



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

29-

CAPTACIONES GRAFICAS EN PAPEL Y METAL



SOBRE ALGUNAS HISTORIAS DE LUZ Y MUERTE

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACION EN PINTURA:

PRESENTA: LIC. ^{Luis} HECTOR L. MALDONADO RIVERA
DIRECTOR DE TESIS: JULIO CHAVEZ GUERRERO

MÉXICO 1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

260/13



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

A Tí, mi Dios, porque me tienes aquí luchando por lo que quiero.

A tí, manita, por tu dulzura y bondad infinitas; porque no dudaste en poner el primer pincel en mis manos, con la fe puesta en aquel sueño que me anunció.

A tí, papá, por ser un ejemplo de fortaleza, perseverancia y valentía

A toda mi familia, por haberme impulsado de una u otra forma a ser quien soy. En especial a tí Myrna, que supiste ser el mejor ejemplo y el primer modelo de independencia y profesionalismo.

A tí en especial, por tu gentileza, comprensión, paciencia e inmenso cariño; por ayudarme y exigirme; porque tus palabras son tesoros que llevo conmigo y porque has hecho que todo este esfuerzo y tiempo, valgan.

A usted doña Luz, por sus cuidados y cariño incondicional; por aceptar la carga de un tercer hijo; (y el turrón sigue intacto!!!)

A tí Eddie, por comprender en tu momento mi vocación y apoyarme.

A tí Haiddy, porque no escatimaste en tiempo ni esfuerzo por estar ahí cuando más te necesité.

A Carolina Viñamata, por pensar siempre en mí.

A Silvia Villanueva y toda su familia, por todo el apoyo y cariño.

A Adrián Azueta, y Jorge Aguilar, por el tiempo compartido y el apoyo.

A Grisselle Soto, Marnie Pérez, Ada Rosa Rivera y Alexis Ball, por admitirme como escriba en sus Mac's.

A Julio Chávez Guerrero, Elia del Carmen Morales, Gale Ann Lynn Glynn, Victor Frías y José Luis Aguirre, por ser educadores de excelencia que supieron transmitirme su particular sapiencia, siempre provechosa.

INDICE:

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>1. HIBRIDACIÓN FORMAL E IDEOLÓGICA: LAS FORMAS HÍBRIDAS:</i>	
1.1. <i>Punto de partida.</i>	5
1.2. <i>Construcciones y ensamblajes.</i>	7
1.3. <i>Historias de la luz como manifestación pictórica</i>	13
1.3.1. <i>La fotografía como referente y material de aplicación en el arte.</i>	19
1.3.1.1. <i>Qué son materiales de aplicación</i>	29
1.3.1.2. <i>El collage</i>	31
1.3.1.3. <i>El fotomontaje.</i>	36

2. *LA MUERTE: UNA APROXIMACIÓN TEMÁTICA HACIA LA
PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL:*

2.1. <i>Antecedentes conceptuales</i>	47
2.1.1. <i>El Juicio Final.</i>	51
2.1.2. <i>El Cielo.</i>	57
2.1.3. <i>El Purgatorio</i>	63
2.1.4. <i>El Infierno.</i>	65
2.2. <i>Historias de muerte en el arte de las diferentes culturas.</i>	
2.2.1. <i>Egipto:</i>	75
2.2.1.1. <i>Pintura y dibujo: una simbología religiosa.</i>	77
2.2.2. <i>México:</i>	
2.2.2.1. <i>Tradición y culto a la muerte.</i>	83
2.2.2.2. <i>De la mano con la muerte.</i>	88
2.2.3. <i>Edad Media: La Danza Macabra.</i>	95

3. <i>LA MUERTE: UNA PROPUESTA PLÁSTICA HÍBRIDA CONTEMPORÁNEA: LA MUERTE EN MI OBRA:</i>	
3.1. <i>Visión iconográfica cristiana.</i>	106
3.1.1. <i>De la tridimensión a la bidimensión.</i>	113
3.2. <i>Visión iconográfica personal.</i>	120
3.2.1. <i>Captaciones gráficas en papel.</i>	136
3.2.2. <i>Captaciones gráficas en metal.</i>	138
3.3. <i>Fusión iconográfica: hibridación simbólica.</i>	140
<i>CONCLUSIONES.</i>	iv
<i>BIBLIOGRAFÍA.</i>	xiii

INTRODUCCIÓN

Será la investigación, una revisión del aspecto conceptual y formal de mi obra plástica, basada en la manera en que se ha creado obra plástica desde el siglo pasado, con diversidad de materiales y en forma distinta a la tradicional en términos conceptuales; también en la historia de la interpretación que daban algunas civilizaciones o épocas sobre la luz y la muerte y en las fuentes de la imaginería cristiana y popular.

Mi propuesta, tanto en esta disertación historico-artística, como en mi tarea de hacedor plástico, es clara: intento delimitar, basado en el estudio de filosofías mortuorias antiguas, el acercamiento que hago en mi trabajo artístico de ese estado en donde el tiempo ya no mide, para así lograr proyectarlo tanto visual como gramaticalmente. El enfoque que se da es religioso, mayormente anclado en la religión Cristiana, sin dejar de hacer referencias mediante símbolos y momentos específicos en la historia, a otras doctrinas que a lo largo del tiempo se han mantenido en la “memoria colectiva” y que coadyuvaron a la creación de lo que hoy conocemos como Cristianismo.

Se manejarán imágenes y signos que establecerán un código propio el cual será utilizado para ampliar el contenido de las fotografías que se manipulan directamente en su emulsión o que se utilizan como referente para proyecciones en latón por medio de técnicas como la fotoserigrafía, por ejemplo.

El aspecto formal, en cuanto a las técnicas con que intento transmitir estas ideas que tengo sobre la muerte, se enmarca en los principios del collage, del fotomontaje y del ensamblaje. El elemento pictórico, ya sea óleo o acrílico, imágenes sueltas, láminas de latón o cobre, hojas de oro, etc., se aplicarán en la composición, logrando unirlas a la fotografía y, con esta aleación, integrar visualmente todas estas manifestaciones plásticas. Es necesario el análisis de los materiales que aplico en mi trabajo artístico, para definirlo y proyectarlo como un cúmulo de actividades variadas, siendo, como se explicará, la conformación de un “híbrido”. Abordo el tema de la muerte como un collage. El collage, en la representación del estado mortuario, permite manejar una amplia variedad de texturas, de tonos, de colores y formas, dando calidades expresivas que remiten al espectáculo teatral que es la vida misma. Es en el valor integral de estos objetos aplicados y en las cargas conceptuales que reciben al integrarse a mi obra plástica, en

donde quiero anclar mi estudio; entendiendo por valores integrales el significado sintáctico y el semántico.

Establezco la decodificación de valores y comienzo la revisión con un acercamiento a los antecedentes de las formas híbridas. Se ofrece una breve introducción a aquellos movimientos que abrieron las puertas para una creación plástica libre donde se trasgredió la bidimensión y se incorporaron diversos materiales que nada tenían que ver con la pintura tradicional. La manera en que se trabajó el objeto artístico - su manufactura - en el Constructivismo Ruso, El Dadaísmo y el proceso plástico que llevaron a cabo algunos artistas que se destacaron dentro de estos u otros movimientos, moderna y contemporáneamente, son ejemplos que se ofrecen para encausar el estudio de las influencias más relevantes en la explicación que presento sobre el aspecto formal de mi obra.

La fotografía se destaca dentro de los materiales que se incorporan en estos “híbridos” y por ser ésta la base - directa e indirecta - de mi obra, se justificará su utilización como proveedora de la imagen, con preferencia a cualquier otra manera de plasmarla. El medio fotográfico es la materia prima que ofrece las imágenes y a la vez el soporte sobre el cual se integra pintura

acrílica, óleo, láminas de latón, cobre; en fin, el material aplicado que complementa, refuerza, y enriquece a aquél.

El estudio del tema mortuario en Egipto, México, y los siglos IV al VI (Edad Media), la integración de iconos e imágenes que parten de la iconografía cristiana y de otras aún más antiguas, dando paso a un lenguaje propio, individual, que se caracteriza por la mezcla de símbolos que conviven en un mismo espacio, enmarcan y sustentan la parte conceptual pues son las bases ideológicas e iconográficas.

Busco comprender mediante el estudio minucioso, el lenguaje visual con el cual intento comunicar lo que me preocupa. Si logro definir lo que visceralmente incómoda a mi intelecto, me encontraré en la posición de presentarlo visual y plásticamente en mi obra para, a partir de esas imágenes creadas, poder explicarlo. Mi versión será una. Faltará la de los miles de espectadores que tengan oportunidad de enfrentarse con ella para así enriquecerla estableciendo su propia y subjetiva versión.

1. HIBRIDACIÓN FORMAL E IDEOLÓGICA: LAS FORMAS HÍBRIDAS:

1.1. PUNTO DE PARTIDA.

Híbrido, da adj. y s. (del lat. *hybrida*,). Dícese del animal o del vegetal procreado por dos individuos de distinta especie. / *Fig.* Formado por elementos de distinta naturaleza u origen. Al partir de la definición que da el Pequeño Larousse Ilustrado, de la palabra hibridación - producción de híbridos - se impone la tarea de ahondar un poco más en el mismo concepto. En el arte, se trata de una conjugación tanto de técnicas como de materiales poco utilizados, en una búsqueda de nuevas formas de expresión. Por las características de mi obra, entiendo que el enfoque en la investigación formal debe dirigirse a la manufactura del objeto artístico, que se dió por ejemplo en el Constructivismo y en el Dadaísmo y a la producción de collages, fotomontajes, ensamblajes y construcciones. Este manejo de materiales se acerca más al trabajo plástico que elaboro, y en el cual intento lograr una integración, por medio de varias técnicas, que obligue a aportar una interpretación diferente tanto del objeto plástico como del espacio pictórico en el que se encuentra.

Es necesaria, por lo tanto, una reflexión sobre los múltiples proyectos que se consideran experimentales en el mundo del arte, ya sean colectivos o individuales haciendo referencia a movimientos que en su momento fueron vanguardistas y que proponían planteamientos concretos sobre maneras de estructurar y elaborar trabajos plásticos con materiales poco convencionales. Se puede hacer mención de los aportes del Futurismo, más bien en su vertiente literaria, del Constructivismo ruso, y del Dadaísmo, por mencionar los que sentaron las bases de la creación experimental, en cuanto a la conformación del objeto artístico. De esta manera se delimitará el tema que se busca desarrollar, señalando artistas o tendencias que denoten cambios significativos, y que abren con esto, horizontes amplios, donde el objeto artístico se libera.

Debe quedar claro que aún cuando se enfocará esta parte de la investigación a los trabajos experimentales en donde se utiliza desde una botella hasta un maniquí, no se ignorará que la utilización de técnicas tradicionales en la pintura (óleo, acrílico, pastel) y sus métodos (claroscuro, texturas, líneas, color), siguen formando parte de la plástica contemporánea. De hecho, en todas las vanguardias artísticas, éstos siempre han estado presentes. Esta claro que aunque se maneje todo tipo de material nuevo,

tecnológico o común descontextualizado, siempre se recurrirá al trato artesanal del artista que responde a su inquietud y necesidad de crear con sus propias manos.

Técnicas y materiales varios, comienzan a incorporarse en el mundo del arte. Se fusionan artes diversas como la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño, tanto en la Bauhaus, como en el Constructivismo ruso, que surge a la par con el Futurismo italiano, del cual adquiere marcadas influencias. La fotografía en los fotomontajes de Raoul Hausmann, Hannah Höch, Max Ernst, John Heartfield y contemporáneamente de Joel-Peter Witkin; el collage, la rayografía y los ensamblajes en artistas como K.Schwitters, los ready-mades de Marcel Duchamp en el movimiento dadaísta, aportan otro tanto en esta mezcla de recursos artísticos.

1.2. CONSTRUCCIONES Y ENSAMBLAJES.

Constructivismo viene de la palabra rusa *prostoyenia* que significa construcción. No es hasta el 1920 cuando se puede hablar propiamente de “constructivistas”, palabra que, como el mismo Naum Gabo (1890-1978) afirmó, les fue adjudicada a este grupo de artistas por críticos y escritores.

Estos “constructores”, en vez de tallar y modelar una escultura de una pieza, la construían en el espacio en base a lo dictado por su imaginación.

Se puede señalar a Tatlin como el fundador del constructivismo ruso (en algunos libros sobre el arte en Rusia, se refieren al movimiento como *tatlinismo* en lugar de *constructivismo*), surgiendo a principios de los años 20, como una práctica artística. El término se encontró impreso por primera vez en el catálogo de una exposición celebrada en el "Kafe Poeva" de Moscú en enero de 1922.

El problema principal que abordaba el constructivismo, según su propio creador, era la “estrechez” de la superficie pictórica para contener la tridimensionalidad. Decidieron utilizar todo objeto que estuviera a su alcance, dignificándolos como materia artística: madera, cristal, papel, hierro, accesorios eléctricos, tornillos, clavos, etc. Pensaban que todo artista debía tener la libertad de dar rienda suelta a su imaginación en el momento de escoger los materiales a utilizar en una creación artística, pues debían ser objetos nuevos, formas nuevas que estuvieran a la par con los tiempos que constantemente cambian y se renuevan. Lo importante no era el objeto creado sino los espacios que éste encerraba.

Existió siempre, en estas formas nuevas de conformar el arte, un deseo de unir el método de manufactura tradicional al nuevo mundo abierto a posibilidades físicas que ofrecía la industria. No se abandonó el trato artesanal que recibía la pintura sobre lienzo, por el contrario, se añadió al manejo que recibía el metal, las fotografías, la arena, los pedazos de acero, etc. Por igual estos objetos se unieron con pintura sobre el propio lienzo. Este es el punto de importancia: la conformación o manufactura del objeto artístico.

Tomando al futurismo italiano como movimiento clave donde se comenzó a teorizar vivamente sobre experimentalidad y cambio, es claro que su mayor aporte quedó en teoría. Sus manifiestos (Manifiesto Futurista (1909), Manifiesto de Pintores Futuristas (1910), Manifiesto Técnico (1910), Manifiesto de Escultura Futurista (1911)), relatan una serie de ideas, transformaciones espaciales, interpenetraciones formales, figuras esfumadas por la velocidad, que sólo parcialmente fueron llevadas al arte visual. Más bien, revolucionaron aportes del cubismo y del divisionismo neo-impresionista.¹

¹ Micheli, Mario De. *Las Vanguardias Artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid. 1983. págs. 248-250.

El Constructivismo Ruso por su parte, aspiraba a no marcar distancias entre una obra de arte y un invento técnico. Al buscar medios técnicos más apropiados para la solución de los nuevos problemas que se planteaban, encontraron en los desperdicios industriales y en un sinúmero de otros elementos que nunca antes se pensaron como componentes de una obra artística, los dignos representantes de un arte emergente.

Tatlin y Larionov llevaron estas soluciones a fascinantes extremos. Christina Lodder, en su libro *El Constructivismo Ruso*, hace referencia a una exposición de pintura futurista de 1916 en San Petersburgo: "... el inventor (Tatlin) abrió las puertas de su taller de pintura y relieve para dejar que el público viera las novedades. Larionov - el más emprendedor de los fabricantes de escándalos - adoptó rápidamente el capricho de Tatlin y dió a luz el "rayónimo plástico" para la exposición, reuniendo una composición de piezas de madera, tablas, cuerda, papel coloreado, trozos de tela, botellas, etc... Clavan (ambos) toda clase de cosas unas juntas a otras: guantes manchados, un trozo de sombrero de copa barato, etc."

Tatlin, con sus primeros relieves pictóricos y contrarelieves ejecutados desde 1913, no sólo incorpora una variedad de materiales hasta ese momento

no utilizados, sino que plantea una nueva manera de hacer arte. Estos relieves pictóricos corresponden a lo que hoy podemos considerar un ensamblaje. La “Botella” de 1913 se compone de metal, cristal, papel de empapelar y madera. Esta obra nos remite a la tradicional imagen sagrada de la cultura rusa: el icono. El acercamiento de Tatlin al arte se dió a través del estudio de estas imágenes, es por esto que no es difícil deducir que piezas como ésta, tengan su trasfondo en el icono ruso ya que éstos son una especie de ensamblaje también, en el cual se incluyen, además de pintura, metales varios y piedras preciosas. Las manifestaciones que como ésta, descansan su importancia y relevancia en el objeto, señalan una significación autónoma del material y buscan la riqueza significativa del objeto como manifestación artística. Primero se vió en los collages o papier collés de los cubistas y luego en collages y fotomontajes de los dadaístas berlinenses.

“Tatlin...elaboró unos cuadros relieves utilizando el montaje de diversos tipos de materiales (estuco, madera, alambre, papel, cristal). Dichas obras, que se conocen con el nombre de contrarrelieves..., tenían como último fin la ruptura de cualquier dimensión temático-significativa de la obra de arte en aras de sus cualidades físico-materiales. Es decir, Tatlin pretendía liberar los objetos elegidos de sus connotaciones iniciales para proyectarlos

en un nuevo contexto..., construido con una determinada coherencia interna”²

Con la experimentalidad se empieza a hacer énfasis en el proceso creativo y el artista se afana en conocer nuevos materiales, de ensayar con ellos para medirles su capacidad de integración, durabilidad, posibilidad de interrelación entre ellos, técnicas para trabajarlos, control del accidente que se sucite, etc. De esta forma, los materiales a utilizar para crear una obra de arte ya no tienen nombres específicos. Cualquier material es apto para utilizarse, siempre que se le respete su naturaleza y se aprenda a conocerlo para obtener una perfecta integración con otros elementos que lo complementen.

² Sureda, J. y Guash, A.M., *La Trama de lo Moderno*, Madrid, 1993, pág. 65.

1.3. HISTORIA DE LA LUZ COMO MANIFESTACIÓN PICTÓRICA.

En los siglos que comprendieron lo que conocemos como la Edad Media, el valor de la luz era metafórico y simbolizaba la divinidad, hasta el



Vidriera de la Catedral de Chartres. Francia.

punto de convertirse en “el centro de toda reflexión sobre lo bello”³. De esta manera, los pintores y arquitectos del período gótico valoraban la luz convirtiéndola en “lux spiritualis” o imagen de Dios mediante sus trabajos artísticos. Los vitrales en las formas arquitectónicas y la pintura dorada en los cuadros, anunciaban “la claridad del Sol”... y “significan las Sagradas Escrituras, que nos protegen del mal y en todo

momento nos iluminan”⁴.

³ Nieto Alcaide, Victor, *La luz; símbolo y sistema visual*, Madrid, Ed. Cátedra, 1978, págs. 11-25.

⁴ Pierre de Roissy, Chartres; c. 1200.

La luz que aparece coloreada cuando se cuela a través de los vitrales, el brillo, el fulgor que se observa en el interior de una catedral o la negación por parte de los pintores de las tres dimensiones en el recurso de los fondos de oro, en donde se desarrolla la idea del espacio figurativo como un ámbito trascendente y metafísico, referido a lo sagrado, son varios aspectos vinculados a una serie de valores emblemáticos y de representación que explican y justifican el proceso que alcanzan de artificiosidad y



Jaume Serra: *Retablo de Sigüenza* (detalle) s. XIV.
Barcelona.

sofisticación. Son valores que se desarrollan a través de las imágenes de la luz. La luz es utilizada como símbolo para crear una ficción. Un sistema de iluminación no-natural donde no se percibe una realidad objetiva sino que se proporciona una referencia simbólica de lo sagrado. En ambas formas

artísticas, la luz es ese elemento fundamentador de la sensibilidad de una época.

En el Renacimiento italiano, al desarrollarse el nuevo sistema de representación, utilizando la perspectiva como un método científico, se rechaza el sistema de iluminación simbólica de los pintores góticos pero se crea otra manera de incidencia lumínica que proporciona volumen a los cuerpos a los que se dirige.

Caravaggio señala un nuevo hito. Nace en el 1571, y ya en el inicio del 1600 su técnica logra reconocimiento. Este momento se conoce como el período de madurez (1597-1606), en donde la luz se convierte en la característica unificadora de su arte. Este será el artista que estudiará, analizará y comprenderá la luz, con asombrosa maestría en la ejecución. Las transformaciones importantes que logra Caravaggio en su pintura pueden dividirse en dos: 1. Logra una síntesis en el volumen para devolver la evidencia corpórea a la imagen y 2. hace que la luz incida de manera aislada; se trata de una luz que revela, identifica y crea.



Caravaggio: *Muchacho mordido por un lagarto*. Oleo sobre tela 1593



Caravaggio: *Cabeza de la Medusa*. Oleo sobre tela. 1596-1598

La nueva manera de Caravaggio, el manifiesto de su "luminismo" revolucionario (determinación del valor de la luz sobre la imagen), cambia por completo el enfoque artístico-religioso de la pintura de su época. Ese "luminismo" fue llevado por él al más alto nivel de tensión expresiva, y resume toda su novedosa exigencia de volumen y de color. "El luminismo representa la conquista más audaz de la madurez de Caravaggio y justamente puede ser tomada como una caracterización de este nuevo lenguaje creado para fijar la forma en el momento expresivo más

significativo y universal."⁵

⁵ Russoli, Franco, *Los Grandes Maestros de la Pintura Universal: Manierismo y Barroco*, México, Promexa, 1980.

Con la impostación dinámica, técnica mediante la cual detenía el movimiento repentinamente y fijaba las figuras en un momento de ardiente intensidad (*Muchacho mordido por un lagarto* y *La Medusa*), Caravaggio establece, tal vez sin ser el primero, paralelos con la posterior fotografía.

Al dar con este interés de capturar y congelar un momento, en un artista que necesariamente puso atención en la luz, como proveedora de esas "repentinas claridades, que, como rápidos escalofríos, rompen las profundas sombras"⁶, se hace necesario indagar en esa inquietud, ya que posee afinidades indiscutibles con lo que conocemos hoy día como la imagen fotográfica.

La fotografía, desde su invención, anunciada en el 1839, casi de inmediato logró capturar y reproducir imágenes con una exactitud y rapidez impresionantes. Los artistas de la época, forzosamente, tuvieron que utilizarla para continuar fomentando la exagerada dependencia del momento en la precisión pictórica. Aun cuando les fuera imprescindible, algunos la

⁶ Morales y Marín, José L., *Historia Universal del Arte*, Vol.VII.

rechazaban pensando que “‘se mantendría en su sitio’ y que funcionaría, sobre todo, como una especie de criada para todo el arte”⁷.

La llegada del impresionismo a finales del siglo XIX, señala el nacimiento de una nueva visión de lo natural. Los artistas que se ubicaron en este estilo, pintaban deseosos de captar lo efímero de un momento de luz, de realizar una impresión de un estado de la atmósfera que dominaba, en un reflejo que duraba sólo un instante⁸. Querían captar lo que ocurría a la naturaleza cuando el sol se proyectaba en ella; la luz natural, repartiendo, en un acto de diferenciación, su color sobre los cuerpos.

La técnica impresionista será de pincelada suelta y de dibujos rápidos carentes de perfil definido; un análisis de la realidad circundante que muchas veces se vió “auxiliado” por la exactitud fotográfica.

Estos son algunos de los momentos o artistas en la historia del arte, en donde se ha dado énfasis e importancia especial a la luz como "manifestación pictórica". Existen sin duda, en la contemporaneidad, artistas que manejan un

⁷ Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, pág. 15.

⁸ Tal vez por esta razón, este movimiento estuvo tan fuertemente influenciado y marcado por la divulgación de la fotografía, como instantánea que percibe la realidad.

lenguaje lumínico en su quehacer artístico, pero son estos los referentes competentes al presente estudio.

1.3.1. LA FOTOGRAFÍA COMO REFERENTE Y MATERIAL DE APLICACIÓN EN EL ARTE .

En el último cuarto de siglo XIX, artistas como Emile Bernard, Van Gogh, Gauguin, Odilón Redón, en fin, el movimiento simbolista, se oponía a la fotografía pues cuestionaba su “don” de transmitir la realidad. Consideraban vacía la representación que lograba de la naturaleza, considerándola carente de imaginación. Se coloca entonces bajo la luz , la convicción de que el arte era cuestión de imaginación más que de óptica. Se defendió en ese momento, como en ninguno, la capacidad del artista de sobrepasar la única facultad que posee la cámara (de comprimir la luz y el motivo que le coloquen de frente, en un papel especialmente preparado) y entrar en un territorio ilimitado de temas e interpretaciones de la realidad, que ninguna cámara sería capaz de registrar.

Maurice Denis, pintor e importante teórico de las corrientes artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, señaló, en clara oposición a la

imagen fotográfica, que “... el arte es una creación de nuestro espíritu, para el que la naturaleza no es más que un punto de partida”.

Por otro lado, hacia 1905, Derain, aludiendo a su periodo “fauve”, reacciona ante la fotografía, señalando la razón por la que nunca llegara a conciliarla con su pintura: “Nosotros tratábamos a los colores como si fuesen dinamita, haciéndolos estallar para producir luz (...) nuestro experimento, (...) liberaba a la pintura de todo contexto imitativo o convencional. Ibamos directamente al color”.

Es el color o más bien su manera de aplicarlo y combinarlo lo que, aunado con una interpretación mediada por la imaginación artística, sostiene la posición “de los artistas posimpresionistas en contra de la fotografía. También los futuristas escriben un Manifiesto sobre el color, estableciendo la importancia de éste en su pintura. Por otra parte, en el Manifiesto de los expresionistas alemanes del grupo “Die Brücke”, se establecía que, teniendo la fotografía a su cargo la representación exacta, la pintura había recuperado su libertad de acción. Kandinsky establece de igual forma, que el artista debe apartarse del color “literario” de la naturaleza y volverse a objetivos más

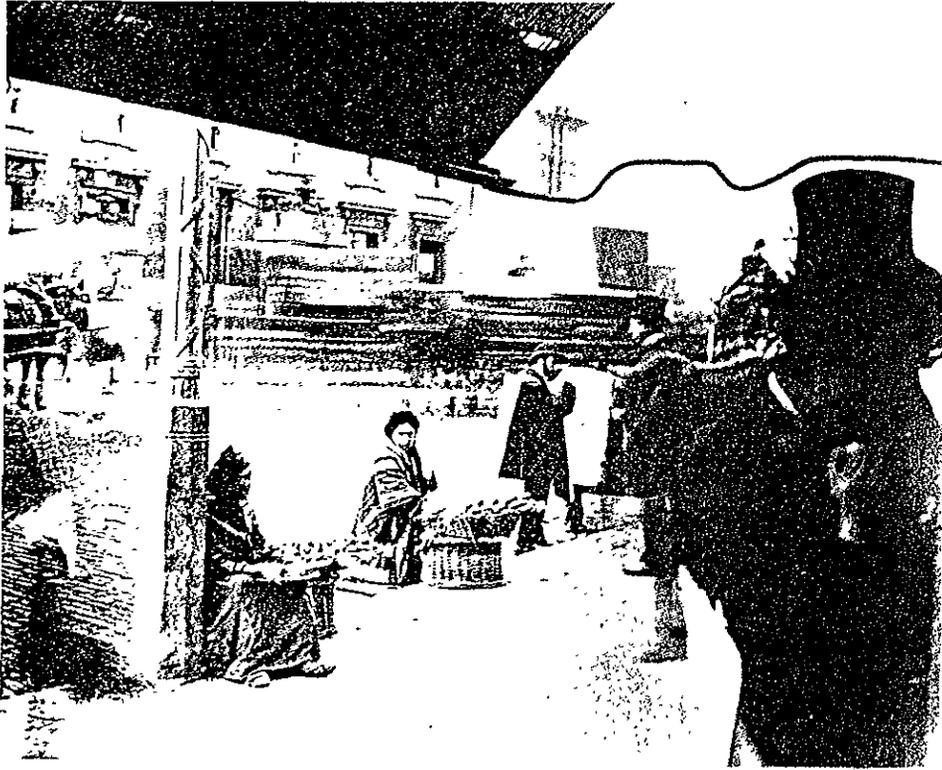
artísticos, o sea, pictóricos; pues la simple copia de las cosas es tan imposible como absurda.

Así, los artistas que rechazaban o resentían la fotografía, encontraron en la imaginación y visión del mundo que sólo el artista puede poseer, las bases firmes para devolverle su sitio a la pintura: se aferraron al color y a su expresión en la manera de aplicarlo, para establecer parámetros que no admiten analogías ni comparaciones; ensalzando la pintura, y desdeñando a la fotografía. Ese rechazo, paulatinamente redundó en beneficio tanto del pintor como del fotógrafo.

Resulta entonces que, muy al contrario de no prestarle atención ni estudiarla como el fenómeno innovador que era, el ojo disciplinado e imaginativo del artista llegó a encontrar, en las “fallas” que los críticos de los años veinte de este siglo achacaron a la fotografía, factores positivos que habrían de ayudarle en la confección de nuevos lenguajes que, de ahora en adelante, estarían directamente anclados en el referente fotográfico.

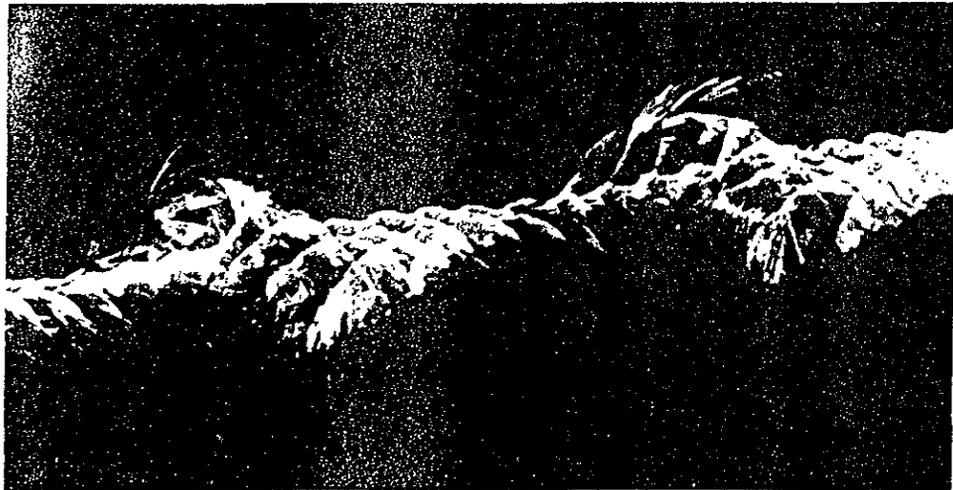
Imágenes de vista sesgada, formas en primer término cortadas por el marco o el recuadro, la exagerada perspectiva, el movimiento registrado en

secuencia (dinámica expansión espacial) de un modelo que se había movido durante una larga pose, la interpenetración de las formas en una fotografía que por accidente sufriera doble exposición, son sólo algunos de los “errores” que los artistas utilizaron para ampliar su vocabulario plástico.



Fotografía instantánea de Borough High Street, Londres, tomada en 1887 bajo dirección de Charles Spurgeon, junior.

Un fotógrafo clave en el interés que surgió entre los pintores por la fotografía como enriquecedora de sus imágenes, lo fue Marey. Este fotógrafo, concentró sus esfuerzos en el oscurecer la identidad literal de las cosas y dar preferencias a las realidades más abstractas de la naturaleza, es decir, “los movimientos mismos más que los objetos en movimiento”. Así Marey llamó a sus diagramas “cronofotografías” pues exponía, a distintos períodos de tiempo, la figura de interés ante el lente fotográfico. Con esto, se registraban en las placas emulsionadas la secuencia de movimientos que ofrecía el objeto fotografiado.



Marey: Cronofotografía del vuelo de un pájaro. 1887.

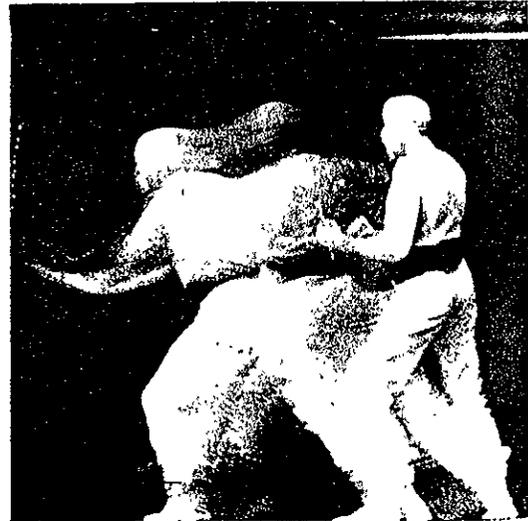
Las imágenes de Marey constituyeron un punto de partida; ofrecían toda una gama de posibilidades interpretativas que no fueron pasadas por alto por los artistas que iban alejándose notablemente de la representación exacta de la naturaleza. Si la imaginación fue la bandera que enarbolaron los pintores de finales del siglo XIX, al sentirse invadidos por la exactitud fotográfica (que entonces rechazaron como “vulgar plasmación mecánica, carente de imaginación”), ahora este nuevo arte en surgimiento, será el recurso más valioso del cual se servirán algunos pintores de principios del siglo XX.

Tanto en las obras de Marcel Duchamp, como en las de muchos otros artistas, se observa la clara influencia de las cronofotografías de Marey. Entre el cuadro “Cinco siluetas de mujer sobre planos distintos” de Duchamp, (1911) y algunos diagramas de Marey, se pueden establecer yuxtaposiciones reveladoras. Se observa en ellas, una clara tendencia a las imágenes repetidas, superpuestas. Las figuras en movimiento, sus patrones de oscilación, sus trayectorias registradas por líneas o curvas de puntos, le abrieron el camino a Duchamp para la explotación de este nuevo efecto visual que plasmara las facetas de los movimientos de un cuerpo. En *Desnudo bajando una escalera núm. 1* y *núm. 2* de 1911 y 1912 respectivamente, es obvia la influencia de

estas cronofotografías. De hecho, el mismo Duchamp reconoció y declaró que la idea de esas pinturas, la encontró principalmente en los estudios fotográficos de Marey y de otros parecidos. Para Duchamp, tanto los círculos artísticos de París, como los futuristas italianos, estuvieron más influenciados por la obra de Marey que por la suya.



Marcel Duchamp: *Retrato o Cinco Siluetas de mujer sobre planos distintos*. 1911.



Marey: *Cronofotografía de boxeador inglés*. 1880-89.

Los futuristas, a diferencia de Marcel Duchamp, nunca aceptaron categóricamente su influencia directa de la fotografía. Sin embargo, es

indudable que estos artistas no sólo las tomaron como referentes, sino que hacían una clara distinción entre las fotografías corrientes, y las que eran resultado de investigaciones o de exploraciones poco ortodoxas. Boccioni, por ejemplo, replicaba: “Siempre hemos rechazado con asco y desdén incluso la más lejana vinculación con la fotografía, porque se encuentra fuera de los límites del arte”.

Sorprendentemente existen paralelos muy marcados entre la impaciencia de Boccioni por encontrar los medios para expresar escultóricamente la continuidad de las formas móviles en el espacio, y de otra parte, las formas superpuestas moviéndose a lo largo de trayectorias, de las fotografías y diagramas de Marey. Aunque no se podría asegurar que Boccioni utilizó fotos de Marey para la confección de sus esculturas, es notable el extraño paralelismo de su búsqueda.

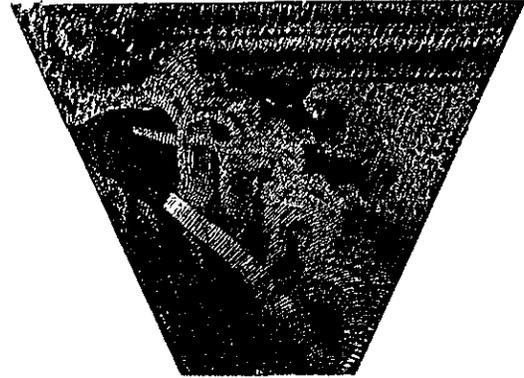
Indudablemente, la fotografía se encontraba en camino a convertirse en una expresión artística más. Era el deseo de muchos fotógrafos que constantemente experimentaban, elevarla a nivel del arte, eludiendo el realismo estético de la fotografía que hasta ese momento era el más cultivado.

Tal era el marco que intentaban imponer fotógrafos como Anton Giulio Bragaglia y su hermano, al papel que representaba la fotografía en el primer cuarto del siglo XX. Claro que siempre fue más fuerte el peso de la interpretación pictórica de los significativos “hallazgos” fotográficos (ej. la cronofotografía); pero no podemos olvidar que, para que los futuristas italianos establecieran las bases de su Manifiesto Técnico, tuvieron que analizar con gran cuidado los estudios y diagramas desarrollados por los fotógrafos del momento.

En artistas como Balla, es fácil encontrar ese análisis obligado, que le permitiría situarse como un artista propiamente futurista. Marey, con sus investigaciones con la cámara (con la cual registraba el tiempo que pasaba - cronofotografías), establece en varias fotos y diagramas lo que Balla reducirá a la pintura: el fotodinamismo. A partir de 1910, los hermanos Bragaglia, reinterpretaron lo descubierto por Marey, logrando con ello representar la idea futurista de simultaneidad e interpenetración.



A. G. Bragaglia: fotografía de un violonchelista.
1911.



Balla: *Ritmo de violonista*. 1912.

Las interpenetraciones de formas, las superposiciones transparentes: ocupación simultánea de una zona por dos objetos distintos, o por dos aspectos de un mismo objeto (y la consiguiente ambigüedad de las relaciones espaciales), son características que encontramos tanto en los estudios fotográficos de Marey y los Bragaglia, como en las pinturas cubistas. Ahora será el cubismo el que se nutrirá de los avances de la fotografía. La pintura de artistas como Picasso y Juan Gris, reproduce los efectos de la exposición múltiple en fotografía y establece también la alternancia de líneas y planos

positivos y negativos. Tal vez, estas semejanzas en dos manifestaciones artísticas tan imponentes son puramente casuales; sin embargo, la analogía es innegable.

En el siglo XX, las manifestaciones plásticas (pintura, escultura y las artes gráficas) se desvincularon casi por completo de las normas que regían hasta entonces. La experimentación era la norma vigente en un momento en que era obligada la incursión por territorios inexplorados.

1.3.1.1. QUÉ SON MATERIALES DE APLICACIÓN.

El arte actual se ha caracterizado en buena parte por el empleo de materiales diversos que el artista incorpora a su obra en función de sus requerimientos expresivos, conceptuales, estéticos y artísticos. No existe algo que pueda llamarse "material de aplicación" como tal. Cualquier cosa logra convertirse en ello, en la medida en que añade cualidades artísticas a la obra plástica en proceso.

Corrado Maltese, en su libro *Las Técnicas Artísticas*⁹, hace un planteamiento interesante cuando cuestiona si es posible aún denominar como "técnica artística" al trabajo del artista contemporáneo, prestando especial atención al creador plástico que utiliza un sinfín de materiales y tomando en cuenta el sentido que tradicionalmente se le da a este término. Ya que la materia pasa, a partir del cubismo, a ser un elemento significativo en sí, la pintura deja de ser una interpretación de algo para convertirse en una composición o construcción autónoma. Maltese prefiere utilizar el término "proceso", pues "indica mejor las variaciones de comportamiento de los diferentes artistas frente a sus propias obras"¹⁰.

En la obra plástica, la representación dejó de ser importante y las vanguardias del siglo veinte, con su actitud irreverente, dejaron de creer en el arte tradicional, alagador y de consumo (aunque, irónicamente, más tarde el arte consumido por excelencia sería precisamente el de las vanguardias). Se comenzó a hablar de nuevos conceptos, de retomar todo aquello que significaba "no arte"; Schwitters decía: "No llego a entender porqué los billetes viejos de tranvía, las maderitas, las puntillas de los delantales, las piezas de recambio para ruedas, las fichas, los trastos encontrados en el

⁹ Maltese, Corrado, *Las Técnicas artísticas*, pág. 447.

desván o en las inmundicias, no deban constituir para la pintura, un material de la misma forma que los tubitos producidos en las fábricas”¹¹.

Es así como se implantan nuevas formas de crear y fabricar piezas de arte. Se afianza la experimentalidad y se convierte en una actividad obligada para el artista que quiere seguir de cerca el camino que toma ahora la expresión artística.

1.3.1.2. EL COLLAGE.

Entre los ensayos que fueron elevados al nivel del arte, abandonando el oscuro espacio del experimento, está el “collage”. Esta forma de expresión, que admite las más extrañas combinaciones y la yuxtaposición de imágenes o formas disasociadas en un espacio incoherente, fue y ha sido el medio de expresión de muchos artistas que, considerando lo pertinente y propio del modernismo, han creado todo un nuevo lenguaje visual y formal. Desde sus principios, que datan del siglo XIX, el “collage” tuvo la capacidad de crear fantasías y mundos ilusorios en los hogares de amas de casa que creaban privadamente en sus tiempos de ocio. Fragmentos de fotografía, dibujos,

¹⁰ Ibidem.

grabados, recortes de periódico, cintas de colores, encajes, hojas, flores secas, y un sinfín de otros objetos, se combinaban para crear estos microuniversos.

Collage, palabra que significa en francés, encolar o pegar cualquier material sobre una superficie plana, es la técnica, mayormente conocida y trabajada, que admite este juego de juxtaponer objetos, texturas, colores. Esta técnica tuvo sus antecedentes en unos montajes que tuvieron gran boga en la segunda mitad del siglo XIX, denominados *papiers collés*. Método mediante el cual se pegaban sobre soportes y paneles, hojas naturales desecadas, cuentas de collares, mariposas, conchas, piedras y las más diversas cosas, enmarcadas como cuadros o superpuestas a biombos y muebles para crear, a manera decorativa, una impresión de tercera dimensión.

A partir de 1909, se añadió el collage al ambiguo cubismo. Esta forma de expresión, surgió como una técnica más, aunada siempre a otros medios plásticos como la pintura, la fotografía (fotomontaje), el grabado, el dibujo, etc. Artistas como Picasso, Juan Gris y Braque, elevaron el “collage” a un nivel más alto, ya que lo entendían, no como un simple ensayo efectista, sino

¹¹ Ibidem.

como parte integral de la obra que lo contenía y acentuaban su importancia transformando lo aplicado y excluyéndolo de su significado convencional.

Picasso, luego de experimentar con él y llegar a dominarlo en el proceso de aplicarlo en su obra, comprendió las posibilidades del collage, señalando - como una manera de establecer claramente la manera en que debe utilizarse para su mayor y mejor aplicación y entendimiento - , entre otras cosas, que la disposición de objetos reales, para representar lo que en sí mismo son (ej. utilizar unas pestañas, como pestañas, en un collage) al contrario de dar buenos resultados, es ineficaz pues no es una aportación artística significativa especialmente cuando se maneja una técnica que propone precisamente, maneras alternas de representar los objetos reales. Sería entonces más fácil de comprender, siguiendo la mentalidad anterior, si se utilizaran dedos que representaran pestañas. Así, se coloca al collage en un sitio, dando importancia a su utilización e incursión, y estableciendo claras diferencias entre el collage popular o “casero” (el que realizaban las damas aristócratas y por lo tanto ociosas en la privacidad de sus hogares) y el refinado.

El primer collage que tuvo la consideración de obra de arte fue una obra de Picasso, *Bodegón con silla de junco* (1911 ó 1912). Se trataba de una naturaleza muerta en la que un pedazo de tejido de mimbre de asiento de silla, simulado fotográficamente sobre hule, estaba sujeto de manera compleja a objetos pintados. En este mismo año, Braque ejecutó el *Frutero*, en el que, con papel impreso recortado y valiéndose de la pintura, imitó las cualidades texturales del mármol y la madera.

Ya para 1914, el collage se consideraba tan importante que el escritor futurista, Giovanni Papini, comienza a teorizar sobre él, e insiste en que los objetos y elementos de la realidad, deben ser utilizados como “materiales nuevos: transformados, transformantes y sin la menor huella de su significado convencional”.

Los artistas y movimientos que emplearon el collage en forma seria, iniciando con el grupo dadaísta alemán, estaban principalmente interesados en las cualidades expresivas, artísticas y estéticas; en el aspecto físico y no en la supervivencia de la obra. Es por esta razón que Corrado Maltese lo denomina proceso artístico y no técnica. En lugar de cuestionarse si la obra que realizaban sería duradera o no, les resultaba más atractivo trabajar con

materiales efímeros y frágiles ya que de esta forma se alejaba aún más su quehacer artístico del tradicional; del consumo masivo. Desde la utilización de los primeros “papiers collés”, el espacio pictórico dejó de ser ya una imitación de lo real y se sinceró con el artista y con el espectador por igual, dejando ver lo que en realidad es: un plano sobre el cual se puede aplicar un sin número de elementos, materiales y texturas.

El Dadá tomó la iniciativa, no solo de aplicar objetos planos, sino que comenzó a incorporar objetos tridimensionales, pretendiendo infundirles cualidades artísticas, ridiculizando así al arte tradicional. Las concepciones del objeto artístico que hasta ese momento se observaban, dieron un vuelco, transformándose por completo y ampliándose. “No dudaron en utilizar las técnicas de producción industrial trastocando su ritual exactitud científica. Aun en estos últimos años muchos artistas han vuelto a formar los experimentos de Man Ray, aunque con finalidad estética o de investigación, empleando telas emulsionadas y papeles sensibles, valiéndose de las técnicas de la imprenta o de la misma fotografía para crear signos y realizar manipulaciones.”¹² Aquí entra Kurt Schwitters quien se distingue por la incorporación de materiales de desechos a la pintura. Max Ernst con sus

¹² Maltese, Corrado, ob. cit., pág. 449.

collages surrealistas, logra integrar de manera tan precisa los papeles pegados al contexto pintado que es imposible distinguir lo que es collage de lo que es pintura. Esto aumenta el aspecto simbólico y onírico.

El arte del movimiento Pop también se nutrió del collage, utilizando etiquetas, envases de artículos de consumo, fotografías, diversos objetos, etc. Los avances tecnológicos y científicos han influido de manera decisiva en los materiales a utilizar por el artista. Por una parte se han dado tendencias, que utilizan infinidad de materiales provenientes de procesos industriales, mecanismos eléctricos, sistemas complicados de luces, etc. La fotografía también ha sido un recurso muy utilizado, bien emulsionando telas, papel, metal o bien incorporando el papel fotográfico al soporte rígido o flexible.

1.3.1.3. EL FOTOMONTAJE.

En el panorama de la fotografía, se abre una nueva vertiente dentro de la técnica del collage: el fotomontaje. Es éste un medio muy favorecido por el movimiento dadaísta, ya que existían paralelos entre la aplicación desconcertante de imágenes, y la idea dadaísta de la posición casual y la

yuxtaposición inesperada. Era la contrapartida de la escritura automática, de la literatura subconsciente que fascinó a los dadaístas. La aplicación de fotografías en pinturas o en dibujos se observa por vez primera en las obras del grupo dadá alemán entre 1916 y 1917, y fueron ellos los que le dieron sentido a este nuevo medio de expresión. Carlo Carra fué el primer futurista que introdujo un fragmento de una fotografía en una pintura.

El invento del fotomontaje ha sido atribuído a diferentes personas. Sin embargo, tanto el collage como el fotomontaje, tienen que haberse originado en las artes populares de esa época. Recuerdan Raoul Hausmann y Hannah Höch, que era usual encontrar en esos días fotografías de la época con caras pegadas sobre cuerpos que no les pertenecían; collages realizados seguramente con alguna carga político-social. En vista de que es normal atacar, en una época de miedos, incertidumbres y conflictos políticos, al realismo convencional con el realismo inherente, por ejemplo, de una fotografía, el pueblo no vaciló en utilizarlos con gran libertad, fuera como válvula de escape para lo que les afectaba o como una manera poco peligrosa para dejar ver sus descontentos y preferencias.

Hay que tomar en cuenta lo pertinente de este medio expresivo dentro de la “revolución mecánica”, ya que se considera “moderno” desde un punto de vista técnico, en relación con la reproducción fotomecánica y la comunicación de masas. Hannah Höch declaró que el principal objetivo del fotomontaje consistía en “integrar objetos del mundo de las máquinas y la industria en el mundo del arte”.

Ciertamente se debe señalar a John Heartfield como el artista que con notable maestría, utilizó y comprendió al máximo al fotomontaje. Se aleja del azar y la yuxtaposición fortuita del dadaísmo, para dar paso al cálculo mental al momento de escoger sus imágenes, montarlas, reproducirlas y retocarlas. Nada era casual. Se puede señalar también a Max Ernst como quien, junto a Heartfield, diera esa cohesión gráfica “extra” al fotomontaje, por medio de la lógica y el espacio, el tono, la luz y la sombra. Hay en ellos una óptima comprensión de la fuerza esencial del fotomontaje. Es por esto que, aprovechando el gusto tradicional por la imitación, utilizan fotografías - la copia más exacta de lo natural -, para descomponerlas, alterarlas, cambiarlas, otorgándoles así otro sentido y una distinta estética.

Heartfield integró imágenes gráficas de manera compleja pues componía hábilmente sus temas antes de fotografiarlos, teniendo determinado de antemano el montaje final y retocando entonces con pincel y aerógrafo. Poseía este artista una notable habilidad para retener imágenes y una gran propensión a cambiarlas mentalmente con el fin de crear unas metamorfosis visuales de desconcierto. Elementos como animales, cráneos, capuchas, esqueletos, paisajes, serpientes, cementerios y la arquitectura medieval eran un eco de la iconografía alemana, las cuales Heartfield fusionaba con la iconografía del militarismo moderno, de la tecnología y del comercio.



John Heartfield: *Detrás de mí hay millones. El significado del saludo hitleriano.* 16 de octubre de 1932 (fotomontaje).



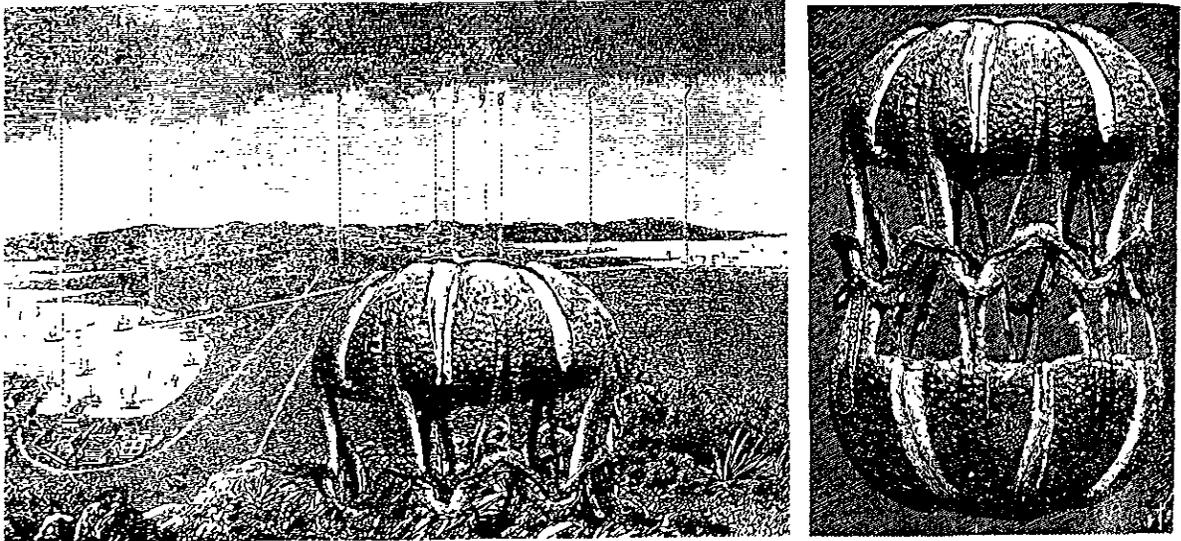
John Heartfield: *En el tercer Reich como en la Edad Media.* 31 de mayo de 1934 (fotomontaje).

Max Ernst por su parte se inspiraba en folletos publicitarios y catálogos comerciales que mostraban toda una variedad de “evocativas yuxtaposiciones fotográficas y fotograbados”. También se sirvió de fotografías y de grabados sacados a su vez de fotografías, los cuales combinaba con dibujos y pinturas. Ernst señaló la pertinencia de esta técnica en el arte surrealista defendiendo el concepto de “arte surrealista” como producto de un proceso en su mayoría inconsciente, señalando que “los surrealistas habían descubierto ciertos procedimientos que permitían reducir considerablemente la elaboración de la forma gráfica hasta el punto de liberar la representación de la influencia excesiva de las facultades conscientes”.¹³ Se refería con esto claramente a las imágenes del collage que, al encontrarlas ya hechas, el artista disponía de ellas casi por instinto. Escribía el mismo Ernst: “...es posible fotografiar sobre papel o sobre lienzo el sorprendente aspecto gráfico de pensamientos y deseos”

André Breton consideraba el trabajo de Ernst como uno superior al que realizaban los cubistas, aunque compartía mucho conceptualmente con los collages y fotomontajes del Dadá. Louis Aragon, hacía una distinción

¹³ Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, pág. 305.

separando los montajes dadaístas de los de Ernst, catalogando estos últimos como “composiciones con cohesión gráfica” y de “fuerza esencial”.



Max Ernst: *El paisaje cambia tres veces. (II). De la mujer 100 cabezas*. 1929 (montaje a partir de grabados). **izquierda**.

H. Thiriat. *Curiosidad hecha con una naranja*. 1889 (grabado a partir de la fotografía). **derecha**.

Hannah Höch fue una pionera en el desarrollo del fotomontaje del siglo veinte y sus posteriores experimentos en este medio, que alcanzan

nuestros días, la convierten en una de las artistas más atrevidas; creadora incansable. La técnica que trabajó se mantuvo intacta por más de medio siglo y consistía en el corte de elementos que escogía del conglomerado de ilustraciones, que podían encontrarse en las revistas y volantes; dentro del llamado “mass media”. Luego las acomodaba en montajes para crear nuevos mundos. Durante las cinco décadas en que practicó este método, su trabajo experimentó cambios dramáticos tanto en el aspecto formal como en el temático. Sus temas podían abarcar desde la crítica mordaz o comentario social, a oníricas fantasías surrealistas, llegando a la pura abstracción.

Por lo que es primordialmente conocida, ya que era la única mujer, es por los fotomontajes producidos en su corta y temprana incursión al legendario círculo de artistas Dadá en Berlín. Es a partir de este encuentro con la experimentalidad dadaísta, que Hannah consolida su compromiso como creadora y no detiene su proceso, aún cuando la libertad artística se ve coartada desde el momento en que Adolfo Hitler asume el poder en enero de 1933. La ilustración que se ofrece a continuación representa la riqueza de recursos de la cual se valía Höch para concretar sus inquietudes, tanto en términos del manejo del material a utilizar como del nuevo y fresco concepto que proponía el movimiento Dadá.



Hannah Höch: *Corte con el cuchillo de cocina Dada a través de la última barriga de cerveza de la época cultural de Alemania. 1919-20 (fotomontaje).*

Junto a Hausmann, Hannah tomó la idea para la creación de fotomontajes, de unas fotografías del ejército prusiano que mostraban grupos de soldados de diversos regimientos a los que les habían pegado cabezas de otros. También observaron con atención una oleografía que mostraba el árbol genealógico del Kaiser Guillermo II en el que el dueño de la pensión donde vivían, se había metido a sí mismo, añadiendo una fotografía suya, pegándola entre los demás antepasados del emperador.

La fotografía toma fuerza, tanto como material para la creación de interesantes montajes, ensamblajes, construcciones, etc., como por sí sola, convirtiéndose con el pasar del tiempo y del proceso creativo del artista contemporáneo, en una manifestación artística esencial.

Un artista que hoy estremece al público que visita sus exposiciones con sus fotomontajes es Joel-Peter Witkin. Este creador plástico estadounidense (nacido en Brooklyn, New York), trabaja la fotografía alterando el negativo, rallándolo y adulterándolo. Esta intervención al negativo es importante como proceso pues le revela al artista-fotógrafo, que las imágenes no son necesariamente una cristalización absoluta, impersonal, árida y congelada de la realidad sino que tienen el potencial para aportar interesantes fuentes de

expresión. Son el umbral que el artista cruza para alcanzar otras capas de emoción y comunicación. Esto es importante para comprender que para Witkin la imagen fotográfica es más que nada un agregado “suspendido” y no un todo completo.

Toda la obra de Witkin (por grotesca e irreal que parezca), existe en la experiencia interna del artista; sus imágenes fotográficas surgen de lo real y al mediar su imaginación, crea situaciones que alteran el ámbito que ofrece la foto por sí misma. El artista busca unir perfectamente las imágenes que yuxtapone pues cree en la posibilidad de alcanzar una unidad indiferenciada a través de la fotografía. Proyecta paisajes compuestos de varias imágenes que luego transfiere al papel fotográfico para hacerlos concretos.

Witkin regresa a los principios de la fotografía, haciendo referencia a trabajos de Niepce y Daguerre, quienes experimentaron en su momento (1826-35) con la fotografía capturando instantes independientes del diario vivir y separándolos, a través del proceso fotográfico, de su contexto normal.

Es así como la fotografía se convierte en la herramienta para capturar imágenes que vuelan espontáneamente a nuestra conciencia y memoria.

2. LA MUERTE: UNA APROXIMACIÓN TEMÁTICA EN LA PROPUESTA PLÁSTICA PERSONAL.

2.1. ANTECEDENTES CONCEPTUALES

El hombre, siempre se ha preocupado por concebir, aunque sea con la imaginación, a la muerte. Sabe que, inevitablemente, ésta camina en todo momento a su lado. Al ser tan certera como subjetiva en su interpretación, ya que, si bien es cierto que vamos a morir, también es cierto que no todos la interpretamos de igual manera, la muerte ha sido representada a través de los siglos, de diversas formas; en necesario acuerdo con las diferentes creencias religiosas. Muchas culturas antiguas, no occidentales, consideran la muerte como un aspecto integrante de la vida. Esto, obviamente ha afectado su religión, los mitos, el rito y en especial su arte. Estas culturas mantienen la fuerza original de las cosmologías, los sistemas religiosos y las filosofías que no consideran la muerte como el fin de la existencia, sino que, al ocurrir la muerte biológica, consideran que se entra en un mundo en el cual continúan la consciencia y la vida.

La cultura occidental, por su parte, se ha alejado de los aspectos biológicos fundamentales de la existencia. El desarrollo tecnológico ha

llevado al individuo de esta cultura a un alto grado de deshumanización y enajenación. El afán por las cosas materiales, le hacen olvidar el tema de la muerte. No se reconoce esa realidad limitante con la cual tenemos que convivir, por lo que no se valora la vida.

La resurrección, que es la idea cristiana de lo que sucede luego de enfrentar la muerte, propone la realización más completa del deseo de perdurar en lo mejor que se ha sido, en las experiencias mejores que se han tenido; es el desarrollo de todo lo positivo que se vivió. Por ser la resurrección un problema de fe y no de razonamiento, el individuo que decide adquirir la obligación de conciencia de una doctrina religiosa, tiene el deber de aceptar y creer, aun sin comprenderlas, las verdades que enseña la Iglesia o Templo al que asista. Generalmente no se tiene el tiempo (o tal vez no se busca) para sentarse o arrodillarse frente un altar y por fe creer que lo que se pida será concedido o que las faltas serán perdonadas. El teólogo español Enrique Miret Magdalena, aludiendo a la actitud ante la muerte del hombre moderno, recalca que: “ la muerte no es un castigo, es una ley de la vida”¹⁴ ; estableciendo así la naturalidad con la que debe ser vista. Según este teólogo, todo hombre debería reflexionar sobre el significado de la muerte en el

¹⁴ Revista Próximo Milenio, no. 17, nov. 1994, Lincro, S.A., Madrid, págs. 10 y 11.

transcurso de su vida, como medio de aceptarla y considerarla de igual importancia que a la vida misma. Así, reforzando este aspecto, habría de fomentarse el desarrollo de la fe.

Los sistemas de creencias no occidentales, tienen la capacidad de mitigar el miedo a la muerte. Para los hindúes, por ejemplo, la vida es vista como un estado de separación, reclusión y desilusión, sin embargo la muerte representa la reunión y la liberación espiritual, invirtiendo así, los valores asignados a los vivos y a los muertos. Ya que la reencarnación juega un papel fundamental tanto en esta religión como en el budismo, el jainismo y el tantrismo tibetano, el morir puede considerarse más importante que la vida.

El artista observa este conglomerado de ideas y concepciones, tanto en Oriente como en Occidente, y reproduce, no la banal realidad de lo visto, sino que crea, inventa una nueva "realidad". Así, no basta el "ver" del artista sino que se necesita, para advertir la significación de lo observado o lo sentido, su traducción a imágenes plásticas, poéticas y musicales. El artista recurre entonces a los medios que le permitirán transformar lo que siente y piensa, en presencia visible y tangible, manteniéndolo el contenido espiritual.

Las distintas creencias religiosas permiten que el artista ingenie formas de arte que agraden a los dioses y para así conseguir su favor y misericordia al momento de la muerte; tanto para él como para sus semejantes. Es por esto que siempre, hasta para aquel primitivo hombre de las cavernas, la muerte ha sido tema que se repite en lo que hoy llamamos arte, al punto de adquirir, ya por costumbre, cierta familiaridad su concepto aterrador. Como ejemplo de esto, Héctor Trillo, en su cuaderno *La Muerte en el Arte*, señala: “Tal es el caso del primitivo arte cristiano, por ejemplo, en donde las crucifixiones pintadas en la catacumbas, por su carácter místico nos pueden sacudir con más violencia que la misma escena interpretada por el genio de Rembrandt en la que la calidad de la ejecución diluye el contenido”.

Las bases principales y de mayor importancia en una religión son, tanto el cuidar el desempeño del ser humano aquí en la Tierra, como la garantía de una existencia mejor en la otra vida o bien, peor si no se respetaron los dogmas convenidos. Algunas doctrinas establecen ese recinto donde se tendrá mejor “vida”, en este mismo mundo; otras como el cristianismo, lo ubican en el cielo y los lugares donde se va a pagar la maldad de lo vivido, debajo de la tierra. A continuación se explica, tomando el cristianismo como religión modelo por ser una fuerte base conceptual e

iconográfica de mi obra artística, las diferentes regiones que el alma deberá visitar, una vez muerto el cuerpo, en justo acuerdo con la vida llevada en la Tierra.

2.1.1. *EL JUICIO FINAL.*

“El cristianismo ve el día del Juicio Final como el momento del juicio del mundo en el que Dios, como Juez, separa a los buenos de los malos y hace ir a los primeros al *cielo* y a estos últimos al *infierno*.”¹⁵ Esta descripción tan condensada de lo que se supone suceda en ese día último, podemos ubicarla, si deseáramos mayor y más profundo estudio desde el punto de vista cristiano, en el propio Apocalipsis del apóstol Juan. Con él se podría, con algo de imaginación, “visualizar” los momentos cruciales de la “venida del Reino de Dios”. “Este ‘enigmático texto de la Sagrada Escritura’ (el Apocalipsis) se comentó y concibió a menudo como profecía del próximo Juicio Final, según el cual se establecerá en la tierra el nuevo paraíso alrededor de la ‘*Jerusalén* celestial’”.¹⁶

¹⁵ Biedermann, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, 1993, pág.193.

¹⁶ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 194.

Las representaciones que del Juicio Final o Universal se ofrecieron al mundo europeo, primero en los códices de fines del siglo X, sobre todo en los de la “escuela de los pintores” de Riechenau, y luego en composiciones escultóricas de los relieves de catedrales románicas y góticas, sugieren una alabanza; “Son como un aleluya que desde la fachada de la iglesia, desde encima del portal, llenara de su sonoro júbilo el paisaje y los corazones”¹⁷. Aún cuando las caras de Dios, Cristo y los Apóstoles pueden parecer serias y hasta de enfado, no se diluye el verdadero tema que es el de la resurrección, la promesa del reino de Dios, en donde Jesucristo abre el cielo para dejar entrar a los que no se apartaron del camino. Pero luego, quien se apodera de la escena es precisamente el que debe temer a este último momento: el demonio mismo. Hay que recordar que precisamente en la Edad Media, por la estructuración por estamentos que regía el conjunto de la población, donde cada individuo sabía qué misión le correspondía desempeñar, existe un fuerte control religioso por parte de la iglesia y la cúspide de esa “jerarquía inmutable” la ocupa el Papa, representante de Dios en la Tierra. Esto trae como consecuencia que, al entrar la alta Edad Media y comenzar a desmoronarse los viejos poderes como la Iglesia (la amenaza a la cristiandad en Bizancio por parte de los turcos, el inicio de los Grandes Cismas: la

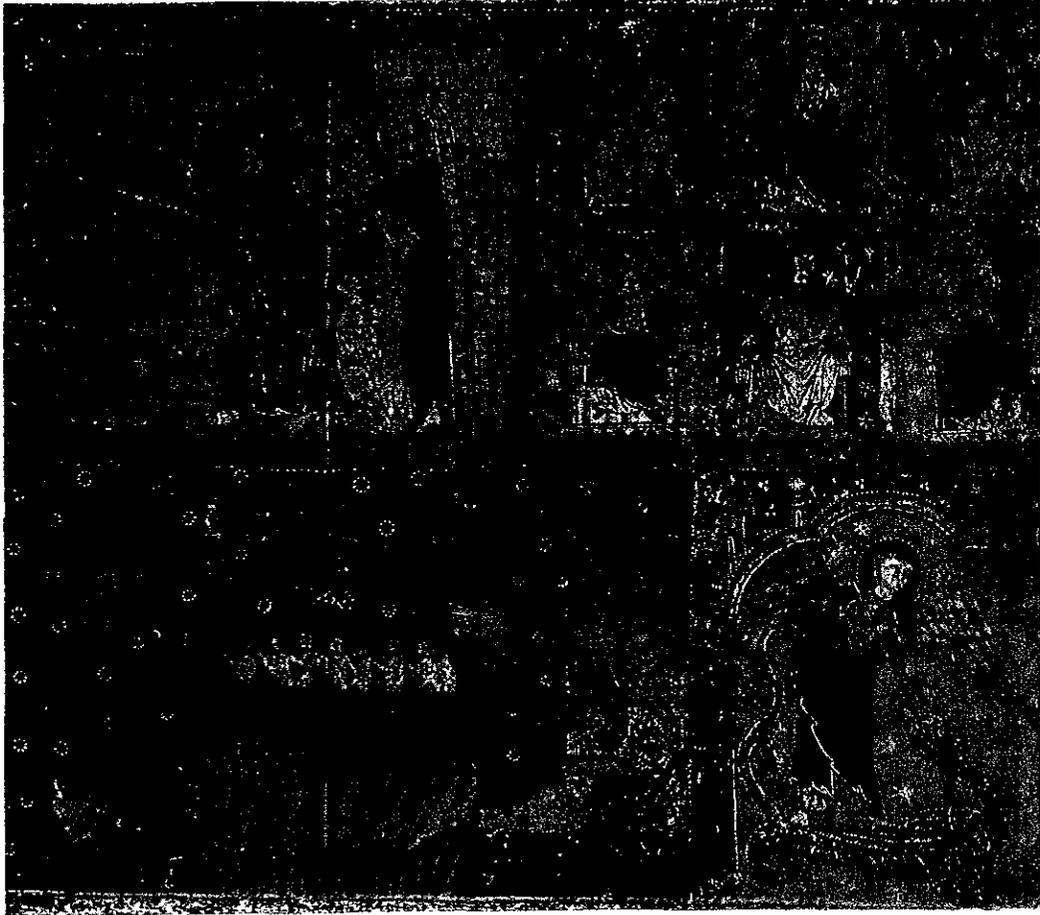
¹⁷ Westheim, Paul, *La calavera*, México, D.F., 1983, p. 58.

división de la sede papal entre Avignon y Roma, las Reformas propuestas por el alemán Martín Lutero) y el señor feudal, y a atacar a la humanidad la peste, la mentalidad del hombre medieval se vuelque a lo místico, al misterio de la religión: “Hemos pecado, Dios nos ha abandonado y el diablo esta haciendo de nosotros añicos”. Como les es imposible encontrar razones justificables para explicar el porque de tanta desgracia, se enfocan en lo que siempre ha estado por encima de ellos: la Iglesia. “La alta Edad Media, incapaz de captar la realidad de los fenómenos, incapaz de afrontarlos espiritual y psíquicamente, conoce una sola explicación de aquello que lo atormenta y amenaza: el diablo.”¹⁸

Muchos pintores, desde tiempos tan tempranos como el feudalismo (siglos IX, X y XI), comenzaron a difundir escenas del Juicio Final en donde las figuras y situaciones realmente prominentes eran las del demonio y sus ayudantes infligiendo castigos impensables a las almas que lograron ganarle al ángel de la balanza. En la ilustración que aparece a continuación, podemos ver en la parte superior izquierda a un ángel y un demonio que se disputan unas almas mientras las pesan; se puede ver la trampa en la maldad siempre presente, pues un ayudante del diablo se coloca bajo la balanza para lograr

¹⁸ Westheim, Paul, ob. cit., p. 61.

vencer el peso y con ello conseguir el alma. Aquellos que se salvan son presentados, por un ángel, a San Pedro que cuida la puerta de los cielos.



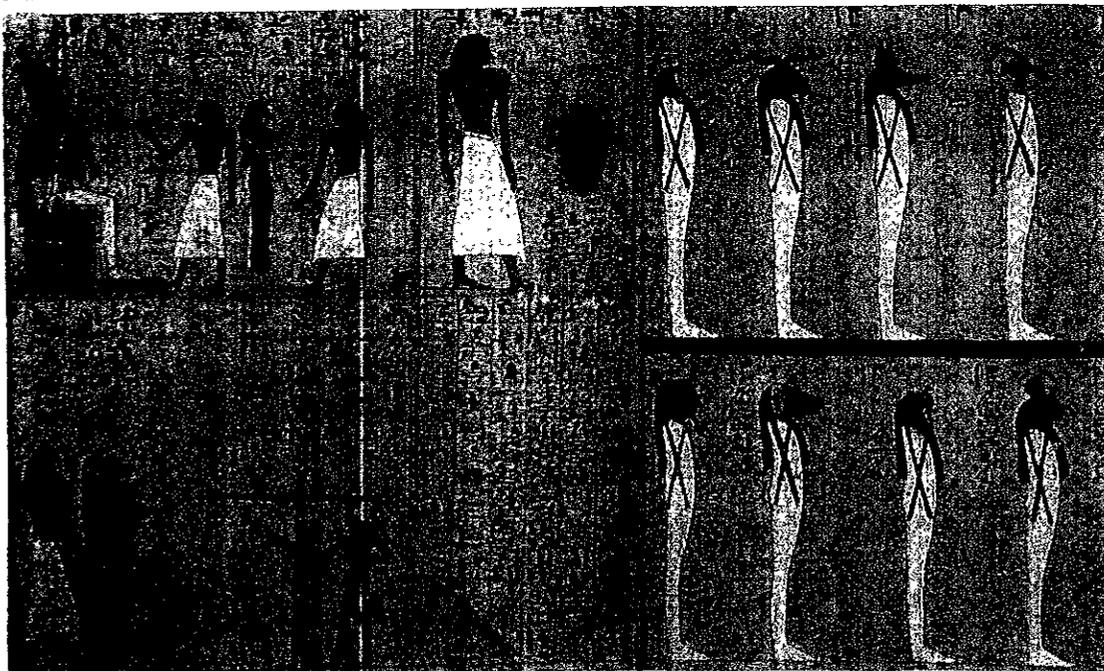
Pintura del frontal de un altar románico. Cataluña.

Los que no, son entregados a los demonios que se encuentran debajo, los cuales las echan en una gran olla al fuego, mientras otros dos demonios

avivan las llamas. En el extremo superior derecho, detrás de San Pedro, y por lo tanto ya en el cielo, aparecen en sus tronos varios reyes del mundo. Esto pone de manifiesto la unión entre Iglesia y poder feudal. Debajo, y a la derecha también, un ángel (que puede tratarse del arcángel Miguel) lucha con un dragón, símbolo del mal y del pecado, simbólicamente representante de Lucifer.

Tal parece que la iconografía cristiana tomó “prestadas” algunas ideas preconcebidas que fueron llevadas a imagen, de otras religiones o sectas. Cronológicamente la civilización egipcia, y por consiguiente su religión y arte, precedieron a la civilización, religión y arte judeo-cristiano. Al partir de hechos históricos que demuestran un importante intercambio comercial entre el ahora Medio Oriente y Egipto (que consideraba que todo lo que, como el nacimiento del dios solar Ra, viniese del oriente, era bueno y beneficioso), se puede concluir que existió una correspondencia e intercambio cultural de igual trascendencia. Por lo tanto, no es de extrañarse que haya una similitud marcada en algunas concepciones religiosas y en la manera de representarlas. En una secuencia del Libro de los Muertos egipcio, Anubis (dios de los muertos que se representaba con cabeza de perro) conduce al faraón difunto, a la Sala del Juicio donde se encuentra una gran balanza. En un platillo de la

misma se coloca su corazón y en el otro, la pluma de la verdad de la diosa Maat. Bajo el peso se encuentra Amemet, el devorador de las Almas, un monstruo que se come los corazones de los injustos. Thot, el de la cabeza de Ibis (ave zancuda, sagrada para los egipcios, manifestación terrestre de Thot), registra el veredicto. Horus conduce al faraón, que ha superado el juicio ante Osiris, soberano del mundo de los difuntos y juez de los hombres tras su muerte. (papiro de Hunefer, Egipto, aproximadamente 1350 a.C.). La próxima ilustración muestra, a manera de comparar el juicio cristiano y el egipcio, el Juicio de Osiris.



Papiro egipcio de la V Dinastía en el que aparece representado el Juicio de Osiris. Museo del Louvre.

El Bosco, con sus descontroladas imágenes oníricas que describen el desenfreno de los horrores del infierno, intenta mostrar al hombre pecador, los grandes tormentos que puede sufrir si sucumbe a las tentaciones que tan exquisitamente prepara el “enemigo” para, con su “red” apoderarse de las almas. Durero ofrece su interpretación del Apocalipsis bíblico y Miguel Ángel pinta a un Cristo iracundo que desata su furia contra quien no haya guardado sus mandamientos; “El fin del mundo, el Juicio Final, fuego sobre Sodoma y Gomera, todo lo monstruoso que la humanidad esperaba con angustia y espanto, se tornó visión pictórica en el fresco del *Juicio Universal* de Miguel Ángel, terminado en 1541.”¹⁹

Sólo restaba esperar a ese último día para sufrir amargamente en las fauces del infierno o por el contrario, disfrutar de días hermosos sin fin en el Paraíso.

2.1.2. EL CIELO.

Algunos estudios comparativos de la concepción de la otra vida han revelado grandes similitudes entre grupos étnicos y religiosos diferentes;

¹⁹ Ibid. p.65.

incluso aquéllos que no habían tenido ningún contacto demostrable en el establecimiento de sus creencias escatológicas. La repetición de algunos temas es bastante notable, especialmente en lo que se refiere a las dos imágenes opuestas de la vida después de la muerte: la morada de los justos, el cielo o el paraíso y el lugar de los malvados o infierno.

Cielo e Infierno - polos opuestos

amplitud	claustrofobia
libertad	pesadilla
luminosidad	oscuridad
	opresión

Las características básicas del cielo y el infierno son siempre las mismas: alegría y felicidad eternas en el cielo y torturas sin fin en el infierno, aunque existen muchas variedades que van desde representaciones concretas, que se asemejan a la vida en la tierra, a imágenes metafísicas muy abstractas. No siempre resulta fácil saber si estas imágenes, suficientemente concretas como para representarlas mediante dibujos (como los grabados de Gustave Doré para *La divina Comedia* de Dante), se tomaban como descripciones

literales y exactas de las experiencias de la otra vida o como metáforas de estados mentales que no pueden reproducirse mediante el arte.

Para la mayoría de las civilizaciones actuales, que al igual que sus religiones datan de siglos atrás, el cielo designa la región de las nubes y de las estrellas y el maravilloso lugar desde donde reina y gobierna a la Tierra Dios o los dioses en acuerdo con sus “ejércitos celestiales”. También allá se encuentran los justos que por llevar una vida recta en el mundo, fueron elegidos para ocupar un lugar en el mismo reino. Así se podría describir de manera general, la concepción de lo que para muchas culturas, hay más allá de lo que nuestros ojos alcanzan a ver; en el infinito cielo.

El concepto de “cielo” no se puede separar del de “tierra” y mucho menos del de “creación del universo” u “origen del cosmos”. “Mitos de la creación nos hablan en muchas culturas antiguas de una unidad, remota en el tiempo, de cielo y tierra, en forma de una mezcla como caos o en forma de unión sexual de mujer celeste con hombre terrestre o mujer terrestre, que sólo posteriormente fueron separados con el fin de dejar sitio para el aire y el ser humano.

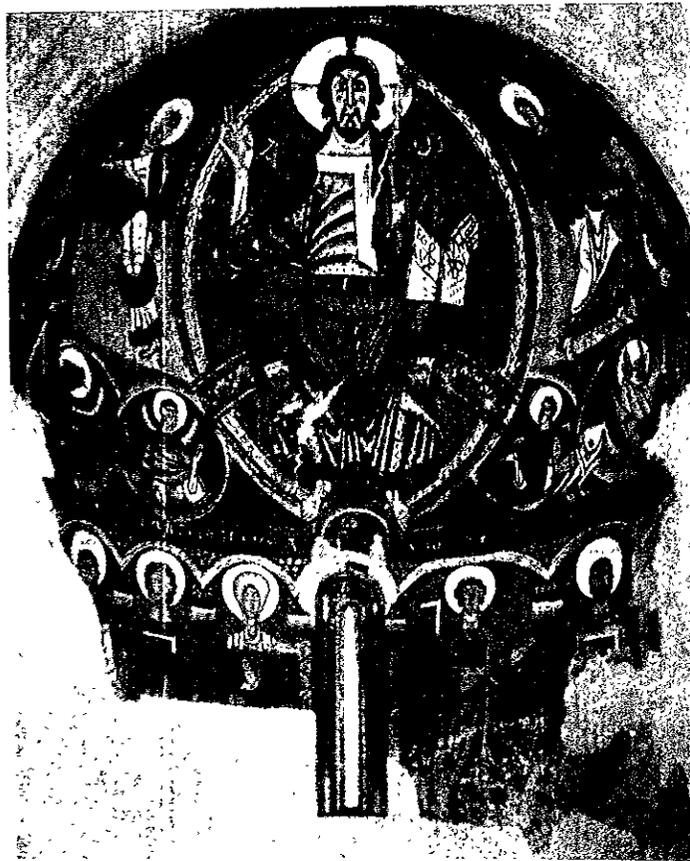
El cielo siempre ha tenido connotaciones religiosas y se le ha designado como otorgador de vida pues en él se encuentra el sol, el astro que da luz y “a menudo se convirtió en expresión simbólica de la divinidad misma”.²⁰ Muchas civilizaciones consideraban que el cielo era una cúpula inmóvil (firmamento) en donde habitaban los dioses - el principal para algunos era el sol mismo - los cuales juzgaban arbitrariamente las acciones de los seres humanos, enviándoles castigos (sequías, rayos, relámpagos) o premios (lluvias, vientos favorables) según el comportamiento que observaran.

En la Biblia se le adjudica al cielo el trono de Dios y se puede ubicar también a Jesús, luego de la Resurrección, a su derecha y al Espíritu Santo iluminando sobre ellos. Estas representaciones de la Trinidad Cristiana, suelen presentar al Padre y al Hijo sentados en un trono que descansa sobre una nube, haciendo clara alusión al cielo como entorno contenedor de este reino.

La concepción bíblica establece que el cielo está dividido en niveles que se elevan como cúpulas encima de la visible, en donde habitan los

²⁰ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 101.

diversos órdenes o jerarquías de los ángeles. Este fue el concepto que se generalizó como punto de partida para la creación de las cúpulas de catedrales e iglesias. Lo que se considera como “el mundo de Dios” en sí, es la iglesia misma donde la puerta se concibe como la puerta del cielo y el edificio en su totalidad, como la sala del trono de Dios o “Jerusalén Celestial”.



Pantocrátor del ábside de San Clemente de Tahull (actualmente en el Museo de Arte de Cataluña).

El más importante y conocido sistema dual con valor simbólico: “arriba / abajo” “debió de arraigar en la psique humana cuando sus más antiguos exponentes aprendían a andar erguidos. La región superior del cielo y de las constelaciones de donde vienen la luz y la lluvia fructificante, está reservada a los poderes superiores, a los dioses o a Dios y a los ángeles, mientras que la región terrenal queda para la humanidad mortal; y más abajo, en un extremo potencial de esta polaridad ‘arriba / abajo’ se sitúa el averno, o imperio del mal”.²¹

Hablar del cielo es hablar a la vez de la Tierra. Son dos conceptos inseparables los cuales, siendo aparentemente contradictorios se complementan entre sí; “como contraposición polar al ‘buen’ cielo, (se postula) un infierno ‘malo’”.²² Esto lleva a concluir que en el plano superior (cielo) se aloja el espíritu y en el inferior (tierra), la materia. Por lo tanto el hombre, siendo que pertenece, aún cuando es un “individuo” (indivisible), a “dos mundos”, deberá escoger el camino que seguirá.²³

²¹ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 47.

²² Ibid., pág. 101.

²³ Resulta un tanto contradictorio el que cuando se trata de asociar el término “paraíso” con “cielo”, sucede que siendo considerado el cielo como reino espiritual, el paraíso restaurado después del Juicio Final se señala como un nuevo “Jardín del Edén” pero terrestre.

2.1.3. *EL PURGATORIO.*

La doctrina del purgatorio se formuló en el siglo VI y el Concilio de Basilea-Ferrara-Florenia (1431), la proclamó dogma de la Iglesia. “... según la doctrina católica, un estado de purificación en el más allá, en el que las almas de los difuntos que se hallan ‘en gracia con Dios’ pero que en el momento de morir no han alcanzado el estado de la pureza, experimentan su preparación para el estado del cielo”.²⁴

Aparentemente se trata el purgatorio de una segunda oportunidad que ofrece Dios a sus hijos de obtener un estado límpido para ser dignos de estar ante su presencia en el reino de los cielos. Según Biedermann, esta “idea de la purificación (de almas) aparece ya expresada en el diálogo ‘Gorgias’ de Platón (427-347 a.C.)”. Esto no es de sorprender considerando, como se mencionará posteriormente, que son los griegos los que, teniendo una visión fatalista de la muerte, inventan el concepto de “alma” para desistir de la impensable idea de que al morir el cuerpo, nada sobrevive. En el libro *Orpheus - A General History of Religions*, se menciona que “San Agustín había sostenido que existía una condición intermedia de prueba entre la

²⁴ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 386.

felicidad futura y la condenación: la de la purificación de las almas por fuego. Esta es la doctrina órfica (pagana griega) y virgiliana (pagana romana) del Purgatorio: no se hace ninguna mención de ella en los Evangelios.”

Aunque en la Biblia no se menciona como tal ningún recinto que reciba el nombre de Purgatorio, por igual, una idea de purificación aparece ya en escritos canónicos de los Padres de la Iglesia: Tertuliano, Ambrosio y Agustín. Esta idea se ve consolidada ya para mediados del siglo II d. C., hasta el extremo de que en las inscripciones fúnebres se pueden leer oraciones o plegarias dirigidas a intervenir por las almas de “fieles difuntos”. Esto puede interpretarse, partiendo del supuesto de que se trata de difuntos “fieles”; son entonces almas purificándose en el Purgatorio que necesitan de preces para alcanzar la misericordia.

El símbolo de esta purificación es el fuego. Aunque también se menciona el fuego del infierno, del cual se dice es eterno, cabe señalar que el del Purgatorio tiene límite temporal pues no es un castigo como tal sino algo como la Pasión de Jesucristo, en donde se sufre para alcanzar un estado alto y superior; “Iconográficamente se representa a menudo la escena de las almas

con gestos suplicantes, y en el momento de haber expiado la pena por pecados veniales, unos ángeles que las reciben para llevarlas al cielo”.²⁵

Es precisamente el deseo vehemente de estar al lado de Dios, de estar ante su presencia, y el comprender que por los pecados cometidos les es prohibido lograr ese deseo, el sufrimiento principal de estas almas. “A diferencia de las almas del infierno, (las del Purgatorio) están ciertas de que un día verán a Dios. Además pueden ayudarles los fieles de la tierra con sus oraciones, pero sobre todo con el Santo Sacrificio de la Misa”.²⁶ Popularmente y en la Iglesia Católica en particular, se observa el día 2 de noviembre como el Día de los Fieles Difuntos (conmemoración de todas las almas fieles).

2.1.4. *EL INFIERNO.*

El infierno se nos presenta como un concepto aterrador, tanto en lecciones bíblicas como en discursos religiosos y es así como hemos aprendido a comprenderlo. Ha pasado por procesos de negación, aceptación y negación nuevamente por parte de los feligreses de las iglesias cristianas.

²⁵ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 386.

Colectivamente se piensa en el infierno como lo que espera a las almas inicuas o impías donde serán torturadas infinitamente. Este castigo corresponde o es directamente proporcional al pecado o pecados cometidos. Podemos incluso establecer correlaciones entre la doctrina del tormento eterno con la norma de justicia que Dios fijó: “Ojo por ojo, diente por diente” (Éxodo 21:24). Esta ley de retribución exacta dicta que según sea la agresión cometida, así debe , en igual proporción, recibirla el agresor. Si se considerara el castigo del tormento eterno para una persona, parecería que el pecado cometido tendría que haber sido igualmente eterno. De otra manera, la sentencia sería demasiado severa y excedería los límites de esta ley de retribución. Pero el hombre como ser normal, sólo puede infligir tormento finito, de modo que condenarlo a un tormento eterno, crea una desproporción. Ahora bien, si revisamos la historia, descubriremos que ha habido “infiernos” en la Tierra que han resultado más aterradores que el mismo “lugar de los condenados”.

El mundo quedó horrorizado cuando para 1944 y 1945 se levantó el telón de un espectáculo tan macabro que trascendía los límites de la razón: el Holocausto. Los aliados liberaron los campos de concentración y pusieron al

²⁶ Sagrada Biblia, versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger, Catholic Press, pág. 251

público en general frente a la terrible realidad. Este asesinato sistemático de varios millones de personas, testimonia lo monstruoso y perverso que fue el nazismo. Es entonces comprensible que las terribles imágenes del infierno perdieran gran parte de su violencia al ser eclipsadas por el hombre del siglo XX.

Entre el intelectualismo moderno, las llamas de Hiroshima y el Holocausto, el infierno perdió terreno y los sermones dramáticos sobre sus horrores, desaparecieron de los púlpitos tradicionales de la Cristiandad. El infierno se convirtió en un tema anacrónico para la erudición seria. Muchas de las iglesias principales moderaron su doctrina oficial de un infierno de fuego, en esfuerzos por adaptarse a las formas de pensar modernas. Ya que la enseñanza del tormento eterno implica un problema moral muy serio, hablar o pensar siquiera en una ilimitada tortura psico-física después de la muerte, además de ser una idea insensata y cruel, pasó a ser algo inaceptable. El concepto mismo que sostiene al infierno y al purgatorio: el pecado, se había enturbiado intelectualmente. Sin pecado no hay castigo. Si no se crea una conciencia de que se ha pecado, no existirá temor alguno a ser castigado, ni siquiera temporalmente.

En una entrevista que se le hizo al Cardenal Ratzinger de Roma en 1984, éste dijo: “Nuestra civilización (...) se concentra en debilitar las circunstancias y en pretextos para tratar de quitar a la gente el sentido de culpabilidad, de pecado (...), la mismísima realidad con la cual se relaciona la creencia en el infierno y el Purgatorio”. Quizás hoy ya no sea posible creer en la realidad del pecado sin aceptar la doctrina del castigo en el purgatorio o el infierno después de la muerte. Lamentablemente, un infierno de fuego todavía es parte integrante del dogma cristiano en general; y resulta un tanto difícil conciliar ese dogma con el concepto de un Dios de amor.

En la *New Catholic Encyclopedia*, se define la palabra “infierno” para indicar “el lugar de los condenados”. Una enciclopedia protestante lo define como “el lugar donde se castiga a los inicuos después de la muerte”²⁷. Las iglesias principales creen en un lugar donde se inflige castigo después de la muerte, pero esta creencia se originó muchos siglos antes de que surgiera el cristianismo. Es por esto que convendría investigar e indagar un poco en el origen de la doctrina del infierno tradicional.

²⁷ M’Clintock y Strong, *Cyclopedia of Biblical, Theological and Ecclesiastical Literature*, tomo 4, pág. 165.

Dos mil años, aproximadamente, antes de Cristo, los babilonios y sumerios creían en la existencia de un mundo subterráneo al que llamaban “país sin retorno”. En narraciones escritas sumerias y acacias conocidas como “La epopeya de Gilgamés” (una de las más antiguas del mundo) y el “Descenso de Istar a los infiernos”, se describe el lugar de los muertos como una casa de oscuridad “de la cual nadie que ha entrado puede salir”.

Un antiguo texto asirio dice que “el otro mundo está lleno de terror”. Esta fue la visión que tuvo un príncipe asirio, al que supuestamente se le permitió ver esta morada de los muertos. Le “temblaron las piernas” por lo que vió. Su encuentro con Nergal, el rey del mundo subterráneo fue impactante: “Con un clamor horroroso me gritó airadamente como una furiosa tormenta”. Veremos cómo estas descripciones del “infierno mesopotámico” no se diferencian de las de otras creencias antiguas.

Los antiguos egipcios creían en la inmortalidad del alma que viajaba a un más allá lleno de peligros terribles y en donde se encontraban monstruos horribles, lagos de fuego, puertas que, sin trucos mágicos, era imposible cruzar y un barquero cuyas malas intenciones había que frustrar por medio de magia. Por suerte, los embalsamadores, sacerdotes o sacerdotizas,

acostumbraban incluir en las tumbas o entre las vendas de las momias, los papiros del Libro de los Muertos para que, con los consejos e instrucciones contenidas en él, el difunto lograra un pasaje favorable con el que se aseguraba la vida de ultratumba.

Respecto al hinduismo, la *Encyclopoedia Universalis* francesa dice: “Hay innumerables descripciones de los infiernos ideados por los hindúes. Los pecadores son devorados por bestias salvajes y serpientes, asados laboriosamente, mutilados, atormentados con sed y hambre, hervidos con aceite, o pulverizados en recipientes de hierro o piedra”.

El jainismo y el budismo tienen sus propias interpretaciones del infierno: “donde se atormenta a los pecadores impenitentes”. El zoroastrismo, fundado en Irán, o Persia, también tienen un infierno: “un lugar frío y hediondo donde se atormentan las almas de los pecadores”.

Es interesante notar que parece que los tormentos del infierno no son eternos según las creencias egipcia, hindú, jainí, budista y zoroástrica. Según estas religiones, después de un período de sufrimiento, las almas de los pecadores pasan a otro lugar u otra condición, dependiendo del concepto que

tenga la religión en particular sobre el destino humano. Sus ideas acerca del infierno son similares al concepto cristiano del purgatorio.

Los griegos de la antigüedad creían en la supervivencia del alma (psy-kjé, palabra que también usaban para designar a la mariposa), concepto que ellos retomaron y mejoraron. Llamaban Hades a la región de los muertos, y creían que la gobernaba un dios que llevaba ese mismo nombre. Una creencia muy popular era que el alma entraba en las regiones infernales después de haber cruzado el río Estigia en la barca del viejo Caronte, quien exigía como pasaje un óbolo (moneda), que se colocaba en la boca del difunto. En las regiones infernales, el alma comparecía ante los tres jueces de ese lugar... si se le condenaba por sus delitos, tenía que sufrir tormento eterno en el Tártaro. Los griegos inventaron un limbo, la morada de los niños que habían muerto durante la infancia, y un purgatorio, donde se purificaban las almas mediante cierto castigo leve.

En Italia los etruscos - cuya civilización precedió a la de los romanos - también creían en el castigo después de la muerte. Estos cuidaban mucho de sus muertos debido al concepto que tenían de las regiones infernales. Como los babilónicos, ellos creían que eran lugares de tortura y desesperación para

los manes (los espíritus de los muertos). De hecho, se aprecia claramente en las tumbas de los etruscos, escenas de horror que sirvieron de inspiración para algunas pinturas cristianas del infierno. El único alivio para ellos venía de las ofrendas propiciatorias que hacían sus descendientes asegurando de alguna manera el bienestar del alma del difunto.

Desde el siglo V antes de Cristo, en adelante, los judíos estuvieron en contacto estrecho con los persas y los griegos, quienes tenían unas ideas muy avanzadas del mas allá. Sin embargo, los judíos al parecer no aceptaron ni fomentaron la idea de que las almas inicuas serían castigadas en el Gehena después de la muerte. No hay ninguna indicación en las Escrituras Hebreas de que se castigue a un alma en un infierno de fuego. Esta doctrina provino de las regiones posdiluvianas de Babilonia, no de la Biblia. Por lo tanto, la doctrina de la cristiandad sobre el castigo en el infierno se originó de los babilonios primitivos. La idea del sufrimiento mediador en el purgatorio se remonta a las religiones primitivas de Egipto y del Oriente. El limbo se tomó de la mitología griega. Las oraciones y ofrendas a favor de los muertos eran prácticas de los etruscos.

Tras la creencia de que después de la muerte hay castigo, existe la idea de que el hombre no muere cuando el cuerpo carnal deja de ser sino que hay "algo" que le sobrevive, abandonándole. La creencia en ese algo, frecuentemente conocido como "alma", se remonta, como se señaló anteriormente, al tiempo de los sumerios y los babilonios primitivos de Mesopotamia. Más tarde la adoptaron los griegos, cuyos filósofos - como Platón - refinaron la teoría. El dualismo respecto a "cuerpo y alma" se introdujo más tarde en la creencia judía apóstata.

La idea de que el alma sobrevive al cuerpo cuando este muere no es fácilmente perceptible en la Biblia. En el Antiguo Testamento el alma no se refiere a una parte del hombre, sino al hombre completo; al hombre como ser viviente, compuesto de cuerpo y espíritu. Así también, en el Nuevo Testamento, el alma significa la vida humana, la vida de la persona. Cuando Jesús murió, por ejemplo, tras su entierro y transcurridos tres días, su cuerpo no fue encontrado. Para sorpresa de su madre y sus discípulos, Jesús había resucitado como él mismo había predicho. La resurrección no fue de su "alma", sino de su cuerpo completo. También Lázaro fue "levantado de entre los muertos" tras "esta(r) descansando" (Juan 11:17-44) . Si el alma de Lázaro hubiese abandonado su cuerpo al momento de morir, Jesús no hubiese

podido revivirlo, pues ya su alma habría pasado a otro recinto; bien al Cielo o bien al Infierno.

Aquí es claro que la premisa fundamental para establecer el castigo después de la muerte, fracasa. En la Biblia está escrito: “El alma que pecare, ésa morirá”.(Ezequiel 18:4). También dice: “El sueldo del pecado es muerte”. (Romanos 6:23). Luego, cuando se menciona el “Gehena” o “lago de fuego”, simplemente se emplea lenguaje simbólico para decir que el pecador experimentará muerte permanente, “la muerte segunda” (Mateo 23:33; 25:41,46; Revelación 20:14; 21:8) y que el Día del Juicio, no se levantará de entre los muertos para disfrutar de la Vida Eterna.

2.2. HISTORIAS DE MUERTE EN EL ARTE DE ALGUNAS CULTURAS.

2.2.1. EGIPTO.

El conocimiento que se tiene hoy día sobre la civilización egipcia, se basa en las tumbas y sus contenidos. Esto no es casualidad ya que estos sarcófagos fueron contruídos para durar por siempre y por ello son testimonio de la mentalidad religiosa de sus creadores. Pensar que los egipcios concebían la vida en la tierra como un camino al sepulcro, es un error. El culto que rendían a la muerte está ligado al pasado Neolítico pero con un significado nuevo y diferente: el oscuro temor a los espíritus de la muerte que dominaban los cultos de sus ancestros primitivos, se encuentra ausente. La nueva actitud era la de que cada individuo debía procurarse la felicidad de ultratumba, por lo que recreaban dentro de cada cámara mortuoria el entorno de la persona muerta, agradando con esto al Ka (conjunto de cualidades o carácter del individuo muerto; la parte responsable de la inmortalidad y su morada tras la muerte) y al Ba (éste abandonaba el cuerpo tras la muerte y regresaba a él por las noches; estaba representado por un pájaro). Era fundamental que el cuerpo del fallecido permaneciera en buen estado para que pudiera seguir vinculándose con el Ba y el Ka. La gran

dificultad que supuso la conservación de los cuerpos (cuya técnica tardó en desarrollarse) hizo que la representación del muerto en piedra o pintura, fuese suficiente como sustituto del propio cuerpo.

Las manifestaciones artísticas en términos de las ideas de perfección, belleza y ornamentación, se reservaban a todo lo relacionado con la muerte o con los dioses, por la idea que se tenía de una vida de ultratumba. Esta concepción del más allá, resultó ser un aliciente que permitía disfrutar de la existencia terrenal, teniendo mayor confianza en los dioses, lo que se traducía en un profundo respeto por los actos religiosos y por las obligaciones para con los templos. Esto deriva en una preocupación por sus tumbas y las de sus faraones. Debían asegurarle al dios faraón, personificación de Osiris, una tumba digna que le asegurara el renacer al morir. Eso explica que todo el arte egipcio quede reducido a las tumbas y los templos. Es importante señalar que aunque la muerte fue el motivo principal que se tomó para la realización de muchas de las representaciones pictóricas y escultóricas, se puede observar una dedicación en la representación que, aunque regida por normas estéticas, busca hacer aparecer a la muerte, no como algo terrífico, sino como el paso a una vida nueva y feliz, concebida como algo muy similar a la vida terrenal.

En el arte egipcio dominaron reglas que establecían los dogmas teocráticos a los que el arte tenía que servir. Su finalidad era estrictamente política y religiosa, por tanto es un arte que se proyecta eterno y realza el carácter divino de sus mandatarios mediante una serie de reglas fijas como la supremacía de la frontalidad, el hieratismo, la perspectiva irreal y las grandes proporciones. Sólo en determinados momentos de la historia egipcia, como en la época del florecimiento de Tell-El-Amarna, las reglas se flexibilizan y el naturalismo aparece humanizando las representaciones; la mano del artista parece libre de dejar su carácter propio.

2.2.1.1. PINTURA Y DIBUJO: UNA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA.

El dibujo y la pintura egipcia del Antiguo Imperio no parecen haber llegado nunca a estar al servicio de una expresión artística, que tradujera la emoción de un egipcio ante una línea armoniosa o en presencia de determinado fenómeno que impresionara sus sentidos. Tampoco el artista egipcio se sirvió de formas o de colores para descubrir un sentimiento, una aspiración íntima. La pintura y el dibujo no le servían para expresar confidencias ni transmitir, mediante su lenguaje, un paisaje estético; era un medio para crear, de acuerdo con los preceptos religiosos, “un ambiente”, un

mundo que había que presentar distinto de como aparece. Aun así, esto no habría de impedir que el pueblo egipcio se sintiera profundamente enamorado de la pureza de la línea, la armonía de una forma, del equilibrio de la composición y del inigualable juego de colores.

El dibujo y la pintura no son más que una escritura ornamental, y hay que abordar estas dos manifestaciones desde este punto de vista.

La expresión coloreada es también un género de escritura, un lenguaje mágico y nada se deja a la aventura ni a la improvisación. Una gramática rigurosa regula las tonalidades y no pueden prescindir de ella; forma y color están presentes para evocar un rito, para expresar una intención.

Con la pintura, se podría afirmar que el símbolo queda incluso ampliado. En Egipto, el color siempre ha sido un medio de transposición de unos valores y nociones fundamentales que corresponden a la naturaleza de los seres y las cosas, y no a su aspecto.

verde: color del papiro tierno;
 frescor y juventud.

negro: tierra de Egipto, hecha humus
constantemente fertilizada, da vida
a las riberas del río.

rojizo: esterilidad, las arenas del desierto.



Respaldo del trono de Tutankhamón Tebas
(Egipto).

blanco: luz, fosforescencia que libra
del poder tónico de los demonios.

amarillo intenso: oro, carne de los
dioses incorruptible, imputrescible;
color de eternidad.

amarillo claro: la carne de las
mujeres.

moreno rojizo: la piel de los
hombres.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

rojo vivo: color de la sangre, la vida concentrada, es el tabú.

azul lapislázuli: forma la cabellera de todos los entes divinos.

azul turquesa: anuncio de una nueva vida; aguas límpidas en donde se lava las impurezas el dios que renacerá (el amanecer).



Pintura al fresco del muro de una tumba de Tebas. Museo Británico, Londres.

En las paredes de los santuarios reservados a los dioses y en los muros de las capillas funerarias y de las fosas subterráneas, el artista tiene la misión de reproducir una infinidad de composiciones, cuyos temas, actitudes y gestos han sido elegidos por los sacerdotes para cuidar que no se trasgreda la ley.

La fantasía brilla por su ausencia en las escenas religiosas y las composiciones llamadas "civiles", que evocan la vida diaria. Estas responden también, en líneas generales, a las mismas preocupaciones. No obstante, en el caso de las últimas, se permite, evidentemente, cierta fantasía en el detalle de la anécdota, y aunque la intención final no sea componer un cuadro, la interminable serie de elementos que colaboran en diversos registros a la decoración interior de las capillas de las tumbas, proporciona tantas escenas de género cuantos grupos representados.

Los antiguos egipcios relacionaban el ciclo de la muerte y del renacimiento con el viaje del dios Sol a través del cielo durante el día y de las doce peligrosas regiones del otro mundo, durante la noche. Es por esto que todo lo que les llegara del Este, punto cardinal por el cual renacía el dios Sol, era considerado como bueno y por el contrario lo que viniera del Oeste se

observaba como negativo y perjudicial pues por occidente moría la falúa solar (embarcación menor de remos y a veces de vapor) que no era otra cosa que el dios Sol tragado por Nut, la diosa del cielo que se arquea para formar su bóveda, para hacerlo reaparecer por la mañana.

2.2.2. MÉXICO.

2.2.2.1. TRADICIÓN Y CULTO A LA MUERTE.

Celebrar a la muerte, es una tradición mexicana que comienza con las costumbres prehispánicas. Son estas celebraciones las principales y más interesantes concepciones de los diferentes grupos étnicos que habitaron el antiguo México.

En épocas prehispánicas, los ritos celebrados reflejaban la ideología religiosa que se tenía sobre la vida y la muerte. Esto, para las culturas mesoamericanas implicaba una dualidad, por lo que intentaron dar una explicación mitológica a este fenómeno natural. Hay una transformación de la realidad tangible, en una imaginaria para que los fenómenos naturales tomen una nueva significación. No se representan las características del objeto en sí sino su significado. La muerte no es el cadáver sino el espacio en el que éste descansará.

Ya que el hombre no puede quitar de sí el miedo a la muerte, por ser ésta tan desconcertante y terminal, no puede reducirla a un simple hecho casual o común. Así, los habitantes del antiguo México, le adjudicaron a la

muerte, el atributo mágico de ser una forma de vida. Es por esto que la celebraron con tal grado de seriedad y majestuosidad. Por ejemplo, para los Nahuas el dios de la muerte recibía el nombre de *Mictlantecuhтли* y su mujer *Mictecacihuatl*. Su templo era el *tlaxico* - ombligo de la Tierra -, y era el séptimo edificio del centro ceremonial de *Tenochtitlan*. Pensaban que, dependiendo de las circunstancias bajo las cuales moría, el difunto viajaba a diferente lugar. Las personas que morían por causa natural, vejez o alguna enfermedad ordinaria, viajaban al *Mictlan* - lugar de los muertos - o inframundo. El viaje duraba cuatro años. Por esta razón eran enterrados con comida y regalos para los dioses que los esperaban al final del trayecto. También enterraban con ellos, herramientas y objetos de uso diario pues consideraban la vida en el Mictlan, paralela a la que se llevaba en la Tierra. Aquellos que morían ahogados, por lepra, o calcinados por un rayo, viajaban al *Tlalocan* - la casa del dios de la lluvia - o paraíso de *Tláloc*.

Había un lugar destinado a los niños pequeños, el *Xochiatlalpan*, en donde eran amamantados por un gran árbol el cual poseía toda clase de frutas. Por último, los guerreros que habían muerto en la guerra - estos en especial, dada la importancia que para el hombre nahua tenía la guerra, se convertían en aves de rico plumaje, estando así su trascendencia asegurada - ,

o en el sacrificio; los comerciantes o *pochteca*, muertos en las travesías de negocios y las mujeres muertas en el parto, iban al centro del cielo, al paraíso solar o casa del sol.

En el mundo maya, la representación del dios principal de la muerte - *Kizin* = hedor - es grotesca. Su cara es de una calavera, o con el maxilar inferior descarnado y con una línea negra que le cruza los ojos. Tiene además rasgos de una víctima del hambre: vientre hinchado y miembros muy delgados. En su frente, lleva el signo de *akbal* o noche. Se ha designado con la letra "A". Como este dios antes descrito, existe un gran número de dioses de la muerte en el mundo maya. La personificación del número cero es un dios de la muerte sacrificial; el número diez representa al señor del décimo día *cimi* - muerte -, el cual se representa con la cabeza del dios de la muerte; se le asocian el color amarillo y el rumbo Sur.

Consideraban el camino al mundo de la muerte como uno largo y peligroso y admitían la idea, difundida en toda Mesoamérica, de que un perro ayudaba en el tránsito por este rumbo final. Es por esto que en tumbas mayas se han encontrado esqueletos de perro. Los lacandones todavía colocan con el cadáver una figurita de perro hecha de palma, en cada una de las esquinas del

montículo del enterramiento. En las manos del difunto ponen un hueso de mono aullador y un mechón de cabello cortado del cadáver, para que con el primero se defienda de los perros bravos que se encontrará durante el viaje y con el segundo ahuyente a las aves de presa. También se le pone comida para que se alimente durante el camino.

Los tarascos por su parte, consideraban que en el inframundo se localizaban los diversos mundos de los muertos, que estaban concebidos como paraísos, lugares de deleite y de negrura, interpretando lo negro como ausencia de luz, de color y vida, y que da paso al descanso que propicia la noche, la oscuridad. Uno de estos lugares era *Pátzcuaro* - lugar donde se tiñe de negro -, en donde gobernaba *Chupi-Tirípeme*, principal deidad tarasca del agua, y al que iban a disfrutar los muertos por ahogamiento. El Lago de Pátzcuaro era entrada a este inframundo. Equivalía al *Tlalocan* de los nahuas o mexicas. Otra región de los muertos era *Comiechúcuaro* - donde se está con los topos - y estaba gobernada por el dios de la muerte *Uhcumo* - topo - . *Uarichao* - lugar de mujeres - es otra región de los muertos ubicada en el oeste, a donde iban las mujeres muertas en el primer parto o *auicanime*. En esta región habitaba *Thiuime* - ardilla negra -, deidad de la muerte y de la

guerra. Los dioses de los muertos estaban representados en general por culebras, topos, comadrejas y ardillas.

Por último, para los totonacos el dios del inframundo se confunde con el diablo y está asociado al fuego. A diferencia de otros pueblos, entre los totonacos no hay un viaje difícil al otro mundo. Los ahogados son llevados por el Trueno Viejo o San Juan Bautista a sus dominios del Este para que trabajen para él. Deben ser enterrados cerca del agua en donde fueron encontrados sus cadáveres. Las mujeres muertas en el parto ascienden al cielo en forma de nubes blancas que el viento persigue antes de llover. Los niños son recogidos por *Aktisini* quien los cuida hasta que vuelven a nacer, los músicos, curanderos y danzantes son recogidos en el dominio de los dioses del Este. A los asesinos se los lleva el diablo y se convierten en vientos nefastos.

Queda claro, que el hombre prehispánico concebía la muerte como un proceso más de un ciclo constante, que debía permanecer y prevalecer. Gracias a esta mentalidad, hoy definida, se puede comprender con mayor claridad y con claro manejo de conceptos e ideas, los ritos religiosos que tenían como finalidad el estado mortuorio. Es hechizante la concepción, tan

excepcionalmente enajenada y contradictoria, que tenían los guerreros nahuas de la muerte. Se necesita tener una visión clara y nítida del beneficio y disfrute en el más allá, para desear como única muerte digna, la de “a filo de obsidiana”²⁸. El guerrero está asegurado, pues al morir le está deparado ocupar el mejor y más deseado lugar: al lado del sol. Está aculturado con la idea de que su “grandeza guerrera”, le permitirá trascender y no morir.

2.2.2.2. DE LA MANO CON LA MUERTE.

Hoy en día, en México se celebran muchas ceremonias religiosas y paganas que forman parte del folklore popular. Aquí serán analizadas las que están enmarcadas en la festividad del Día de Muertos. Existen variantes de acuerdo al estado en donde se llevan a cabo pero en términos generales, el concepto es el mismo. Antes que nada, hay que establecer claramente que se trata también de una festividad cristiana. De hecho, la liturgia católica y la tradición popular, celebran en la misma fecha (2 de noviembre), la fiesta de los Fieles Difuntos. Podríamos hablar de una cultura religiosa mexicana compuesta por dos grandes vertientes, la española y la indígena, que al fundirse dieron lugar a la mestiza combinando así, expresiones y

²⁸ extracto de poesía nahua.

manifestaciones tan variadas como ricas de ambas venas originadoras. En relación a la ya señalada fiesta de Todos los Santos y Fieles Difuntos, se puede indicar que esta tradición conserva elementos de las ceremonias indígenas de los meses *ochpaniztli* y *teotleco*, durante los cuales se ofrecían a las almas flores de cempasúchil y tamales de maíz, en una época del año en que acababan de levantarse las cosechas: fines de octubre y principios de noviembre. Es por esto que se erigen altares para agradecer, en esa noche en que se espera visiten la tierra por única vez al año, a los seres queridos que han pasado a morar al más allá. Por otro lado, y es aquí en donde se ve marcada la unión de dogmas, las oraciones que se dirigen a estos difuntos, son las aprendidas de la religión católica que se impuso como la verdadera y única durante la colonización española. Se recuerda y se reza en estas fechas, por la parte cristiana católica, por los fieles difuntos que esperan en el Purgatorio, el día en que puedan ver por fin a Dios.

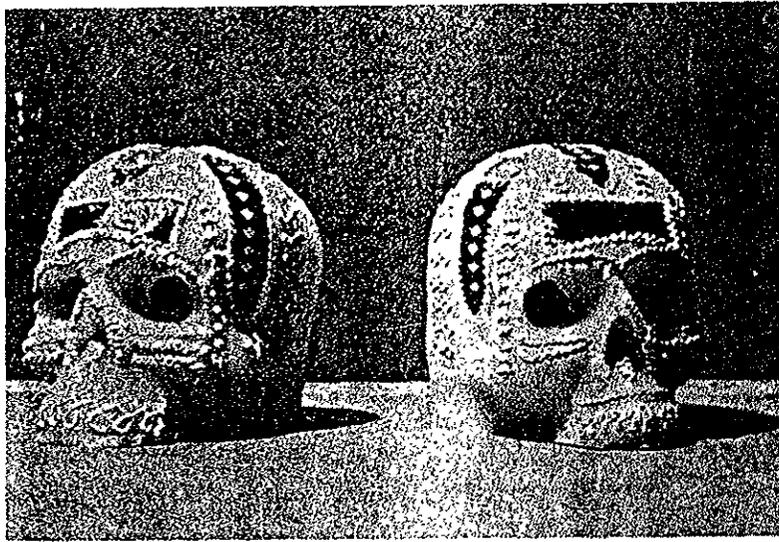
Ha tenido lugar lo que se denomina como sincretismo, término griego que significa “mezcla de creencias”. Por un lado los ritos de los antiguos mexicanos que expresaban una visión de la muerte, heroica o sacrificial, como fuente de renovación, fecundidad y trascendencia, y por el otro, el sentido cristiano que se impuso durante la colonia, donde la muerte era vista

como una danza macabra permanente por lo que dominaba el temor y el anhelo del juicio final. A partir de esta unión de creencias, la muerte se convierte para el mexicano en parte familiar y cotidiana de la vida²⁹.

Una típica escena de la celebración del Día de Muertos en México, se puede apreciar en provincia. En los pueblitos en donde no ha llegado del todo la apremiante civilización. Allí se respira un aire dulce; precisamente por las confecciones caseras que se preparan para que sean los muertitos los que las degusten. Pan de muerto, calaveras de dulce, tarros de almíbar, tazas con miel de panales silvestres, panecillos de maíz tierno, vasos de agua bendita, mole, entre mil cosas deliciosas que alegrarán el espíritu hasta del muerto. Es este el banquete de los vivos para los muertos. Lamentablemente la idea que ha dominado es la de la religión católica en la que se ve la muerte como algo triste y desafortunado y no la del antepasado del mexicano que veía a esa “eterna compañera”, como una fuente de continuo renacer, de constante cambio y transformación en algo mejor de lo que se es ahora. Por eso los pueblitos de México lloran a sus muertos, sufren por que los perdieron y esperan complacerlos con lo mejor, en ese día que los vivos decidieron dedicarles.

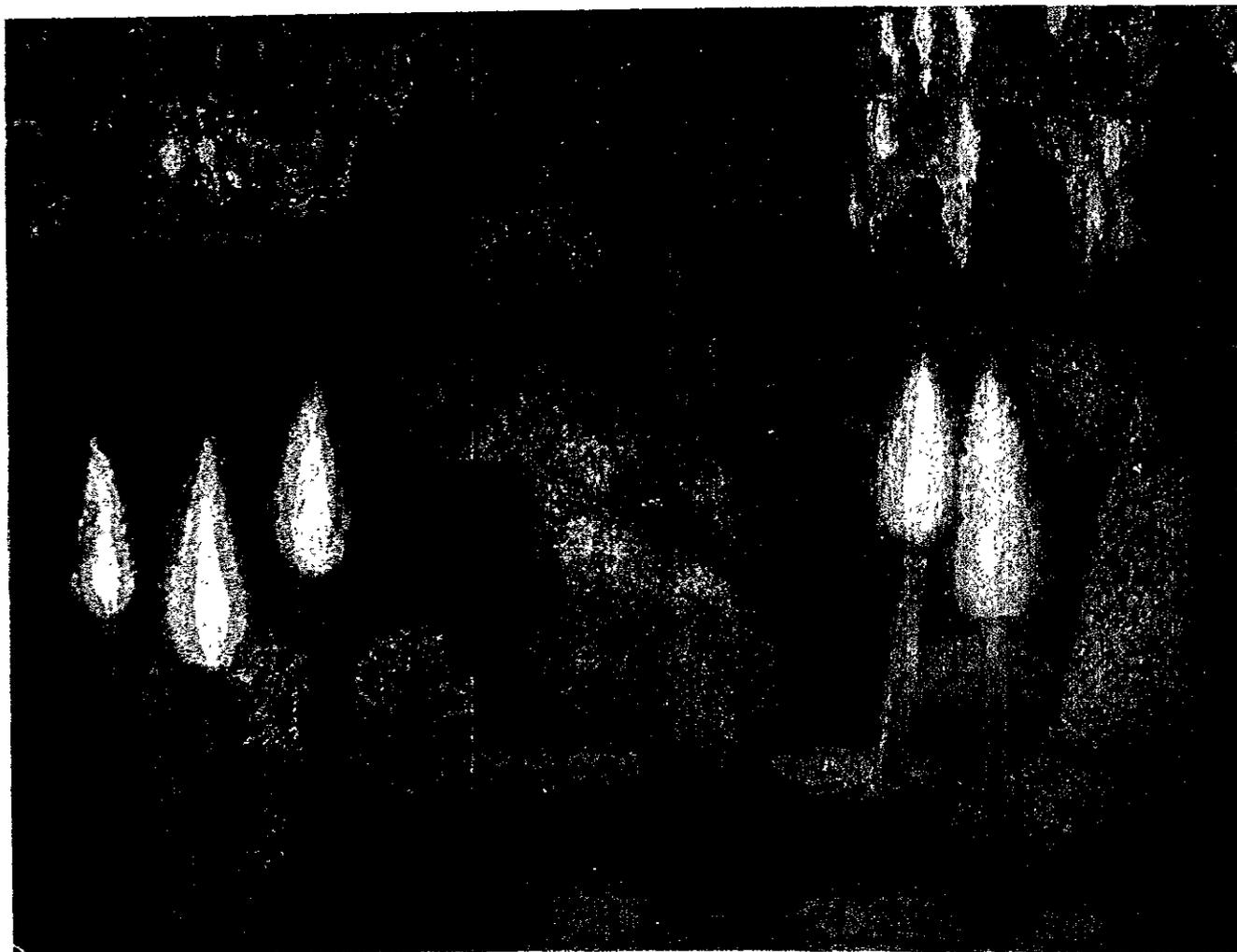
²⁹ Matos Moctezuma, Eduardo, *El rostro de la muerte en el México prehispánico*, México, D.F., 1987.

Por donde quiera se pueden ver ramos y coronas de flores, cirios, tiendas donde venden frutas secas o en almibar, pan blanco y sin levadura salpicados de manchitas de colores, pastas dulces de leche para las ofrendas que deben ponerse en los sepulcros; mismas que serán levantadas al caer la noche para volver a colocarse, esta vez dentro de las casas. Así, invitan, no sólo a sus muertos sino también a los vivos del pueblo.



Calaveras de azúcar decoradas.

En la preparación de esta festividad, contradictoriamente, prevalece un ambiente de júbilo y fiesta. En la ciudad específicamente, los altares se preparan como una decoración que servirá de adorno, de motivo de comentarios y hasta de admiración por lo estético o artístico, de una reunión de amigos y familiares en donde se compartirá el tradicional pan de muerto con un chocolate caliente. Se regalan calaveritas de dulce, de chocolate o de amaranto con el nombre de la persona a quien se obsequia, las cuales se mantienen en el altar como recordatorio de que todos llegaremos a ser lo representado por ellas. Se fabrican calacas de papel maché y de otros materiales, se pintan con colores vivos y se les atribuyen características cómicas; o tal vez aparecen como tal por el conocimiento de que resultan imposibles. Buscan estas representaciones, hacernos reír de la que inevitablemente “llevamos de la mano” en todo momento.



Diego Rivera: *Velorio o día de muertos*. Óleo sobre masonite. 1944.



Calacas de papel maché risueñas y listas para celebrar las fiestas en su honor.

2.2.3. EDAD MEDIA: LA DANZA MACABRA.

Desde el siglo XIV hasta el XVI, el tema más popular era el de la Danza Macabra. Europa entera, especialmente Alemania y el norte de Francia, busca perder el temor pavoroso a una muerte insobornable y omnipresente que hace galas de su ifalibilidad mediante pestes y guerras. Las representaciones de esta Danza, tanto en la poesía, el teatro, la pintura, las artes gráficas como en las miniaturas de los libros de horas, buscan acrecentar la necesaria meditación sobre la caducidad de lo terreno; aquella idea de que todo lo que se es y se tiene, en este mundo se queda cuando ya no existimos y que se debe tener un "buen morir" para recibir la bendición del Todopoderoso.

La palabra "macabro", (del francés *macabre*), se acuña en Francia en el siglo XIV. El concepto de muerte como tal, aparece ya desde antes en el arte europeo, en las representaciones del Juicio Universal. Catedrales románicas y góticas como la de Arles, Chartres, Amiens y Notre Dame, poseen, en las composiciones escultóricas o relieves, escenas de este tema. Ya entrado el siglo XIV, se comienzan a apreciar manifestaciones artísticas que ilustran de manera didáctica y con mayor énfasis, lo que se quiere decir

de la muerte. No es precisamente un augurio o aviso de muerte, tampoco un intento de infligir miedo pues no es la muerte en sí lo que puede hacer rechinar los dientes, sino lo frágil y caduca que es la vida, y lo que puede suceder después: salvación o condenación.

Las representaciones de la danza macabra, perseguían el fin de provocar horror, y a través del horror el arrepentimiento y el propósito de llevar en adelante una vida grata a Dios. La idea del Juicio Final somete la conducta humana a un alto ideal ético. La salvación eterna, la gran promesa del cristianismo, es el galardón del piadoso y justo, el premio del triunfo sobre el egoísmo, que es pecaminoso y asocial.

La mayoría de las grandes representaciones de la danza macabra en pintura, eran frescos proyectados en los muros de los cementerios. En el teatro religioso, que era el teatro del pueblo y se presentaba con fines didácticos, se expone el tema de la muerte, de su omnipotencia y de la milagrosa salvación del alma de las garras de los demonios que la persiguen para llevársela.

Como dato curioso se puede señalar como posible “origen espiritual” de la Danza Macabra un poema francés del siglo XII, titulado *Dit des Trois Vifs et des Trois Morts*, primera versión de la *Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*. Se trata de una conversación entre tres jóvenes de alto rango, un conde, un duque y el hijo de un rey, que han salido a cazar y los esqueletos de tres personas que en vida, habían sido igualmente de alta categoría social: un papa, un cardenal, y un notario apostólico. Los tres esqueletos los abordan y les revelan quienes fueron en vida, procurando hacerles ver la vanidad de toda ambición humana, del poder terrestre y su consiguiente esplendor mundanal. “Lo que sois, lo fuimos nosotros; lo que somos, vosotros lo seréis”³⁰; así sentencian los tres muertos a los tres jóvenes vivos. A partir de este poema didáctico aparecen, en el curso de los siguientes cien años, numerosas versiones en otros idiomas y es transformado en danza macabra. Se muestra ahora, no solo a personajes de alta alcurnia, sino a todos por igual. Aparecen hombres y mujeres de carne y hueso, observados tal y como son en su vida diaria. Con esto la danza macabra se vuelve crítica social, una crítica social que deja una profunda impresión en los ánimos, por ser dictaminada por la muerte misma.

³⁰ Westheim, Paul, *La calavera*, México, D.F., 1983, p..56.

El hecho de que esta leyenda de los tres y en general, la representación de la muerte, la condenación eterna y el infierno hayan obsesionado la imaginación de las multitudes en el siglo XIV y XV, se explica por la peculiar actitud mental de un mundo para el cual la vida no solo era vanidad, sino horror, espanto y frenesí destructivo ya que tenían que bregar con la tragedia cotidiana de la muerte, que en aquella época de la peste negra, era un suceso de todos los días.

La danza macabra hace pensar en la muerte repentina a los que viven despreocupados sin pensar en su salvación y entregados a las pasiones terrenales, y que los puede sacar de su existencia esplendida. En este siniestro baile participan todos: Papa y emperador, caballero y villano, mendigo y vagabundo, hidalga y prostituta, representantes de todas las edades y todas los niveles sociales. A cada uno de estos personajes, los saca a bailar un esqueleto, todos aceptan y se toman de las manos para unirse a la macabra danza. El efecto psicológico sobre las masas estribaba, en parte, en este contraste entre vivos y esqueletos. Por otro lado esta idea de igualdad ante la muerte, tan descarada para una sociedad que descansaba política, social y económicamente en la desigualdad - considerada divina - , fue lo que le dió,

aparte de su actualidad por tanta enfermedad y hambre, tan extraordinaria popularidad.

Artistas como Jerónimo Bosco, Alberto Durero, Miguel Angel, Guyot Marchant y Juan Holbein el Joven, por mencionar sólo los más importantes, trabajaron en alguna dirección el tema de la muerte, aportándole mayor calidad artística. Por estar enmarcados históricamente dentro de los siglos de mayor explotación a nivel plástico de los *Memento Mori* (del latín “recuerda que debes morir”) - objeto o símbolo pictórico asociado con la muerte -, el *Ars Moriendi* - el arte del bien morir -, y la *Danse Macabre*, reflejan en sus trabajos las inquietudes de la época. El terror a las revelaciones de San



Escribas contando las cabezas de los enemigos muertos. Dibujo de un relieve Asirio-babilónico.



Recámara mortuoria. Dibujo de un *Ars moriendi* o *Arte del Bene Morire*, Florencia. 1495.

Juan en el Apocalipsis, excitaba los ánimos y obligaba a los artistas, testigos impotentes de tantas calamidades y continuos desastres, a comparar su existencia con las visiones narradas por el santo.



La Muerte y el hombre joven. De un grabado de una Danza Macabra por *Master of Housebook*, Alemania, 1490.

Así, el Bosco ilustra al “degenerado” género humano sobre la perversidad del mundo, sobre los pavorosos tormentos infernales que tiene que sufrir el pecador y los múltiples métodos de seducción de que se sirve el diablo y sus ayudantes para hacer caer al hombre en sus trampas. Al ser, no sólo un gran artista sino igualmente un gran erudito y un entendido en la alquimia, no utiliza su arte como arma para atacar la locura de la época. Por el contrario, sus cuadros tienen un propósito didáctico, de ilustración. Se trata de un arte comprometido, donde la intención del artista es del todo humanitaria como lo que en su momento inspiró *la Leyenda de los tres vivos y los tres muertos*. Temas como el de la seducción por la codicia, por el libertinaje, por la ofuscación, que es el resultado de la ignorancia y los terroríficos tormentos infernales que esperan a los que se abandonan a sus instintos perversos, son algunos de los que utiliza para crear conciencia.

Durero por su parte, se basa directamente en el libro de las Revelaciones para ilustrarlo mediante una serie de quince xilografías. La técnica empleada fue escogida así para representar, por medio de los blancos y negros absolutos que el grabado en madera permite, el bien y el mal. Los *Cuatro jinetes apocalípticos* simbolizan la guerra, la pestilencia, la miseria y la muerte. Estas plagas que arremeten contra el ser humano y que acaban con

todos desde el Papa, el emperador, hasta el hombre y la mujer común, cabalgan en la cruda realidad del artista mismo. No es de sorprender entonces que Durero hubiese escogido el referente apocalíptico para sus grabados. Lo interesante de estas representaciones es que Durero ilustró a sus personajes en los trajes de la época, lo que contribuía aún más a su impresionante efecto.

En Italia, Miguel Angel entrega la versión magnificada, inabarcable para el ojo, de todo lo monstruoso que la humanidad esperaba con angustia y espanto: el fin del mundo, el Juicio Final, fuego y azufre sobre un pueblo descarrilado: El Juicio Universal de la Capilla Sixtina.

Cristo aparece como juez implacable, que condena y reprueba a la hora en que se decide sobre salvación o perdición, ante un cielo y un infierno desencadenados. Cuerpos de colosos caídos se aprietan y apiñan unos contra otros, se convierten en remolinos compactos de seres horrorizados y con rostros desfigurados por el pánico. Cristo no es el de épocas anteriores que se proyectaba en el Juicio Universal como día de promisión, y de venturosa consumación. En la obra de Miguel Angel, el Juicio está concebido como una condenación sin remedio, un abismo abierto por el cual entran el castigo y la

perdición, y Jesús es el Dios justiciero que condena y aplasta iracundo, la impiedad.

En los grabados de Guyot Marchant aparece el *Memento Mori* por excelencia: el esqueleto; pero un tanto en proceso de serlo pues se puede ver aún presencia de carne y de entrañas. También en las múltiples versiones de la *Danse Macabre des femmes*, ondean en torno al cráneo algunos cabellos largos. Debio impresionar la manera en que estos cuerpos, a medio decarnar, asían el brazo de un cortesano o mujer hidalga, siendo como su doble o su reflejo en este juego dancístico y recordándole siempre su caducidad. En la primera Danza Macabra, de Guyot Marchant, se puede leer: “*Le plus riche n'a qu'un linceul.*”... “*Tous mors sont d'un estat commun.*” De nuevo la muerte como único “nivelador” en medio de una sociedad que promovía la desigualdad y que señalaba a cada uno determinado lugar dentro de cierta estrata social.

Las representaciones plásticas más famosas de la danza de la muerte, así como las más ingeniosas desde un punto de vista artístico, son los dibujos de Juan Holbein el Joven, grabados en xilografía por su paisano H. Lützelberger, de una serie de las letras del alfabeto, dentro de las cuales se

pueden identificar escenas de la danza macabra. Creó también Holbein, otra serie de xilografías que recibieron el título de *Les simulachres et historiées faces de la mort*, las cuales comienzan con escenas de la creación de Eva, la caída del primer hombre, la expulsión del Paraíso, Adán cultivando la tierra, etc.; se unen a éstas, representaciones de esqueletos tocando instrumentos musicales, en ocasiones acompañados por sus víctimas. Estas imágenes ya se encuentran enmarcadas dentro del espíritu del humanismo renacentista. La muerte ahora va por el mundo sorprendiendo a los humanos, no para envolverlos en una “danza” y recordarles lo percedero de la vida, sino para arrancársela de una buena vez como en “El caballero”.



Juan Holbein, el Joven: *El caballero*, de su serie *Danza Macabra*.

También el joven Holbein ilustra - siendo su primer trabajo - el famoso libro de Erasmo de Rotterdam, *El elogio de la locura*. Continúa en su labor de ilustrador y dibuja las “celebérrimas ilustraciones para el Antiguo Testamento. Estos dibujos no son visiones de una mente religiosa, como los de Durero (...) son relatos sencillos de los sucesos bíblicos, representados con una escritura plástica de gran nobleza y claridad, que los hacía accesibles a todos; (...) son el filosofar de un espíritu cultivado en torno al fenómeno de la muerte.”³¹

Estos dibujos de Holbein contribuyeron en cierta medida a secularizar la tan terrible danza macabra. Pasó de ser propaganda “amarillista” que buscaba aterrorizar a cuantos las observaban, a imágenes para contemplar y que llevaban a la recapitación pero en la privacidad del hogar. Con el pensamiento humanista en boga, el mundo europeo comenzó a preocuparse ya por el destino espiritual personal. “Y precisamente la nueva concepción de la muerte como un signo común contra el cual no hay rebelión que valga, es lo que presta a esos dibujos de Holbein el acento conmovedor y es la causa de que a lo largo de las centurias no haya disminuido su popularidad”³²

³¹ Westheim, Paul, op. cit., p..75.

³² Ibid., p. 78.

3. LA MUERTE: UNA PROPUESTA PLÁSTICA HÍBRIDA CONTEMPORÁNEA: LA MUERTE EN MI OBRA. 3.1. VISIÓN ICONOGRÁFICA CRISTIANA.

La palabra icono tiene su origen en el término griego (eikon). Significa imagen, retrato y se refiere a un parecido auténtico. El término fue utilizado en la edad greco-romana para designar todo retrato de hombres tanto vivos como muertos. En Egipto se colocaban efigies (imágenes) de la persona muerta, en los sarcófagos junto con su momia.

Cada retrato, siendo individualista, tiende a idealizar las facciones de la cara, por lo que los artistas buscaban dar prominencia al tamaño de los ojos para crear una mirada un tanto estática, como congelada; características que aparecerán en los primeros iconos. No existen ejemplos de la pintura de iconos de la Era Cristiana temprana, pero a juzgar por ejemplos un poco tardíos (siglos VI y VII), encontrados en el Monasterio de Santa Catarina en Sinai, podemos apreciar muchos elementos realistas del retrato greco-romano.

³² Ibid., p. 78.

En la Historia Eclesiástica (265-340) de (San) Eusebio (Papa en 310), se menciona que los iconos de Cristo y la Virgen María, fueron hechos mientras ellos vivían. Cuenta la tradición, que San Lucas mismo pintó un icono de la Madre de Dios quien posó como modelo. Por lo tanto, de acuerdo a la tradición religiosa los primeros iconos tuvieron características y facciones arquetipadas; fueron en el sentido más estricto y moderno de la palabra, “retratos”.

La estabilidad de la iconografía cristiana, la cual ha logrado triunfar en la preservación de una tradición milenaria, se debe en gran medida a las palabras que han servido de fundamento para el cristiano por parte de importantes escritores religiosos que han teorizado sobre el tema. San Basilio el Grande (s. IV), uno de los escritores religiosos más inteligentes e influyentes comenta sobre el aferrarse al “prototipo”; o sea, una unión orgánica entre el original y su icono. “Lo que la palabra nos comunica a través de la audición, el arte calladamente nos lo revela a través de la imagen”. Esta frase, adjudicada a él, es una de las mejores definiciones acerca de la esencia artística de la pintura de iconos. Aquí se maneja el concepto de la “esencia artística” del icono, ya que aún cuando el icono fue originalmente un objeto de culto, mismo rol que ha mantenido hasta el

presente, éste causa, a través de sus imágenes, un impacto emocional en sus espectadores, bien por las cargas espirituales o por la ejecución artística.

Los iconos cristianos no siempre fueron deseados o permitidos como dignos representantes de los santos y personajes bíblicos. Dado a que el pueblo ordinario cristiano necesitaba un objetivo personal y visible para sus plegarias, se comenzó la creación y divulgación de imágenes entre los feligreses que se pensaba, recreaban físicamente y de manera fiel a Dios, a los apóstoles y demás seres divinos. “En los siglos VI y VII, se intensificó el culto de los santos y personas sagradas y de sus imágenes”.³³

Con la caída del Imperio Romano de occidente, la poca cultura que tenían las masas populares, mismas que el clero creyó necesario convertir, sacrificando la calidad a la cantidad (“el Monseñor Duchesne lo dice de manera excelente: ‘...la masa era cristiana (sólo) como podía serlo la masa, superficialmente y de nombre; el agua del bautismo la había tocado, (pero) el espíritu del Evangelio no la había penetrado’”³⁴), tuvo una regresión. “...la verdadera inteligencia de la religión cristiana se oscurece rápidamente. Las fórmulas que repiten las gentes de Iglesia, sin entenderlas bien ellas mismas,

³³ Chadwick, H. y Evans, G.R., *La Iglesia Cristiana, veinte siglos de historia*, Barcelona, 1990, pág. 38.

no hacen más que recubrir una inmoralidad sin freno y una fe incoherente y torpe, un pesado sincretismo en el que las supersticiones germánicas, mezcladas a las supersticiones autóctonas, ocupan prácticamente más lugar que las afirmaciones cristianas”.³⁵ De aquí que se desarrolle tan rápidamente el culto a los santos y a las imágenes de éstos. Se crea una especie de politeísmo en la Iglesia; cosa común y que habituaban estas personas que apenas se convertían al cristianismo y que aún no se divorciaban psicológicamente de sus antiguas creencias. Así, llevaban consigo representaciones antropomórficas de la divinidad. “...el Dios del “credo” cristiano debía parecerles muy poco accesible y (por consiguiente) los santos intercesores, sucesores naturales de los dioses especializados y familiares los seducían mucho más”.³⁶

El Imperio Bizantino estaba sufriendo por los continuos ataques bárbaros que arremetían contra sus creencias. Esto, junto con algunos desastres naturales que marcaron momentos de desición, hicieron más deseables y necesarias las ayudas sobrenaturales mediante estos retratos con los cuales era más fácil identificarse. Como era de esperarse, dada la unión

³⁴ Guignebert, Charles, *El Cristianismo Medieval y Moderno*, México, D.F., 1957, pág. 21.

³⁵ Guignebert, Charles, *op. cit.*, pág. 22.

³⁶ *Ibid.*, pág. 23.

conveniente de Iglesia y Estado, los mismos emperadores patrocinaron algunos de los cultos a imágenes que se popularizaban.

El Concilio “in Trullo” de 626, normalmente conocido como el Quinisexto Concilio - entre el Quinto y el Sexto - o como el Concilio “in Trullo” pues se reunió en la sala abovedada o “trullus” del palacio imperial (aunque no se considera un concilio ecuménico, ya que el Papa de Roma³⁷ se negó a confirmar sus cánones), ocupa un lugar clave en la historia de la iconoclastia y sus consecuencias pues constituye “el prelude de la crisis iconoclasta que había de afectar a Iglesia e Imperio pocas décadas después.”³⁸

Fue precisamente un desastre natural (una tremenda erupción volcánica submarina en el Mar Egeo, cerca de la isla de Thera (Santorini), 726), lo que llevó a León III, ese mismo año (726) a prohibir el uso de iconos pues según él, comenzaban a convertirse en simples ídolos carentes de bases teológicas confiables. Esta prohibición obligó a los Padres de la Iglesia, quienes defendían las imágenes, a formular teorías convincentes para disuadir

³⁷ Ya había tenido lugar uno de los grandes Cismas de la Iglesia Católica: la sede del Papado dividida entre Roma y Avignon (Francia).

³⁸ Chadwick, H. y Evans, G.R., op. cit., pág. 36.

a aquellos que pensaban que la creación de iconos era idolatría. Las razones de peso con las que contaban eran básicamente dos: La Doctrina de la Encarnación (acto misterioso de haber tomado forma en carne humana el Verbo Divino) y el Dogma de las Dos Naturalezas de Cristo (naturaleza humana y espiritual). En este período iconoclasta temprano, Juan de Damasco escribió su *Defensa de las Imágenes Sagradas* en Palestina, donde se encontraba a salvo de la persecución del Emperador bizantino. Argumentaba en este escrito: “No existe belleza tan divina, a la cual se le haya dado forma y se le haya moldeado, como a la figura humana ejecutada por la brocha del pintor. Por lo tanto, si el hijo de Dios, convertido en hombre apareció en su naturaleza humana, ¿no debe entonces su imagen ser representada?”. Un poco más tarde, Teodoro de Estudios, definió y dividió la relación existente entre la imagen y su prototipo como relaciones de “identidad” (el hombre es creado a imagen y semejanza de Dios; por lo tanto existe algo divino en el arte de crear imágenes) y de “necesidad” (Jesucristo, como hombre perfecto, no sólo puede, sino que debe ser representado y adorado en imágenes; negar esto es destruir la justa distribución de la salvación en Cristo).

Luego de que León III rechazase y prohibiese la adoración de iconos, su hijo Constantino V (741-775) llevó el significado de la palabra a la práctica³⁹ destruyendo físicamente las representaciones en forma humana de los santos, apóstoles, y de Cristo mismo. Constantino V también ayudó a formular la “Definición de la Doctrina sobre los Iconos” en el Concilio de Hieria (cerca de Calcedonia) en 754, en donde se “declaraba que el santo emperador (Constantino V) había sido inducido por el Espíritu Santo para destruir la nueva idolatría inspirada por el diablo”⁴⁰ Esta “Definición”, alegaba que las imágenes, “de falso y perverso nombre, no tienen ningún fundamento en la tradición de Cristo, de los apóstoles o de los Padres (de la Iglesia), ni existe oración alguna que pueda santificar una imagen ni transformarla así de lo común a un estado de santidad”. El Sacramento de la Eucaristía, las iglesias formalmente consagradas por los obispos y el signo de la cruz, dado por Dios al primer emperador cristiano, Constantino I el Grande, que reproducía la forma de la propia cruz de Cristo (acción de santiguarse o persignarse), son los únicos “iconos” u objetos que se reconocen como sagrados.

³⁹ iconoclasta - *eikon* = imagen, *klazo* = romper.

⁴⁰ Chadwick, H. y Evans, G.R., op, cit., pág. 37

Formalmente se prohibió el culto a los iconos y se persiguió a los que abiertamente se opusieron. “Su culto había atraído la ira de Dios sobre los bizantinos, su nuevo Pueblo Elegido, del mismo modo que en la antigüedad el becerro de oro había atraído la ira de Dios sobre los israelitas.”⁴¹ Esta práctica se reinstituó mediante el séptimo Concilio de Nicea de 787; se prohibió de nuevo en 815, luego que de que sucedieran nuevos desastres y derrotas como las de 726. Por último, se restauró el culto por decreto de la emperatriz Teodora en 843.

Fue justamente la teoría de la “necesidad”, que se señaló anteriormente, la que, luego de que triunfara el culto a los iconos, le dió a las Sagradas Imágenes una posición predominante en la vida del devoto ortodoxo.

3.1.1. *DE LO TRIDIMENSIONAL A LO BIDIMENSIONAL.*

En la antigüedad clásica, la veneración de los dioses encontró expresión artística mayormente en el culto a estatuas en los templos. Para uso privado, las figuritas de culto - generalmente copias en pequeño de las

⁴¹ Chadwick, H. y Evans, G.R., op. cit., pág. 36.

originales que se encontraban en los templos, bien fuera en bronce o terracota- eran colocadas en nichos aislados en alguna esquina de una habitación. Sin embargo, ya en épocas tardías de la antigüedad clásica, se desarrolló un concepto mayormente espiritual de la deidad y las representaciones tridimensionales cayeron en desuso para dar paso primero a esculturas en relieves casi planas y luego a pintura.⁴² Un desarrollo paralelo al descrito puede apreciarse en el culto a la diosa Isis, la cual inspiraba inicialmente representaciones escultóricas tridimensionales y ya entrado el siglo III, un tríptico es pintado en la técnica de la encáustica, donde se representa a la diosa junto a Serapis.

La cristiandad, obviamente influenciada por el Segundo Mandamiento⁴³ basado en sus raíces Judáicas, inicialmente objetó en contra del arte representacional en general, particularmente el de la Deidad. Esta oposición continuó por algún tiempo, pero ya entrados los siglos II y III, cuando el cristianismo se “heleniza”, el arte representacional se establece por sí solo. En el siglo IV, obispos como Eusebio de Cesárea y Epifanio de Salamis hablaban abiertamente de los iconos de Cristo, la Virgen, los

⁴² Surge un énfasis en el aspecto místico de los iconos y como resultado se desarrolla la tendencia de desmaterializar el cuerpo humano de los iconos mediante el predominio de la pintura sobre la escultura, la cual cae en desuso. La pintura se convierte en el medio exclusivo para la creación de iconos.

Apóstoles y del Arcángel Miguel. Sin embargo, debe quedar claro que la idea de imágenes sagradas no fue un invento del cristianismo; como se mencionó anteriormente, el culto a Isis, entre otros, ya contaba con imágenes; y, como en los cultos arcanos, el cristianismo contó con imágenes sagradas en dos manifestaciones: las monumentales, apropiadas para el templo o lugar de culto, y las pequeñas para la veneración privada. Fuentes literarias establecen claramente que los iconos “tamaño portátil”, proliferaron en un momento en el que la Iglesia aún tenía problemas con grupos que se oponían a la colocación de iconos en el santuario. El mismo Epifanio de Salamis, en un arranque de ferviente pasión religiosa, desprendió una cortina de un templo sobre la cual había pintada una imagen, demostrando de este modo su repudio a lo que consideraba idolatría. Esta acción es de particular importancia ya que el icono en cuestión estaba representado sobre tela, lo que prueba que desde un principio, la creación de iconos no se limitó a un medio en particular.

A continuación se presentan varios ejemplos de algunos iconos importantes y que tal vez sentaron las bases para los demás: el de la Virgen y el de Jesucristo.

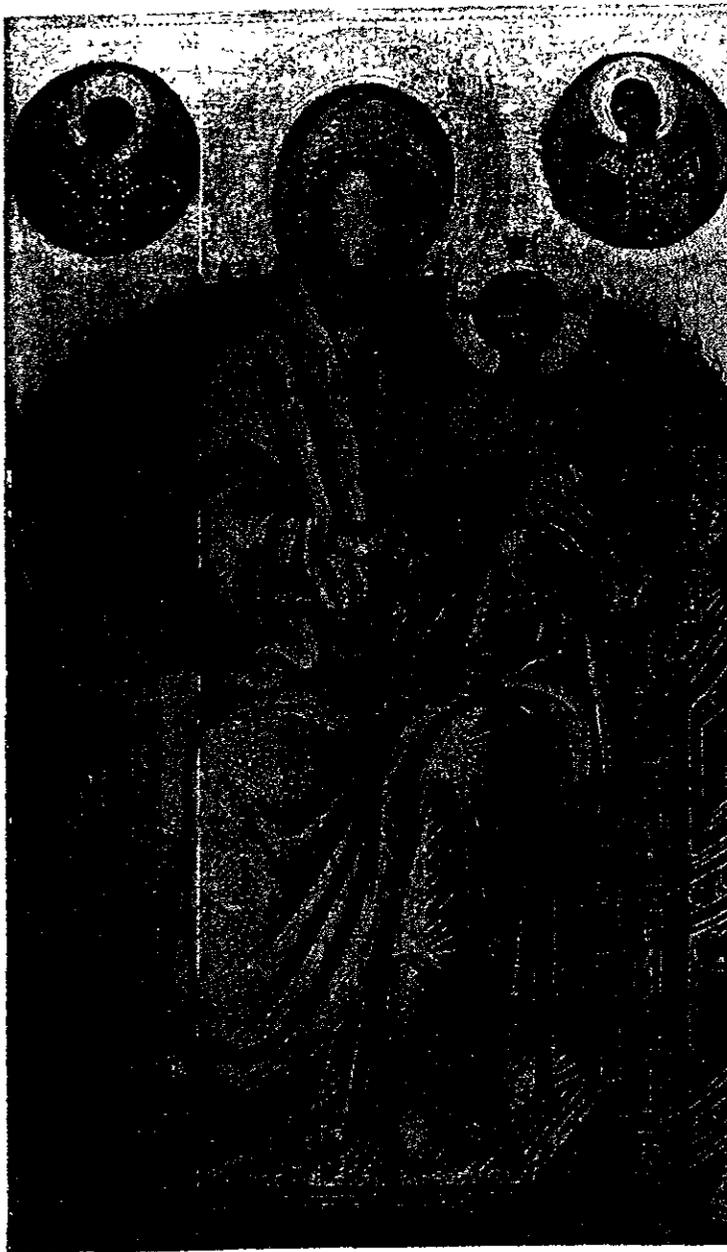
⁴³ “No adorarás falsos ídolos”.



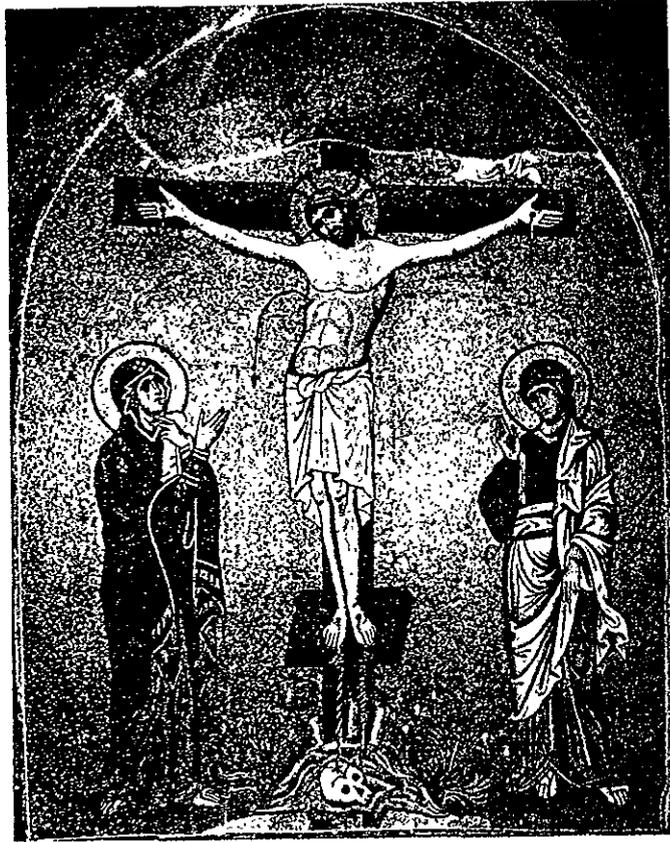
La Virgen (detalle). Encáustica sobre madera; siglo VI - VII, d. C. Sta. Francesca Romana, Roma.



Cristo. Del mosaico de Deësis; siglo XII d. C. Sofia, Estambul.



La Virgen en el trono. Siglo XIII tardío. Tempera sobre madera. The National Gallery of Art, Wash. D.C.



La Crucifixión. Mosaico. Siglo XI. Monasterio de una iglesia; Dafne, Grecia.

3.2. *VISIÓN ICONOGRÁFICA PERSONAL.*

Nacer duele. Desde el momento mismo en que aceptamos enfrentar el mundo, sufrimos. Sufre la madre y llora el niño. Hay dolor pero también satisfacción porque se unieron las partes necesarias para engendrar la vida. Es esta vida, desde sus principios, un universo lleno de misterios que, al no aceptar conexiones con el microcosmos interior del hombre, se convierte en enigma indescifrable. No encuentra el hombre forma alguna de definir o al menos augurar con certitud lo que puede suceder. Es por esto que crea cosas para, en cierto modo, excusar lo que le altera y no puede comprender. Inventa el lenguaje, las artes, los mitos, la magia, la religión y un sin número de imágenes y símbolos que objetivarán su mundo intangible. Estas imágenes se fijan en la mente, conformando un complejo código, hablando por sí solas de lo sobrenatural; tratando de explicar aquello que el hombre no puede controlar.

Representaciones tan variadas de Cristo, de la Virgen, de la muerte, de la vida, de un ángel, del demonio, del cielo (Paraíso), de las profundidades de la Tierra (Infierno), y de miles de otros misterios que tienen que ser “creados”, son aceptadas como reales y verdaderas, pues el hombre, al no

adquirir su conocimiento por la vía de la abstracción, crea una “ciencia” propia que le dará seguridad ante lo inimaginable.

Aquí entra la “magia” del artista; y en sus manos recaerá la pesada “conciencia colectiva”. Interpretará en imágenes todo lo imaginable y lo que no, también. Claro que, los resultados de estas representaciones serán diferentes, ya que el artista se encuentra siempre en la disyuntiva de tener que decidir la manera de traducir un fenómeno o un concepto el cual pasará por un proceso, hasta llegar a un consenso. Surge entonces la libertad de interpretación, la cual es intrínseca del hombre-artista, pero no siempre respetada o permitida. Apesar de esto, al observar su entorno, el artista busca comprender la relación que existe entre lo que puede apreciar con sus ojos y lo que puede construir en su mente y con sus manos. Imágenes saltan, surgen, se desvanecen, reaparecen y se fijan para luego ser exorcizadas. Este “collage”, que es la mente del artista, busca referentes internalizados, basados en la experiencia para luego, darles vida.

Al saberse perecedero y cobrar conciencia de su transitoriedad, el artista intenta darle a su obra cualidades trascendentales. Ya que no vivirá tanto como su obra, pretende anclar su espíritu en ella y permanecer.

Mi visión iconográfica tiene su base muy arraigada en las figuras de la tradición judeo-cristiana. Siempre al utilizar imágenes en mi obra, busco cargar éstas de referentes anclados directamente en el cristianismo o por lo menos en su simbología; más específicamente con el tema de la muerte, de la resurrección, que es a su vez el vencimiento de aquélla, del purgatorio, y del infierno, entre otras. No represento a la muerte como cadáver sino como algo vivo que se siente en paz con el ser.

En el intento por crear un código propio, el cual utilizar en la conformación de mi obra plástica, y con el cual ofrecer al espectador mi idea de lo que es la vida del hombre aquí en la Tierra y lo que es la vida después de la muerte, decodifico lo que más me interesa del lenguaje simbólico cristiano para obtener significados y significantes y de ahí partir y crear uno que responda tanto a mis inquietudes personales, como a lo ya establecido por la tradición cristiana. No todos y cada uno de los símbolos que manejo tienen su origen en lo religioso, pero lo interesante radica precisamente en impartir cargas religiosas a símbolos que no las poseen, y utilizar los que sí la llevan, colocándolos bajo otra luz. No pretendo decodificar hasta llegar a comprender toda la simbología cristiana pues la quiero sólo de base para codificar la mía y así dar las reglas o claves al momento de enfrentar mi obra.

Al seleccionar las imágenes, escojo siempre figuras humanas, ya que no me quiero desasociar del protagonista de toda esta complicada existencia: el hombre. En función de esta figura principal, se aportará toda la carga sintáctica y semántica que será la que, a fin de cuentas, relatará la esencia de lo representado.

El concepto de muerte que me inculcaron, vista siempre como tabú, ha cambiado al conocer la tradición mexicana que se remonta a sus orígenes indígenas. Las celebraciones que llevaban a cabo en torno al arte funerario, inician en el culto a los muertos de pasado ancestral y resulta increíble el grado tan espiritualmente elevado a que llegaron estos antepasados del mexicano en cuanto a la concepción del estado mortuorio. También en la investigación de cómo veían la muerte otras culturas y civilizaciones en momentos específicos, toda mi idea preconcebida de la manera en que debe considerarse este momento, es ahora otra.

La muerte es un tópico que muchos prefieren evitar, tal vez por la creencia de que hablar de ella, es como llamarla, y claramente nadie quiere verla venir. Pero lamentablemente se ha dejado en el olvido también la vida misma; la manera en que manejamos esta existencia y el período limitado de

tiempo que ella admite. Para tener un buen morir se debe tener un buen vivir o por lo menos se piensa que es ésta una correspondencia justa. Al que obra mal le debe ir mal y al que obra bien le debe ir bien, si no en ésta, en otra vida. Es así como se podría describir, de manera somera y general, la actuación del ser humano en la Tierra. Claro que hay tantas formas de muerte como posturas ante la vida y es precisamente esta diversidad la que me permite obtener y manipular imágenes en mi obra plástica que establecen variantes en cuanto a los significados de vida y de muerte y la manera en que las enfrentamos.

El tiempo que inventamos y fragmentamos, nos rige cínicamente y por igual divide nuestros días y cuenta y mide hasta los momentos de intimidad. Hablamos del tiempo que nos tomó hacer tal o cual cosa, de todo lo que se pudo realizar en un período determinado de tiempo. Al final obtenemos, en pedazos, las experiencias de un día; medidas y estrictamente calculadas. Así, nuestra vida esta llena de instantes, de momentos que dominan nuestro espíritu, inundan nuestra mente y abarrotan de materia nuestro entorno; exactamente igual se conforma un collage, un fotomontaje o un ensamblaje; de pedazos de cosas que, ya unidas, se compenetran.

Por otro lado, e independiente de religiones y creencias, al escuchar testimonios de personas que hablan de sus experiencias con la muerte, en las cuales estuvieron a punto de perder la vida, casi todas coinciden en que en el segundo mismo en que se está dejando esta existencia, escenas de nuestras vivencias son proyectadas por nuestra mente como una película; imágenes desasociadas entre sí pero que corresponden a nuestro pasado. Esto también estimula mi proceso creativo y me lleva a intentar representar esa “película en desorden” que son nuestros recuerdos.

Por lo tanto es posible, a partir de estas ideas de lo que es nuestra vida: personas, lugares, momentos, todos ellos enmarcados en el tiempo pasado, presente y futuro, establecer la utilización de unas técnicas que representen ese conglomerado de imágenes archivadas en nuestra mente. El collage, el fotomontaje y el ensamblaje son métodos que van de la mano con la recapacitación sobre la vida ante la muerte pues imitan al mundo humano que se compone de pedazos de muchas cosas tanto espirituales, como mentales y materiales.

Híbridos - como les llamo a mis trabajos plásticos por las técnicas métodos y materiales varios que se mezclan para realizarlos - son un reflejo

de los pensamientos que elaboro en el momento de analizar o recapacitar sobre la muerte. Las escenas creadas por las imágenes fotográficas, al igual que las grabadas en latón , que a su vez surgen de fotografías, son ubicadas en su mayoría, en transición, en el paso al más allá sin especificar el destino final; abandonando este mundo para formar parte de otro que los espera.

Ese proceso de exorcizar mis ideas en ebullición, me lleva a vislumbrar otro tema de igual fuerza conceptual: el más allá. Así como lo que siento, pienso y razono sale de mí y se plasma en mi pintura, cobrando una nueva forma vital, así también quiero representar el estado del ser que deja de serlo y se transforma.

En este camino a otro ámbito, cada muerte se convierte en un resurgir. Se propicia un nuevo comienzo que no conocemos pero que queremos creer apacible, alegre y claramente mejor que la existencia actual. Es por esto que en mis “sepulcros”, impregno el espacio pictórico de vida por medio de luces, destellos lumínicos, colores, etc. En mi obra, la muerte tiene el color, el calor y la vida que le son negados. Intento impregnar de luz ese plano oscuro, callado, quieto y en los símbolos, encontrar la posibilidad de representar las ideas relacionadas con este tema. No quiero tragedias ni dramas forzosos en

mis “muertes”; en ellas hay vida y aunque la tragedia y el drama son parte integral de la vida, no tienen lugar en la reposada quietud de su descanso mortuario. Prefiero entonces, centrar mi obra pictórica en la utilización de imágenes que puedan representar el caudal de sueños, ideas, ilusiones, temores y confusiones, acerca de la muerte, que asaltan mi mente. Luz y muerte: conceptos encontrados que en mi obra, son uno.

Intento colocar en una posición excelsa mi visión de lo que no conozco, de ese espacio al cual iremos todos al morir, eliminando la carga trágica y convirtiéndola en estética. Tal vez la quiero construir florida y alegre, por el miedo en la manera de enfrentarla. La muerte, como paso a otra cosa, al más allá, no me asusta. El temor radica en la causa que mediará, al momento de llegar a ella. El sufrir me atormenta a diario; y perder a un ser querido o tener una muerte lenta, dolorosa, significa sufrir. Yo no quiero sufrir mi muerte o el camino hacia ella. Quiero llegar tranquilo, tal y como reza el epígrafe de cualquier lápida: *"DESCANSE EN PAZ"*. Que sea como echarse a dormir una siesta.

Quiero evitar el sentido del sufrimiento y del dolor pues parto de la postura cristiana, en donde el sufrimiento sólo se acepta como camino para el

amor, pero en sí no significa nada. Esa errónea idea tan difundida de que hay que sufrir y sacrificarse meramente porque el sufrimiento en sí es bueno, no tiene sentido en el cristianismo. El sacrificio del cristiano es para la realización del amor, pues está siempre en función de ayudar a los semejantes.

Cada imagen, espacio, figura y material comporta una carga simbólica. Quiero destacar la importancia del símbolo y así, en la utilización de elementos fotográficos, pictóricos, metálicos y metalíferos que puedan ser contenedores de historias o alegorías, generar un lenguaje nuevo, mediante una perfecta integración de estos materiales con diversas imágenes del mundo real que tengan la posibilidad de transportar al espectador a mis fantasías y sueños.

Este intento por materializar mi mundo interno, comienza a tomar forma con la fotografía. El tiempo apremia, como mi deseo de ver expresadas en imágenes mis alegorías. La fotografía me permite eso precisamente: acortar el proceso de elaborar las imágenes que representarán las escenas que se dibujan en mi mente. Recrear del natural, mediante cualquier técnica artística, sin admitir incidencias figurativas o abstractas que no le pertenezcan

al motivo recreado, aun cuando esto pueda aportarle significados e interpretaciones que enriquecerían su contenido, me parece tarea estéril. Por esto, al partir de fotografías que precisamente recrean lo natural: personas, paisajes, etc., inicia el proceso de observarlas y estudiarlas cuidadosamente para definir si se integran o no a mi propuesta. Entiendo que si domino las técnicas propias del crear del natural, puedo acortar pasos dirigiéndome a imágenes ya dadas que puedan servirme de base o punto de partida para desarrollar ideas. Altero el espacio particular de las fotografías que manejo invitando a otras imágenes a participar con las que ya se encontraban allí. Busco detalles rescatables en las fotos que aporten y enriquezcan: desenfoces, perspectivas insólitas, deformaciones por algún movimiento de la cámara o del motivo retratado, etc. Disfruto el placer de ver encontradas, yuxtapuestas, imágenes desasociadas entre sí que ofrezcan y me permitan a mí como creador, la oportunidad de sobresaltar, excitar, desconcertar, alegrar, calmar.

Aunque oníricas, mis ideas parten del mundo “real”: amigos, parientes, gente conocida y desconocida que transitan o transitaron alguna vez por este mundo. Estas efigies que protagonizan mis instantáneas, pierden el ámbito en el que se encontraban, entrando en un trance de luces, color y muerte. Exalto

la fotografía porque es una metáfora de la creación misma: la luz le da la vida, y aunque en mis montajes hago referencias a la muerte, a personas que ya no están, que terminaron o que irremediablemente a eso llegarán, en mis fotografías se mantienen vivas, inalterables.

Reconozco que la muerte puede ser desastroza para aquellos que, como yo, estamos tan apegados, no a la vida, sino a vivir con otros. El solo pensar que la persona amada, a quien deseo tener para siempre a mi lado, tiene que cumplir un tiempo determinado de vida para luego dejar de existir, me aterra. Así también cualquier muerte de alguien muy cercano me toca profundamente. En el libro *La vida, el tiempo, y la muerte*⁴⁴, se expresa que de todos los cambios temporales que puede sufrir un organismo, los más angustiosos y drásticos son el envejecimiento y la muerte. Esto claramente corresponde a un proceso físico natural donde es necesario que algunos individuos den paso con su muerte a otros, permitiendo así su nacimiento y acomodo en este mundo. “Es claro que si la muerte fuera algo negativo para las especies, se habrían ido seleccionando organismos cada vez más longevos hasta que llegara el momento en el cual las especies estuvieran constituidas por organismos prácticamente inmortales. La muerte de un individuo,

⁴⁴ Blanck-Cerejido, Fanny/Cerejido, Marcelino, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, D.F., 1988, págs. 11-35.

programada o no, viene entonces a dar por terminado un experimento genético y da lugar a que se aprueben nuevos modelos".⁴⁵ Por el contrario, y contraponiendo ciencia y arte, la legendaria poetiza helénica, Safo, en su visión existencialista y hasta cierto punto romántica, sostenía que si la muerte fuera un bien, los dioses no serían inmortales.

Mi propia muerte no me trauma, sé que tiene que pasar y vivo tranquilo con ese pensamiento. Soy prudente para no morir como otros dispongan: accidentes, enfermedades terminales. Quiero tener un buen morir. Creo que a eso aspiramos todos, pero creo también que eso hay que preverlo en vida que es cuando tenemos la conciencia y la capacidad para lograrlo. Mientras vivo, busco imágenes que logren congeniar con las que llevo dentro. El proceso de encontrarlas es fascinante pues corresponde muchas veces al azar.

Cabe destacarse, de nueva cuenta, que los antecedentes del collage y el fotomontaje, enmarcados en el mundo ilusorio del Dadaísmo, del Constructivismo ruso y del Surrealismo, son los que han permitido esta

⁴⁵ Ibidem..

exploración y me han abierto puertas a mundos nuevos. Tal y como hicieron algunos artistas de principios del siglo XX, busco en la aplicación de diferentes objetos, las imágenes que materializan mi mundo imaginario. También en la contemporaneidad puedo señalar al artista Joel-Peter Witkin, con quien me identifico por el tema que aborda y por algunas técnicas que utiliza, aunque es nuestro proceso creativo muy diferente y aun más, los resultados que buscamos obtener, como un referente interesante para futuras investigaciones.

El collage me permite utilizar símbolos e imágenes que han sido utilizadas a través de los siglos, pero que al recibir otro tratamiento, otra forma de aplicarlas, se acercan a la actitud contemporánea del hombre que, siendo “moderno”, debe mantener una consciencia reflexiva sobre su muerte, no en teoría, sino en su propia vida. Se genera entonces un interés por las religiones y filosofías antiguas y orientales sólo como manera de comprender mejor la muerte, sin por ello desligarse de convicciones religiosas particulares.

Para lograr esta necesaria reflexión, son imprescindibles los referentes visuales o audibles que nos remitan a ese fenómeno omnipresente. Las

imágenes aplicadas en mi obra, tienen el cometido de crear un código específico, basado en diversas tradiciones religiosas y mitológicas, lo cual corresponde perfectamente con el concepto de collage, pues son ideas e imágenes desasociadas muchas de ellas entre sí, pero que en mi obra encuentran unión bajo otra luz. Por ejemplo, el Amor se suele representar con el fuego. Se habla del fuego del Amor. En mi pintura trabajo con ambos símbolos o conceptos (el amor y el fuego) y admito el estado específico del Purgatorio en donde la purificación del alma se dá como si, al encontrarse con Dios, que es el Amor, uno se purificara por medio del fuego. Mis personajes, en su mayoría, se encuentran felizmente en ese estado, esperando con avidez otro mejor.

Esta manera de amalgamar recursos pictóricos y texturales e imágenes variadas, logra dar forma a una obra final, que revela las técnicas utilizadas para hacerla posible y los materiales contenidos en ella, lo que la convierte en un todo en el que se funden forma y concepto. Elementos artísticos logran correlacionarse y compartir un mismo espacio, complementándose y correspondiéndose, se desprenden de su carácter intrínseco y ya no son, por sí solos; ya no tienen individualidad. Es a esto a lo que puedo llamar un “híbrido”.

Con esta combinación de imágenes y materiales, intento crear un nuevo acercamiento donde la obra atraiga al espectador, queriendo decirle algo más de lo que pueden sugerir el color y las formas en su intelecto; aparece el valor semántico que subordinará, en ese segundo, a los aspectos propiamente formales llevándolos a un nivel al que tal vez no pertenecen pero que toma forma en nuestra mente; el nivel del texto, de la palabra.

Cuando logramos “leer” en una pintura, escultura, grabado, en cualquier manifestación plástica-visual, estamos, más bien, descifrando un código oculto producto de una sapiencia particular y específica. El conocimiento adquirido en el estudio concentrado de sobre un tema, trae como resultado el manejo simplificado de imágenes visuales concretas y claras, mediante diversas técnicas o materiales. Se hace necesario entonces el descifrar el significado de los materiales de aplicación utilizados. Al emplear el término “materiales de aplicación”, me refiero a aquellos materiales que, sacados del contexto para el cual fueron creados, vendrán a complementar de manera integral mi obra plástica.

Las primeras fotografías que utilicé en mis montajes fueron tomadas por mí con una cámara oscura casera (“pinhole”), a la cual daba un leve

movimiento al momento de capturar la imagen, lo que resultó en calidades deformantes que añadían drama a las imágenes y lograba que se perdiera la actitud posada del motivo retratado. Las atmósferas que se crearon, permitieron desarrollar ambientes *ad hoc* con el tema de la muerte. Luego llegaron otras fotografías mucho más interesantes, no sólo desde el punto de vista estético, sino por su valor histórico. Fueron tomadas en el estado de Puebla y datan aproximadamente de los años veintes o treintas. Se pueden apreciar en ellas, campesinos mexicanos en días de asueto o campestres. Lo que yo rescato es el “error” del fotógrafo aficionado que capta con su lente a unas indias mexicanas, sin percatarse de que junto con ellas se acomodaba felizmente su propia sombra y la de otros a su lado. Esto, para los críticos de mediados del siglo 19, sería una lamentable falla. Sin embargo, es precisamente de esas sombras que sale a la luz el título y todo el concepto que manejé en la exposición que complementa el aspecto práctico del presente estudio teórico. Con el título “Sombras de Muerte”, inauguró el 7 de agosto de 1997 esta exposición individual en la sala Mtro. Roberto Garibay S. (sala negra) de la Academia San Carlos.

Uno todo lo que me permita expresar mis temores, dudas e ideas acerca de la muerte y a veces siento que voy comprendiéndola.

3.2.1. *CAPTACIONES GRÁFICAS EN PAPEL.*

La hibridación en mi obra surge a partir de la unión de varios medios artísticos de “distinta naturaleza”: la fotografía, el grabado y la pintura. La fotografía, será trabajada de manera que ofrezca la posibilidad de convertirse en la imagen que protagonizará la obra y a la vez, en el soporte sobre el cual serán aplicados elementos pictóricos y metalíferos. El elemento pictórico ya sea óleo o acrílico, se aplicará en la composición, logrando unirlo a la fotografía misma y, con esta aleación, integrar ambas manifestaciones plásticas. Es necesario también relacionar las luces, sombras, colores, tonos, etc., al momento de seleccionar imágenes, con el producto final mismo que, al ser un complejo de materiales y técnicas, aunados a la fotografía, establecerán un nuevo lenguaje visual.

Al utilizar la técnica fotográfica, llego a la acertada disolución de la creencia, injustificadamente admitida, de un “arte influido por la fotografía o de fotografía influida por el arte”.⁴⁶ En mi caso la fotografía es un ingrediente esencial e integral de las piezas que contruyo. Es por esto que busco, mediante un tratamiento directo, la compenetración de medios que menciono.

⁴⁶ Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, p.13.

La fotografía será intervenida por otras técnicas poco tradicionales que acrecentarán las cualidades plásticas que ya, en si misma, ésta contiene. La utilización del soplete y del ácido nítrico sobre la emulsión fotográfica, descubre texturas y tonos cromáticos dignos de destacarse. El calor del soplete, así como el ácido, penetran en la emulsión, haciéndola translúcida y revelando colores intensos. Las texturas y colores que descubren estas técnicas son distintas y, unidas, crean una atmósfera enigmática. Estos efectos se logran en su máxima expresión cuando se utiliza sobre las áreas sobreexpuestas de la fotografía; o sea, las partes más oscuras. En éstas hay una concentración mayor de luz sobre la emulsión, por lo cual el revelado será de mayor intensidad.

Al quemar la emulsión fotográfica, ya sea con ácidos o con soplete, cambia el entorno de los protagonistas de mis obras a uno inidentificable, más bien etéreo, que no se relaciona con nada terreno, ni celestial específicamente. Es un nuevo entorno de colores y texturas.

También logro obtener “captaciones gráficas” sobre otros papeles que no son fotográficos. Me refiero a grabados, que siguen la línea del tema que observo en esta tesis y en mi obra en general. Pero las captaciones de

importancia, por tratarse de una investigación experimental y por tanto nueva en mi quehacer artístico, son las anteriormente explicadas.

3.2.2. CAPTACIONES GRÁFICAS EN METAL.

Las escenas en las láminas de latón dorado que son grabadas al agua fuerte, parten también de fotografías. Aquí el proceso es diferente pero el concepto de que las imágenes surjan de fotografías, continúa hilando la producción plástica. Después de escoger la fotografía a grabar, se lleva a cabo el proceso de fotograbado o de fotoserigrafía y se obtiene sobre las láminas de latón dorado, la imagen deseada. Estas imágenes a grabar, en ocasiones son dibujadas directamente sobre el latón con algún barniz, crayón litográfico o de cera; cualquier medio que bloquee la acción del ácido en el momento en que éste, afecte la placa. Luego es sumergida la lámina en ácido nítrico para obtener la calidades de las incisiones que este procedimiento crea y entonces aplicar pintura al óleo en la superficie de la lámina de latón, eliminando el exceso para con ello resaltar las figuras grabadas y destacar lo dorado propio del latón, que se mantiene en la partes que no fueron afectadas por el ácido; integro pintura con lo grabado y con el brillo dorado del latón.

El esmalte, el aguafuerte, el aguatinta y algunas otras técnicas artísticas, impartirán cualidades plásticas a estos metales, lo cual reforzará la integración formal y conceptual de la obra, afianzando la propuesta.

Siempre trato de obtener al menos una impresión de la lámina grabada pero esta no es la conclusión del proceso de grabar la placa como lo es en el caso de una lámina de zinc grabada y preparada para una edición. En mi creación, el latón grabado se convierte en la obra final.

Con la utilización del metales en mi obra aprovecho el hecho de que se trata de cuerpos simples dotados de un brillo particular llamado "brillo metálico". Esta característica viene a complementar favorablemente el significado sintáctico que manejo en mis piezas, en lo referente a la luz y lo divino. Represento todo lo sacro y ajeno al mundo terrenal con colores que reflejen luz. Las hojas de oro, el latón dorado, los tubos de cobre, mariposas iridiscentes, todos llevan la carga semántica que menciono.

3.3. FUSIÓN ICONOGRÁFICA: HIBRIDACIÓN SIMBÓLICA.

Ocurre en mi obra una “fusión” tanto en el aspecto formal como en el conceptual. Se unen elementos formales de carácter industrial (tubos de cobre, láminas de latón), con otros, tradicionalmente propios del quehacer artístico (pintura al óleo o acrílica y fotografía, sobre tela o madera); también imágenes diversas con elementos que se pueden identificar con la simbología del cristianismo y de la imaginería popular, para dar paso con esto a una hibridación. Establezco las partes de las cuales se compone esta fusión, y ofrezco una manera en la que se puede identificar, desde el contenido formal hasta el contenido temático o significado de las obras ejecutadas, iniciando con las que realicé desde que comencé mi estancia académica de maestría en México, hasta el momento de completar la exhibición pictórica *Sombras de Muerte*, la cual complementa mi propuesta teórica.

Para sustentar este estudio formal y temático, me baso en las definiciones y procesos que sugiere y utiliza Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre Iconología*, para identificar el significado de la obra artística. Parto de la identificación de formas puras (contenido formal), las cuales son portadoras de significados “primarios o naturales”, para hacer una

enumeración de los motivos artísticos contenidos en las formas puras. Luego paso al contenido secundario o convencional dentro del cual relaciono los motivos artísticos y las combinaciones de estos motivos (composición), con temas o conceptos.

Los motivos artísticos vienen a ser las imágenes y sus posibles combinaciones, que comportan significados mediante algunas historias o alegorías. Aquí entramos ya en el campo de la simbología pues, dentro de estas historias o alegorías (que no son otra cosa que combinaciones de símbolos), podemos ubicar imágenes que transmiten la idea de nociones abstractas como la Fe, la Sabiduría, etc., y que vienen a ser su concretización visual.

Ya que el simbolismo es un sistema con el que se representan creencias, conceptos o sucesos, constituye la clave para comprender el mundo espiritual. Se necesitan símbolos para viajar del ámbito abstracto, al terreno de lo concreto, de lo palpable, que de otro modo no podría entenderse. “ ‘...Según Goethe, hay verdadero simbolismo dondequiera que lo particular represente a lo general, no como sueño o sombra, sino como revelación viva y momentánea de lo inescrutable (...) El símbolo es encubrimiento y

revelación al mismo tiempo' (1987). Todo esto se refiere ciertamente, de forma predominante, al simbolismo religioso corriente entre nosotros; además (...), (a) imágenes y signos que se basan en juegos de pensamiento y abstracciones sin que por ello lleguen a altas esferas de la espiritualidad.”⁴⁷

En cuanto al tratamiento que le doy a las imágenes de personas en las fotografías que utilizo, se establece un acuerdo con el ejemplo que del término alegoría, ofrece Panofsky: “...los retratos de personas concretas e individuales, humanas o mitológicas, pueden combinarse (y unirse) con personificaciones (de) carácter encomiástico, (de exaltación).” Sin proponerme, he creado alegorías en mi obra que, ahora que conozco el manejo de las mismas, puedo acercarme a una interpretación acertada.

Es así como, mediante la identificación y el análisis de las imágenes, historias y alegorías (y de los símbolos que éstas contienen), que de mi obra plástica realizo, logro llegar al campo de la iconografía en sentido profundo. Panofsky sostiene que “Si la identificación correcta de los motivos es el prerrequisito para un correcto análisis iconográfico en el sentido más estricto, entonces el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es el

⁴⁷ Biedermann, Hans; op. cit., págs. 7-12.

prerrequisito de una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo.” Es esto lo que intento: llegar a ese nivel explicativo para comprender mejor lo que hago y hacerlo entendible, accesible.

Ya establecida la manera en que manejo paralelismos con el símbolo cristiano, continúo con esta explicación tomando las obras pictóricas ya realizadas, señalando el código que manejan y decodificándolo para su mejor entendimiento.

En la obra titulada *Haciéndome la higa* (pág.147), se establece una escena en donde se pueden observar tres figuras en la parte superior que llevan máscaras como de baile de disfraces o carnaval y sobre sus cabezas se dibuja un círculo que puede semejar una aureola o un halo. Aquí entra el manejo de dos elementos: uno simbólico-religioso-cristiano con otro de origen pagano antiguo: la Trinidad y las máscaras. Probablemente antes de Cristo, muchas culturas carentes de escritura, utilizaban las máscaras como expresiones de la presencia de entidades sobrenaturales. Así fue, al punto de que éstas, no sólo se concibieron como un disfraz de la cara, sino que en muchas ocasiones se “absolutizaron” y pasaron a concebirse como objetos

independientes, como por ejemplo, las máscaras pulimentadas de piedra verde de Teotihuacán del antiguo México.

Rescato el hecho de que sean tres figuras, para establecer el paralelismo con el concepto teológico de la Santísima Trinidad cristiana, ya que este dogma ve la unidad divina en tres manifestaciones personales - Padre (Dios), Hijo (Jesucristo) y Espíritu Santo - formulado en la época de la lucha contra el arrianismo (325 d.C., Concilio de Nicea).⁴⁸ Este concepto fué manejado en las artes plásticas primeramente mediante tres personas sentadas una junto a la otra, pero la representación del Espíritu Santo como hombre se prohibió desde el siglo X y se sustituyó por una paloma. La plástica medieval, acostumbró también representar la Trinidad, siguiendo prototipos antiguos, como un cuerpo con cabeza de tres caras o como una cabeza con rostros que se intervienen mutuamente.

Esta visión artístico-simbólica también fue prohibida en 1628 por el Papa Urbano VIII, considerándola herética y al mismo tiempo, para escapar

⁴⁸ Arrianismo: Herejía de Arrio, sacerdote de la Iglesia de Egipto de profunda formación filosófica y teológica, quien combatía la unidad y consubstanciabilidad en las tres personas de la Trinidad, afirmando la preeminencia del Padre y la inferioridad de Verbo ante Él. Fue condenada en el Concilio de Nicea (325 d.C.).

de las burlas que de estas imágenes hacían los protestantes, calificándolas de “cancerberos católicos”.

En mi obra logro amalgamar estos dos símbolos que, aunque distantes conceptualmente, se integran perfectamente dentro de mi código, pues manejo una trinidad diferente que por no ser divina ni etérea sino mortal, humana, necesita de máscaras para transformarse y, en el momento del juicio, asumir las cualidades de un dios.

La figura principal al pie de la obra, representa al que va a ser enjuiciado; quien, por no recibir el juicio de quien corresponde, mira con pavor. A su lado, una imagen calavérica representa a la muerte quien puede ser vista como figura de escenas de la *danse macabre* o “danza de la muerte”, un tema medieval favorito, el cual es una configuración simbólica de la idea del rasero de la muerte; ni ricos ni pobres se pueden librar de ella. Mediante su presencia hace patente el fin que le espera a la figura que como ella, se encuentra en este espacio. Puede también llevar consigo la promesa de la resurrección del Cristianismo, en donde los muertos se levantan para unirse al Creador.

Aun en el formato de mi obra, se distingue el carácter simbólico pues la estructura está dividida en dos planos de configuración geométrica. El medio círculo superior, que visualmente se puede transformar en una figura circular completa y el cuadrado inferior, denotan congruencias con concepciones de la simbología geométrica. En el caso del círculo, podría significar la representación de potencias celestiales y la orientación del ser humano en el caso del cuadrado. En sistemas místicos, se parafrasea a Dios como círculo con el centro omnipresente para significar la perfección y la imposibilidad de comprensión por parte de los humanos (infinitud, eternidad, lo absoluto). Se concibe “el pabellón del Cielo” como una cúpula redonda, por lo cual el círculo simboliza el cielo y todo lo espiritual. Ya que en el círculo no puede verse principio ni fin, ni dirección u orientación, se opone simbólicamente al cuadrado, que expresa la organización del ámbito de la vida según las regiones del mundo, que parecería como caótico si no mediaran las direcciones y coordenadas (cuatro estaciones del año, cuatro puntos cardinales). Esto le asigna el cuadrado al mundo terrestre y material (el hombre).

El ser humano que va a ser juzgado, ubicado en el cuadrado y la “Trinidad” que, humanamente endiosada, juzga arriba en el círculo.



Haciéndome la higa. Collage sobre madera / ensamblaje. 1994.

En los bordes del semicírculo, se aprecia un revestimiento en latón que ha sido intervenido por la técnica del aguafuerte, y sobre él han sido grabados símbolos relacionados con las culturas antiguas y la religión cristiana. Uno de ellos es el que da sentido al título que lleva la obra: la higa, encontrándose dos de estos símbolos en cada extremo del semicírculo. Este es un gesto destinado a rechazar el mal de ojo y a proteger en general contra seres y poderes hostiles. Se efectúa con el puño cerrado, haciendo sobresalir el pulgar entre los dedos índice y medio, lo cual se interpreta como gesto obsceno y símbolo del acto sexual. La creencia en el efecto repelente del gesto, tal vez se deba a la reflexión de que los demonios, como seres espirituales, son asexuados y por lo tanto sienten aversión hacia alusiones sexuales de toda índole. En cuadros medievales de la Pasión de Cristo se representa la escena de unos observadores envidiosos del viacrucis del Redentor que se mofan de Él haciéndole el gesto de la higa. En el Caribe y en Puerto Rico específicamente, se utiliza la higa para proteger a los niños recién nacidos contra el mal de ojo, llamándosele “manita de azabache” por el material del que están construídas y se suele usar colgando de una pulserita de oro.

Recorriendo el semicírculo de latón y como surgiendo de las higas, está grabada una enredadera de hiedra, la cual encierra ambivalencias, siendo

venenosa pero medicinal. Al ser sus hojas siempre verdes, suscitó la idea de inmortalidad, pero, en otra relación, se la consideró también como planta demoníaca. Se le asoció también con Dionisios en sus bacanales y con Talía, la musa de la poesía alegre. Los simbolistas cristianos de la Edad Media, elevaron la hiedra a símbolo de la supervivencia del alma, más allá de la muerte del cuerpo. A esta concepción se debe su utilización en mi obra, dentro de mi visión iconográfica, ya que ésta rodea a la Trinidad que represento, no para protegerla, sino que, por estar por encima de ella, se impone como lo realmente “Altísimo” y se coloca en favor del que está siendo juzgado. También la higa tiene la finalidad de proteger a la figura de abajo, de estos “seres y poderes hostiles”.

En la pieza que he llamado *Sepulcro I* (pág. 151), aparecen, al pie de la escena, una serie de hongos que, en la simbología que establezco como personal, toman el lugar de la calavera al pie de la cruz en la que muere Nuestro Señor Jesucristo. El triunfo de la vida ante la muerte. Como algunos hongos que nacen de material descompuesto - vida surgiendo de la muerte - así también Jesucristo venció la muerte, representada por la calavera (*memento mori*), y resucitó a una nueva existencia en el Reino de los Cielos junto a su Padre.

La figura protagónica de esta obra - una figura humana que parece otear el horizonte - , se hace visible gracias a lo que puede ser un corte de tierra que nos permite adentrarnos en la intimidad del espacio en donde se encuentra “sepultada”. Esta imagen humana, que puede ser hombre o mujer, aun cuando se ubica en un espacio encerrado, claustrofóbico si se quiere, no luce triste ni apesadumbrada, por el contrario, parece cómoda en donde se encuentra pero busca con su mirada como si esperara compañía.

Siguiendo la mentalidad cristiana de la resurrección, y valiéndonos del simbolismo que encierran los hongos al pie de la figura, podemos pensar que se encuentra en el reino de los muertos, pacientemente esperando la promesa de Dios, al día último: el día del Juicio Final, que será el momento en que pueda dejar ese recinto mortuorio para disfrutar del Paraíso junto a la Santísima Providencia.



Sepulcro I. Collage sobre madera / ensamblaje. 1994.

Este dilema religioso de la observancia en vida para asegurar un destino mejor mediante la resurrección, y el pago de pecados veniales via una corta estancia en el Purgatorio, se puede ver representado en la obra *Camino a la consciencia* (pág. 154). Aquí se maneja, tanto el contenido conceptual como el formal, en aras de una sólida representación de los temas que se busca abordar. El formato es uno de media cruz dentro de la cual se ubican, en diferentes niveles, de acuerdo con los espacios de que se compone la propia cruz, personajes que se encuentran en distintos ámbitos: el plano terrenal, el del Purgatorio y el del cielo. El espacio que pertenece a la tierra, se distingue por ser el horizontal, que se ubica en medio de los otros dos y dentro del cual aparecen unos personajes que miran de frente al espectador. El cuadro superior es el designado al cielo y el inferior al Purgatorio. Aparecen unas formas en el cuadro terrenal que asemejan a unas arañas que, aunque “(e)n el pensamiento simbólico cristiano (son) la contraimagen ‘mala’ de la ‘buena’ abeja y casi siempre representan el instinto pecaminoso que chupa la sangre al ser humano (, representan en la creencia popular) el animal del alma, en la suposición de que el alma de una persona que sueña, puede abandonar la boca abierta del durmiente en figura de araña y luego regresar a su cuerpo”.⁴⁹ Estas formas arácnidas las ofrecen los zurcos de la misma

⁴⁹ Biedermann, Hans. op. cit., págs. 40-41.

madera que al quemarse con soplete, configura las imágenes. Igual aparecen, en el cuadro celestial, unas formas multicolores que nos pueden recordar a unas mariposas y que también surgen del tratamiento a fuego de la madera. Es este un animal simbólico “que (...) sugiere la capacidad de metamorfosis y la belleza (...) ‘La maravilla (...) de la transformación de perezosa oruga, de larva insignificante en una preciosa mariposa, afectó profundamente al hombre y se convirtió para él en la semejanza de la propia transformación psíquica, le infundió la esperanza de que un día ascenderá de la condición terrestre a la luz de las eternas alturas’.(E. Aeppli)”.⁵⁰ Es, bajo este significado simbólico, que ubico la utilización de una mariposa desecada, en representación del alma de la figura que se encontraba expiando sus pecados y que “asciende” del cuadro purgatorial “a las alturas”, al cuadro de lo “altísimo”.

Una red de acero, que se extiende hasta la imagen de abajo, es la que parece dirigir a la mariposa y por consiguiente, rescatar el alma de la persona. Se puede interpretar esta red como hecha por las arañas que aquí aparecen, pero también, y de acuerdo al Evangelio de San Lucas, en donde se habla de la abundante captura de peces con redes en el lago de Genesaret (5, 1-11),

⁵⁰ Ibid. págs. 295-297.



Camino a la conciencia. Collage sobre madera / ensamblaje con red metálica y mariposa desecada. 1995.

podría ser éste un modelo de la posterior “pesca de hombres” por parte del apóstol. Cabe señalar que, entrelazadas en la misma red, se encuentran tiras de cobre que representan al fuego del Purgatorio que funciona como medio para limpiar de pecados simples, las almas que en este recinto esperan.

Para la exposición *Sombras de Muerte*, elaboré y conjugué el discurso formal con el conceptual para dejar claro, bien en el presente escrito y bien en la obra plástica, los temas que manejo.

“Las sombras desde el punto de la simbología, no solamente indican el impedimento de la luz por un obstáculo interpuesto, sino también entidades oscuras de una índole propia. Son misteriosos dobles del hombre y a menudo se entienden como reproducciones de su alma (algunas lenguas designan con la misma palabra imagen, alma y sombra)”.⁵¹

Estas sombras reflejadas sobre o junto a las figuras en estas instantáneas, fueron las que me inspiraron a escoger el tema que funcionaría como hilo unificador de la exposición. En todas las obras existe una referencia directa o indirecta a las sombras pero en ninguna de ellas, estas

⁵¹ Biedermann, Hans, op. cit., pág. 438.

sombras son motivo de pena o temor, por el contrario, las personas que las reciben o que comparten con ellas el mismo espacio, se muestran apacibles y hasta felices. En el políptico que conforma una cruz, tres de las obras que llevan por nombre *Vistiéndose de vida* (pág. 157), *Luciéndose de luz* (pág. 158) y *Atreviéndose a la noche* (pág. 159), muestran claramente estas presencias fantasmagóricas que no pertenecen a ninguna imagen presente. Todas se ubican en la parte inferior y parece que se quieren “apoderar” de las figuras femeninas que parecen posar para ellas. La única que no se ve tan alegre es la niña-ángel de *Luciéndose de luz* que se muestra atemorizada por las oscuras presencias que invaden su espacio pictórico. Aquí entra algo de la abundante y magnífica superstición que se desarrolló en la Edad Media en Europa, a raíz de las pestes y demás desastres que la conmocionaron: “Todo hombre de bien debía cuidarse y evitar ser alcanzado por la sombra de personas temidas (por ejemplo de brujas o hechiceras) para no caer en su poder”⁵².

⁵² Ibidem.



Vistiéndose de vida. Collage sobre madera, 1997.



Luciéndose de luz. Collage sobre madera. 1997.



Atreviéndose a la noche. Collage sobre madera. 1997.

Dos expresiones plásticas que complementan este políptico son *Hablándonos de tiempo* (pág. 161) y *Pacientes esperan* (pág. 163). Ambas están trabajadas mediante el efecto del quemado en ácido de la imagen sobre el latón dorado. El proceso de establecer la composición, de escoger las imágenes y de recrearlas en el metal, es variado. Por ejemplo, en la primera, parto de una fotografía que obtuve de una cámara casera pero la utilizo sólo de referencia pues la imagen la obtengo dibujándola directamente sobre el latón. Se trata de un personaje que parece asomarse de entre un follaje. Esta lámina, casi exclusivamente tiene el tratamiento del efecto del ácido nítrico, y es que por ser la que coloco arriba, la más alta, quise mantener el color dorado propio de este tipo de latón. Puede representar este personaje, a un ser supremo (de ahí el color dorado) que vigila desde lo alto al resto de las imágenes que, como en la obra anteriormente explicada *Camino a la consciencia*, se ubican en el espacio terrenal y en el de las profundidades de la tierra (arriba/abajo), formando lo que podemos identificar como una cruz.

En la segunda lámina, aparecen tres rostros que varían fotográficamente del positivo al negativo en un juego con los contrastes que ofrece la instantánea que les dió origen.



Hablándonos de tiempo. Latón al aguafuerte / ensamblaje. 1997.

La escena se desarrolla en un ámbito inidentificable donde estas figuras parecen esperar o cuestionar algo al espectador pues tienen su mirada, dirigida hacia el frente. Por el espacio específico en el que se ubican dentro del políptico - abajo, en el último cuadro - se les puede asociar con el “lugar de los condenados”. Esta vez, no vemos a “alguien” esperando salir de allí, como en el caso del personaje del purgatorio de *Camino a la consciencia*, sino más bien tres figuras con actitud hierática que pertenecen a ese “mundo” que puede ser el infierno y que, al contrario de esperar salir, aguardan al que vendrá.

Una forma arbórea se alza detrás de las tres efigies, y parece perderse como en llamas hacia arriba. Estas “llamas”, en su proceso de “asención”, comienzan a descubrir el tono dorado del latón. Visualmente se puede unir esta escena inferior con la superior por el follaje del árbol que sube a lo alto. Es la alegoría del ser que “asciende” a las alturas, representado por un árbol.



Pacientes esperan. Fotoserigrafía / latón al aguafuerte / óleo / ensamblaje. 1997.

En la pieza *Huyendo de tu mirada sin ojos* (pág. 167) se ofrece, a manera de secuencia, unas escenas que de nuevo están “vigiladas” por estas “sombras del más allá” que no son otra cosa para mí que las almas de los muertos que mediante su sombra, muestran sensiblemente su impalpabilidad corpórea. Cabe señalar, acerca de estas figuras que están siendo “acosadas” por sombras, que todas están envueltas o “bañadas” por una luz dorada con lo cual quiero rescatar la concepción de los artistas y pintores góticos, quienes desarrollaron la idea del recurso dorado como representación de la luz divina, sagrada que nos protege del mal y nos escoge como hijos predilectos que gozarán del Paraíso. En relación con este Edén, aparece en el tríptico una figura recurrente en casi todo mi quehacer plástico, desde que abordo el tema de la muerte y que muchas veces paso por alto: el árbol. Desde que realicé el dibujo que inició de algún modo este recapacitar acerca de la muerte: *Pensándome* (pág. 168), la imagen del árbol está presente. Le dedico tiempo en el proceso de recrearlo y a veces ni lo tomo en cuenta en el momento de explicar una obra. “Como tiene sus raíces en la tierra, pero eleva sus ramas hacia el cielo, es al igual que el mismo ser humano, una imagen del ‘ser de dos mundos’”⁵³. En muchas culturas antiguas fueron venerados los árboles como morada de seres sobrenaturales y como eje del mundo, alrededor del

⁵³ Biedermann, Hans; op. cit., págs. 41-43.

alrededor del cual se agrupa el cosmos. “Árboles sagrados de esta índole - en parte reales, en parte idealizados y elevados a la categoría de símbolo cósmico - se encuentran en casi todos los pueblos antiguos (...) En la iconografía cristiana el árbol es símbolo de la vida querida por Dios y su paso a través del ciclo anual hace referencia a vida, muerte y resurrección; (...) De la madera del paradisiaco “árbol del conocimiento” habrá de construirse posteriormente la cruz de Cristo, que en adelante se convirtió para el creyente en el árbol de la vida”.⁵⁴ En el árbol que se encuentra en el cuadro del centro del tríptico en cuestión, se maneja otro símbolo dentro del mismo que amplía el contenido que por sí solo ya contiene el del árbol. El ojo siempre se ha asociado en el simbolismo, con la luz y la “facultad de visión y de expresión espiritual”. En la iconografía cristiana, el ojo - en medio de rayos de sol o en el triángulo con la punta señalando hacia arriba - es el conocido símbolo de la omnipresencia divina. Se unen en mi obra estas dos imágenes para dirigir el concepto de la misma, sobre el pensamiento de un Dios omnividente que vela por los hombres.

En esta pieza se puede apreciar a los personajes que la protagonizan, como resguardados bajo la sombra del árbol. Una especie de Jardín del Edén

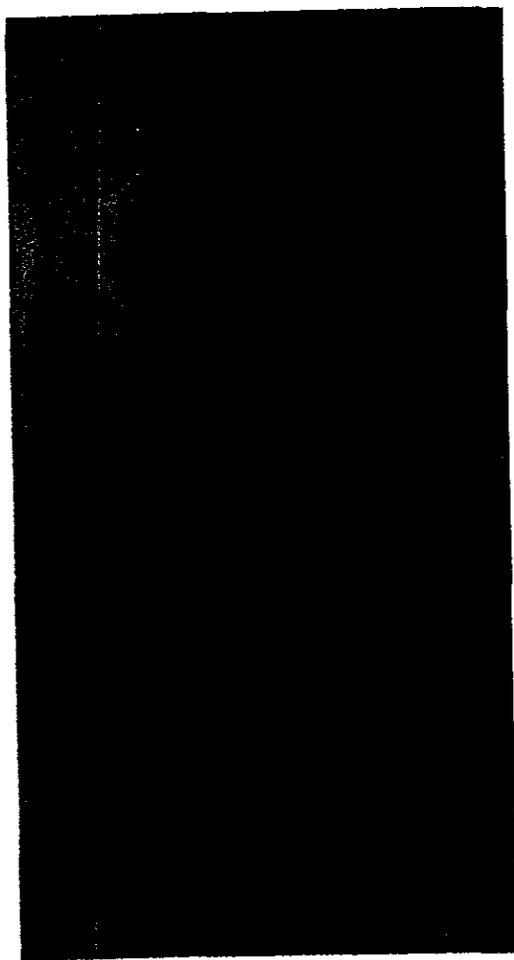
⁵⁴ Ibid. pág.42.

como resguardados bajo la sombra del árbol. Una especie de Jardín del Edén que parece recrear la subsecuencia de escenas que tomaron parte en la expulsión del Paraíso de Adán y Eva. Sólo que esta vez, el árbol es el de la omnipresencia de Dios.

Ninguna de estas figuras representa a alguna sagrada personalidad de la cristiandad. Todas son imágenes de seres terrenos que reciben un tratamiento en términos artísticos que los coloca cerca de las imágenes religiosas cristianas. No hay vírgenes ni santos, sólo humanos que añoran “ser” “a imagen y semejanza”. Los símbolos que identifican con mayor certitud a algunos personajes bíblicos, se mezclan y “adornan” por azar a cualquiera de mis efigies. Es así como el joven que protagoniza en la obra *Busco en tu descanso sin fin* (pág. 169), tiene una postura atravesado por flechas que nos recuerda al mil veces pintado fotografiado, grabado y esculpido mártir San Sebastián. Aquí, el joven parece surgir de la “ciudad de los rascacielos”. Su corazón (visible sobre su piel) guarda relación con el Sagrado Corazón de Jesús. Es patente que se trata de una alusión a la Pasión de Cristo por medio de su corazón y de que éste juega un papel importante dentro de todo hombre creyente ya que se relaciona directamente con el ser humano que expió sus pecados a raíz de su muerte.



Huyendo de tu mirada sin ojos. Collage sobre madera/ ensamblaje. 1997.



Pensándome, lápiz sobre papel, 1991.



Busco en tu descanso sin fin. Collage sobre madera/ enablaje. 1997.

“Devoción que honra a Nuestro Señor mediante el culto a su corazón, símbolo de su infinito amor hacia los hombres. Esta devoción tiene como fin particular la reparación por la ingratitud y frialdad con que los hombres responden a la bondad, misericordia y amor de Cristo. El culto no se dirige a su corazón, como separado de su persona sino considerado como corazón humano unido a su Divinidad y por tanto es esencialmente culto a Jesucristo. Esta devoción en su forma actual se originó después de las revelaciones de Nuestro Señor a Santa Margarita María de Alacoque en 1673. La fiesta se celebra el viernes de la semana después del Corpus Christi”⁵⁵.

De igual forma, en la pieza *¿Re...quiem descansa?* (ver siguiente página), se puede apreciar en la figura de mayor presencia que aparece al extremo inferior derecho, un halo, nimbo o aureola que rodea lo rodea y que está adornado a su vez por estrellas y por un sagrado corazón. “En la iconografía cristiana, las representaciones de estrellas hacían referencia a acontecimientos celestiales (...) la madre de Dios, María, se representaba con frecuencia (...) rodeada por un nimbo en forma de corona de estrellas”⁵⁶.

⁵⁵ Sagrada Biblia, versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger, *The Catholic Press, Inc.*, Chicago, 1958, pág. 268 (Diccionario Católico).

⁵⁶ Biedermann, Hans, op. cit., págs. 181-182.



¿Re...quiem descansa?. Collage - assamblage. 1997.

Sin pretender ser la Virgen María, el personaje de la obra que menciono, luce una aureola precisamente formada por estrellas. De nuevo queda claro mi intención de “repartir” la simbología que tomo prestada de la iconografía cristiana y de otras, al azar, sin respetar pertenencias.

Dos obras que quizás prescindan de simbología o iconografía cristiana de fácil identificación son: *Se nos muere chiquita* (ver siguiente página) y *Asómate por mis ojos y no tiembles*. La dinámica que en ellas se maneja resulta sugerente en relación al tema. En la primera, sólo se puede apreciar un pedazo del torso de una niña (por el traje y proporción en relación a la otra figura), y unas manos de una persona mayor de edad (mujer por el barniz de uñas), que la sostienen. La niña a su vez sostiene lo que puede ser el brazito de una muñeca que no se logra definir por completo y una parte de un brazo que por igual sostiene a una muñeca por el pie. Si nos dirigimos al detalle, podemos inferir, por la tensión que hay en las manos de la mujer y de la niña, que se está tratando de evitar la caída de la niña y que por esta razón, la mujer la ase de la cintura. La niña también agarra con firmeza con su mano derecha a la muñeca y al brazo que sostiene a su vez a otra muñeca. Al partir de la acción que se quiere evitar (una caída), se puede señalar ése precisamente como el tema central de esta pieza.



Se nos muere chiquita. Collage sobre madera. 1997.

Una caída trae consigo la posibilidad de daño, irreparable cuando llega a la muerte. Las caídas, en su mayoría, tienen una connotación final, terminal. Por ejemplo, es la parte donde termina una cosa, el pecado del primer hombre y de los ángeles malos - ángeles caídos - los caídos en la guerra, etc. Por el contrario en el Via Crucis (devoción popular que consiste en meditaciones ante cada una de las catorce estaciones que representan etapas sucesivas de la Pasión de Nuestro Señor), donde se señala la tercera, séptima y novena estación como las caídas en tierra de Jesucristo, no se deben interpretar ni ver éstas como signos de debilidad sino como muerte y resurrección pues Jesús cae pero vuelve a levantarse para continuar cargando su cruz; como lo hace al morir: caída y levantamiento.

La “caída” que podría sufrir la niña en cuestión se vislumbra como una terminal por lo que sugieren los pliegues de su traje que parece fundirse con las sombras oscuras inferiores. Por otro lado, el mal parece dejar su impronta, valiéndose de un vampiro común: el mosquito. Éste supone la extracción de sangre la cual “en el Antiguo Testamento se (...) considera como la sede del alma y de la vida. En el Nuevo Testamento, la expresión “carne y sangre” denota un débil ser mortal en contraste con el Todopoderoso

y es sinónimo de la Pasión y Muerte de Cristo”.⁵⁷ “En términos generales la sangre se considera como el divino elemento vital que actúa en los cuerpos humanos”.⁵⁸ Lo cual puede querer decir “eliminación de la vida”.

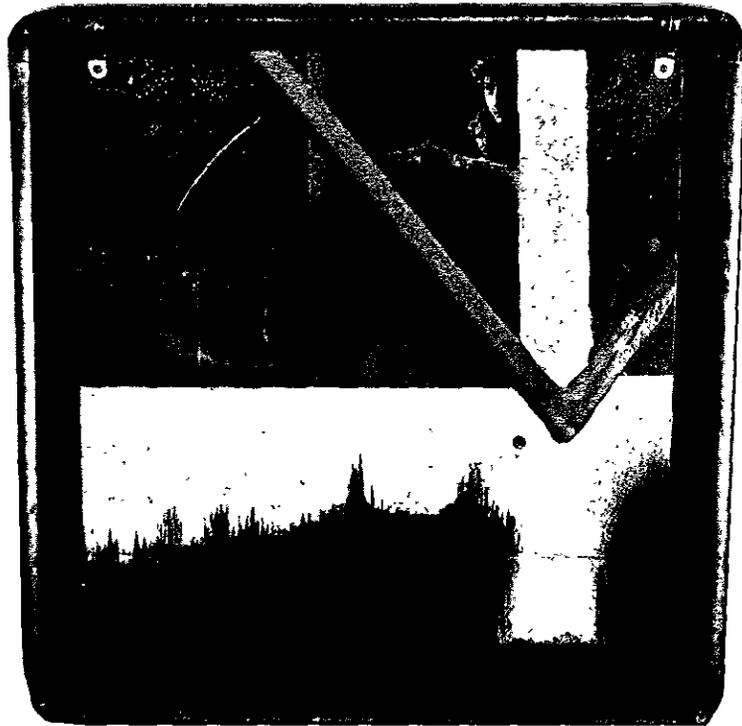
Aun dentro de un panorama que se nos presenta fatídico, podemos reconocer alguna esperanza por el dorado que rodea a las figuras. No existe contexto reconocible ni identificable, pero el color dorado, como ya he establecido anteriormente - con bases en el cristianismo - que las envuelve, refleja o expresa “la luz celeste y de la perfección, a lo cual hace referencia el fondo dorado de los cuadros medievales pintados sobre madera y los iconos de la iglesia oriental”.⁵⁹ En general se ha relacionado el color dorado o el oro propiamente, en casi todas las culturas, con el sol, con poderes superiores y con el mundo de los dioses.

En la segunda obra *Asómate por mis ojos y no tiembles* (ver siguiente página), se pueden apreciar los ojos de un niño o niña que observa calmadamente al espectador, por encima de un ángulo de lo que puede ser una cruz. Si se parte del hecho de que, efectivamente se trata de una cruz,

⁵⁷ Sagrada Biblia, op. cit., págs. 243 y 271.

⁵⁸ Biedermann, Hans, op. cit., págs. 412 - 414.

⁵⁹ Ibidem.



Asómate por mis ojos y no tiembles. Collage sobre madera/ ensamblaje. 1997.

resta analizar este símbolo importantísimo de la cristiandad. Al revisar la historia de lo que le sucedió a Jesucristo en la cruz, llegamos a la conclusión de que se trató de algo terrible y cruel. De hecho, la palabra latina equivalente a torturar (*excruciari*) tiene la raíz etimológica en la palabra cruz. Aun así, “desde los comienzos de la predicación de los apóstoles, la Crucifixión de Cristo adquirió un lugar de primera importancia y la cruz fue proclamada como la prueba más impresionante del amor de Cristo hacia los hombres”.⁶⁰

Este observar por encima de la cruz se puede interpretar como la visualización, el querer ver más allá de lo que prosiguió, a partir de la propia crucifixión, hasta nuestros días. De ahí el título de la obra.

La persecución a los cristianos por parte del Imperio Romano a partir de la muerte de Jesús - por cuenta de ellos mismos - fue, en términos generales, brutal. Para un Imperio entonces en su apogeo como el romano, tener que lidiar con una religión monoteísta, significaba el recibir un ataque directo a lo que ellos, por intereses políticos fomentaban: el politeísmo. De esta manera, el Poder Romano declaró su enemistad hacia los portadores de la nueva doctrina y el solo calificativo de “cristiano” constituía un delito en la

⁶⁰ Sagrada Biblia, op. cit., Filip.2:8, Hebr. 12:2 y pág. 73 (Diccionario Católico).

época del Emperador Trajano. “Los cristianos, para protegerse, hubieron de buscar refugio en las catacumbas, galerías subterráneas en las ciudades, donde, en la clandestinidad, siguieron sus ritos y reforzaron sus creencias”.⁶¹ Es así como muchos cristianos fueron quemados como antorchas o echados a las fieras del circo, bajo la acusación de haber provocado el incendio de Roma. Surge la llamada “era de los mártires” por la cantidad de víctimas que hubo en todas partes del Imperio, particularmente en España.

Esto fue sólo el comienzo. La Primera Guerra Mundial, con un total de pérdidas humanas cercana a los nueve millones; la Segunda Guerra Mundial que contuvo al Holocausto y a los bombardeos atómicos a Hiroshima y Nagasaki, sin contar las bajas humanas en los diferentes países en donde hubo enfrentamientos, lleva a la figura protagonista de esta obra, a invitar al espectador a “asomarse por sus ojos” sin temor, ni miedo sino con actitud meditativa y de recapitación.

⁶¹ García-Pelayo y Gross, Ramón, *Enciclopedia Metódica Larousse en color 1*, Ed. Larousse, México, D.F., 1982, pág. 270.

CONCLUSIONES.

Una descripción pre-iconográfica consiste en la identificación de los motivos, basándonos en nuestra experiencia práctica. Estoy consciente de que hay casos en los que los motivos nos son ajenos, por lo que ampliamos el campo de nuestra experiencia práctica consultando un libro o un experto. '

Ahora bien, nosotros tendríamos que llegar a conocer lo que los autores de muchas representaciones plásticas habían leído o conocían de alguna forma para poder descifrar el contenido, ciertamente de manera imprecisa, de al menos una de sus obras. Aunque el conocimiento de los temas y conceptos específicos transmitidos por las fuentes literarias es un material indispensable y suficiente para un análisis iconográfico correcto, no garantiza su exactitud.

Como menciona Panofsky en el libro anteriormente citado, es muy difícil para el espectador hacer un análisis iconográfico correcto, aplicando indiscriminadamente sus conocimientos literarios a los motivos, pues siempre serán distintos en relación con los del artista. Las experiencias vividas son imposibles de comparar así como las fuentes literarias consultadas. Es por

esto que por igual resulta imposible hacer una descripción pre-iconográfica correcta aplicando indiscriminadamente la experiencia práctica de las formas.

En el presente estudio, facilito la labor del interesado en conocer el contenido o significado intrínseco de mi obra plástica. Baso mis explicaciones en la identificación correcta de los motivos o imágenes que utilizo y sus combinaciones. Luego recorro a relacionar estos motivos con temas o conceptos que puedan transmitir la idea de nociones abstractas y generales como la Muerte, el Infierno, etc. Esto ya entra en el campo de la simbología y por medio de simbolismos que llevan un significado convencional, represento mis conceptos.

El estudio sobre la construcción del objeto artístico, que surge a partir de materiales diversos, desligándose de convenciones formales generalizadas para hacerlo posible, fue necesaria para establecer y acentuar mi inquietud por experimentar como lo hicieron miles de artistas en su momento, buscando encontrar canales que dirigieran un nuevo concepto estético. Concluí que la importancia de la incursión de materiales descontextualizados, antes ajenos al quehacer artístico como tal, radica en la necesidad de aportar al mundo y a mí mismo como creador, otra manera de visualizar temas o

ideas que nos preocupan. La posibilidad de expresar en otro “idioma”, con otro “alfabeto” lo que creemos necesario comunicar, es lo que enriquece eso que llamamos artístico.

Al hacer referencia a momentos en la historia artística del hombre en que se utilizó la luz como manifestación pictórica y estética, concluyo que la creación del medio fotográfico es el resultado y etapa final de un proceso y una búsqueda que pretende capturar a su favor ese “ingrediente” que diferencia al día de la noche. Dentro del concepto de “luz” que manejo, tanto en la obra plástica como en el presente estudio, se ubica la fotografía como una consecuencia directa de ella.

Así, partiendo de las bases artísticas y estilísticas en donde se escogió y se incluyó la fotografía como imagen: collage, fotomontaje; decido establecerla en mi obra como protagonista. Veo en la integración del medio fotográfico a la pintura o en la creación artística ya sea de grabado o dibujo, tomando la fotografía como referencia, una necesidad de no desprenderse de lo natural, aun cuando las manifestaciones artísticas son precisamente otra forma de apreciar e interpretarlo. Hasta la pintura abstracta suele tener referencias de las formas orgánicas de la naturaleza. Creo que es una forma

de aceptar y manipular nuestro innegable estado natural. De aquí se desprende el hecho de que las fotos, al partir de lo que es natural, se convierten en realidades aisladas, enmarcadas y limitadas por el papel. Son segundos congelados que ya pasaron pero que existen dentro de su propio contexto; como una ventana al pasado que continúa revelando mil anécdotas. Es así como se facilita la labor del artista que reúne las historias intrínsecas de las fotos y las combina con las que él mismo inventa para desarrollar alegorías e iconografías cargadas de simbolismos que buscan expresar sus inquietudes. En mi caso la muerte es la excusa que encausa el escogido de los motivos o imágenes y de los símbolos que componen estas historias creadas. Claro que mi idea de la muerte no sería la misma sin un refuerzo teórico, por lo que en la investigación de cómo algunas civilizaciones antiguas conceptualizaban la muerte, comprendí que debe ser vista como un estado diferente del actual en donde tendremos paz o tribulación dependiendo de nuestra actitud ante lo que es la vida; ese estado que me permite pensar y escribir lo que necesito expresar.

Retomando las civilizaciones antiguas y sus conceptos sobre la muerte, considero que lejos de una expresión artística real, las manifestaciones de estados mortuorios, tanto en Egipto, México y el Medioevo en general, se

limitó a representaciones didácticas y explicativas que buscaban educar a un pueblo para dejarles ver desde las alegrías infinitas de una vida de ultratumba, hasta las consecuencias terribles de sus actos impuros, más que a expresar artísticamente un concepto, aún cuando, por sus calidades estéticas son consideradas obras de arte.

Dentro del cristianismo, estas manifestaciones “artísticas” se comenzaron a plasmar en los retratos o imágenes que de la Virgen, Jesús y los Apóstoles se crearon. Estos iconos fueron el inicio de una serie de símbolos que resultaron en lo que conocemos hoy como iconografía cristiana. En mi formación católica me cautivó la imaginería que se manejaba en las iglesias y películas cristianas, sobre todo en las fiestas de la Cuaresma y la Semana Santa. Al llegar a México, estas imágenes se elaboraron en mi mente por el colorido, las texturas y la fervoridad con que los fieles católicos practican sus fiestas y ritos religiosos, y adornan sus iglesias y templos.

Los preceptos de la religión cristiana, manejan el concepto de la muerte de manera directa y constante. La idea de la Resurrección es la prueba fehaciente de que tiene que morir la parte humana para que la espiritual subsista. Morir para vivir. La muerte no se desprende de la vida.

No puedo hablar de conclusiones determinantes porque no he logrado dar aún con una que logre abarcar el proceso creativo por el cual he transitado y en el que me encuentro. Prefiero señalar el desarrollo que ha tenido mi obra plástica formal y conceptualmente y la manera de como la considero, ahora que creo conocerla más y mejor.

Este desarrollo inicia desde el momento en que introduje en mi quehacer artístico el medio fotográfico. Desde entonces la adición de elementos a mi obra no se detuvo. Experimenté con muchos objetos que resultaron idóneos y otros que no se ajustaron al proceso creativo. En este investigar y ensayar con mil elementos, opté por mantener aquellos que funcionaron en favor de mi propuesta, tanto conceptual como formalmente. Como expliqué anteriormente en mi *Visión Iconográfica Personal*, mi educación artística tuvo gran fundamento en los procesos tradicionales del arte. Ya no representaba un reto crear del natural. Cinco años practicando esta manera de trabajar me convencieron de que debía buscar otras alternativas que satisficieran mis inquietudes tanto en lo formal como en lo conceptual o temático. Al finalizar mi licenciatura en Puerto Rico, ya había encontrado en la fotografía y en diversas técnicas y formatos, un canal, aún incierto pero suficientemente atractivo por lo nuevo y diferente, como para no

abandonarlo. Partí de fotografías tomadas con cámara oscura casera, para crear dibujos, grabados y pinturas. Utilicé formatos larguísimos y muy angostos; redondos y ovalados; inmensos y diminutos. Era necesaria la búsqueda. Me inquietaba no poder mostrar lo que quería, como lo quería mostrar. Las fotografías ayudaron mucho. No sospechaba que mi fascinación por esos desenfoques, esas deformaciones e imágenes fantasmagóricas superpuestas, ya habían sorprendido y encantado por igual a muchos que como yo, buscaban algo diferente.

Al comenzar mis estudios de maestría, ya no fue suficiente utilizar como referencia estas fotografías. Sentí que era ya necesario que protagonizara mis pinturas. Me había probado a mí mismo y a los que seguían de cerca mi obra, que podía dibujar del natural. Ahora quería que las imágenes se dieran solas para distanciarme y sutilmente colocarlas donde debían estar. Mi labor como creador había cambiado. Los años de estudios anteriores me dieron la seguridad de decidir las combinaciones de estas imágenes; las composiciones, los arreglos espaciales y formales, siempre que funcionaran en favor del concepto y el tema que buscaba desarrollar. La muerte se convirtió en una obsesión porque las fotografías con las que comencé a trabajar me transmitían una sensación de vacío, de pérdida, como

si las personas que en ellas se encontraban, hubieran dejado de existir. El tiempo se detuvo en ellas y las figuras parecían querer desvanecerse; algunas aún sonreídas. Decidí alegrar el ámbito que las contenía y comencé aplicando colores vivos, luces y destellos metálicos materializados en hojas y en polvo de oro y en latón dorado y de cobre. El tratamiento mantenía su carácter artesanal pero había tenido lugar un cambio importante; otros elementos me daban la posibilidad de aportar colores diferentes ya no necesariamente de los tubos de óleo; texturas raras y nuevas para mí; tridimensionalidad en muchos casos. Mi proceso creativo dió un giro. El cambio fue tan brusco que no controlaba muchas veces el impulso de aplicar elementos. Me excedí y quería adicionar todo lo que permitiera añadir más al concepto. Claramente logré que en muchas ocasiones se diluyera el verdadero contenido y que los materiales aplicados solo estuvieran “ahí”, esperando a Godot. Pero me detuve a tiempo. Entendí que había llegado el momento de sintetizar el trabajo; de escoger los materiales que sí me habían funcionado, que tenían una buena capacidad de integración, tanto visual como formal y conceptualmente. Así también, me incliné por aquellas imágenes, signos y alegorías que mejor se identificaban con el tema. Comprendí que si quería dejar algo en claro, debía despejar el trabajo para enfocar, con menos elementos, pero ahora sí, los necesarios, aquello que me sigue interesando

- mostrar y que aún no me deja satisfecho: el tema de la muerte en su aspecto positivo, enmarcado en un lenguaje formal-experimental.

Muy al contrario de sentirme incómodo con la insatisfacción, sé que es el mejor sentir que puede experimentar un artista. Es lo que nos mueve y nos moverá a seguir creando, a continuar la búsqueda y a no detenernos ante el fracaso, porque algo que está siempre incompleto pero que ofrece continuas satisfacciones en el proceso interminable de concluirlo, vale el esfuerzo.

BIBLIOGRAFIA.

Acha, Juan, *Crítica de Arte*, Ed. Trillas. México, D.F., 1992.

Albers, Joseph, *La interacción del Color*.

Arnheim, Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Ed. Paidós. Barcelona, 1986.

Bassegoda Nonell, J., *Atlas de historia del arte*, Ed. Jover, Barcelona, 1973.

Biederman, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Ed. Paidós. Barcelona, 1993.

Blanck-Cereijido, Fanny/ Cereijido, Marcelino. *La vida, el tiempo y la muerte*, México, D.F., 1988.

Campbell, Joseph, *Las Máscaras de Dios: Mitología Primitiva*, Ed. Alianza.
Cereijido Fanny B. y Marcelino, *La vida, el tiempo y la muerte*, La Ciencia Desde México, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Chadwick, H. y Evans, G.R., *La Iglesia Cristiana, veinte siglos de historia*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

De Grandis, Luigina, *Teoría y Uso del Color*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1985.

Dondis, Doris A., *La Sintaxis de la Imagen*, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

Eco, Umberto, *La Definición del Arte*, Ed. Martínez Roca. España, 1992.

Fisher, John A., *Reflecting on Art*, Mayfield Publishing Co., CA., U.S.A., 1993.

Flusser, V., *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, Ed. Trillas. México, D.F., 1993.

Fradera Veiga, R. *Atlas de los estilos artísticos*, Ed. Jover, Barcelona, 1975.

García-Pelayo y Gross, Ramón, *Enciclopedia Metódica Larousse en color I*, Ed. Larousse, México, D.F., 1982.

Gombrich, Ernst, *Arte e Ilusión*, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

Idem. *Arte, Percepción de la Realidad*.

Guignebert, Charles, *El Cristianismo Medieval y Moderno*, México, D.F., 1957.

Guiraud, Pierre, *La Semiología*, Ed. S. XXI. México, 1994.

Hall, Edward T., *La Dimensión Oculta*, Ed. S. XXI. México, 1992.

Hazan, Fernand, *Art Roman Catalan*, J. Monnier Clichés de Clichés Union, Paris, 1965.

Kandinsky, W., *Concerning the Spiritual in Art*. George Wittenborn, Inc., New York, 1947.

Lehner and Lehner, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*, Dover Publications, Inc. New York, 1969.

Louis-Vincent Thomas, *El cadáver; de la biología a la antropología*, Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1989.

Matos Moctezuma, Eduardo, *El rostro de la Muerte en el México Prehispánico*, Ed. García Valadés Editores, S.A. de C.V., Méx. D.F., 1987.

Micheli, Mario De. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. Alianza Forma. Madrid. 1983.

Morales y Marín, José L., *Historia Universal del Arte, Volumen VII Barroco y Rococó*, Ed. Planeta. 1990.

Mueller Conrad G., *Colección Científica de Time-Life, Luz y Visión*, Ed. Culturales Internacionales. México, 1988.

Nieto Alcaide, Victor, *La Luz, Símbolo y Sistema Visual*, Ed. Cátedra. 1978.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972.

Prado, Juan M., Entender la Pintura- Caravaggio, Ediciones Orbis, S.A., Barcelona, 1989.

Read, Herbert, Orígenes de la forma en el arte. Editorial Proyección, Buenos Aires, Argentina, 1965.

Ross, Stephen D., Art and its Significance: An Anthology of Aesthetic Theory, SUNY (State University of New York) Press. Albany, N.Y., 1987.

Russoli, Franco, Los Grandes Maestro de la Pintura Universal: Manierismo y Barroco, Ed. Promexa. México, 1980.

Sánchez Vázquez, Adolfo, Antología de textos de Estética y teoría del Arte, Ed. U.N.A.M., Méx. D.F., 1972.

Scharf, Aaron, Arte y Fotografía, Ed. Alianza Forma. Madrid, 1994.

Sureda, J. y Guash, A.M., La Trama de lo Moderno, Madrid. 1993.

Taylor, Joshua, Learning to Look: A Hand Book for the Visual Arts,

The University of Chicago Press. Chicago, 1981.

Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y Modernidad: Ideas Fundamentales de la Cultura del Siglo XIX. Vólumenes I y II*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Puerto Rico, 1989.

Unesco-Hermes Bolsilibros de Arte, *Mosaicos griegos bizantinos*. Ed. Hermes, S.A. Méx., Buenos Aires, 1964.

Westheim, Paul, *La calavera*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1983.

Würtenberger, Franzsepp, *Mannerism, The European Style of the Sixteen Century*, Holt, Rinechart and Winston Inc. N.Y., 1993.

OTRAS FUENTES

El Cubismo y El Futurismo, Historia de la Pintura, Volumen 4.

Cyclopedia of Biblical, Theological and Ecclesiastical Literature, tomo 4.

La Muerte en el Arte, Héctor Trillo, DEP - ENAP. México, febrero de 1986.

La Muerte; expresiones mexicanas de un enigma, Museo Universitario, U.N.A.M., Dirección General de Difusión Cultural.

Próximo Milenio, no. 17, nov. 1994, Lincro, S.A., Madrid.

Sagrada Biblia, versión directa de los textos primitivos por Mons. Dr. Juan Straubinger, Catholic Press Inc., Chicago, 1958.

*Esta tesis fue realizada gracias al apoyo económico mediante una beca,
otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México,
en agosto de 1995.*