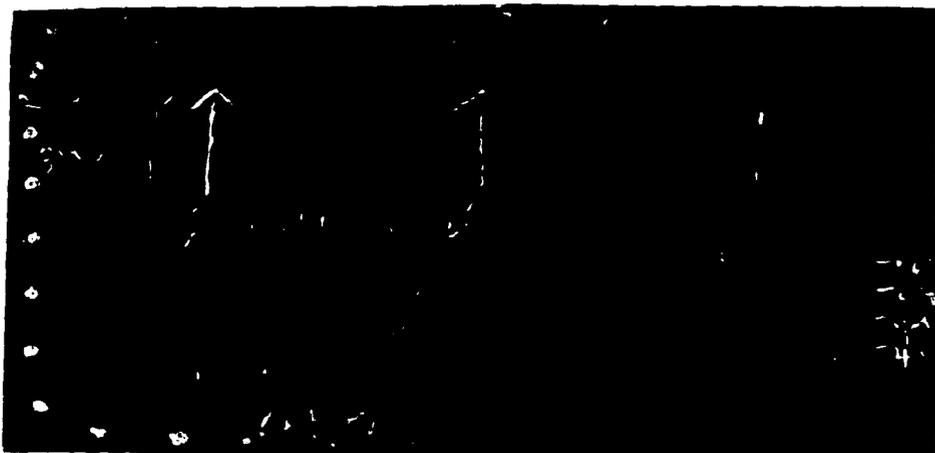
"Serie Via Crucis". 1996  
Collage, tinta china, acrílico, xerografía/ papel amate,  
60 x 40 cm.



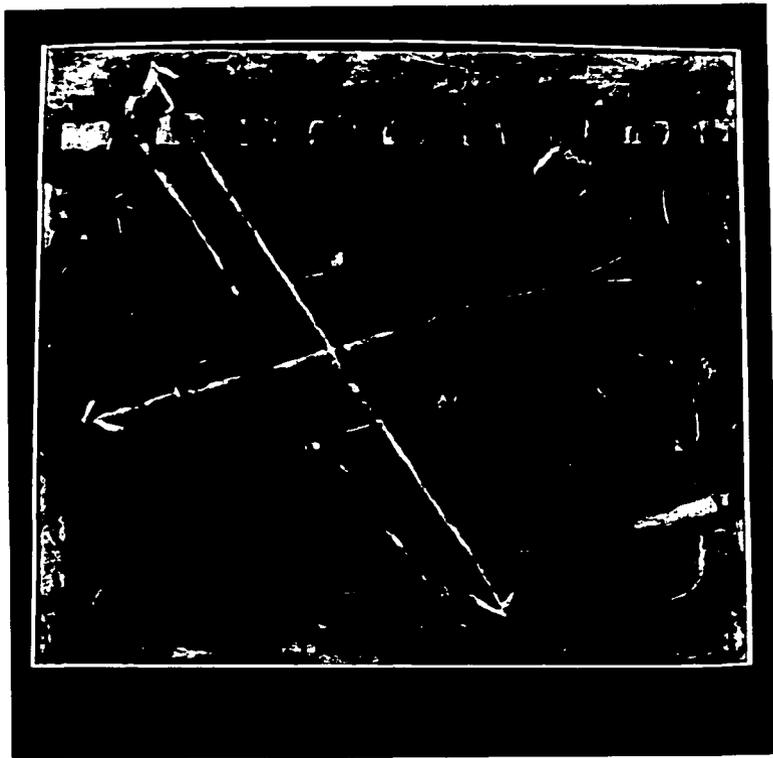
"Serie Vía Crucis", 1996  
hoja de oro, tinta tipográfica, xilografía, serografía, tinta china/  
papel amate,  
60 x 40 cm.



"Retablo", 1996,  
acrílico, hoja de oro, óleo / madera  
90 x 60 cm.



"Los rostros de la Diosa", 1995,  
Acrílico, óleo/tela,  
130 x 90 cm



"Anhelos de Totalidad", 1994  
oleo/oleo pastel / tela,  
100 x 90 cm.



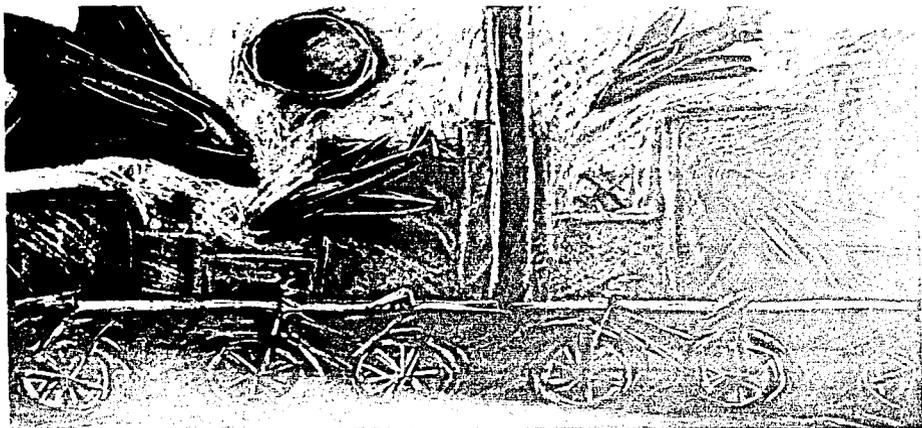
**"Direccional II", 1994.**  
Acrílico, óleo/ tela  
130 x 90 cm



**"Bicicleta", 1994,  
Acrílico, óleo, óleo pastel/tela,  
150 x 100 cm.**



**"María del Sagrado Corazón de Jesús", 1994**  
Oleo, hoja de oro / tela  
110 X 80 cm.



1941-1942

1941

1942