

00261
11

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Nueva era, viejos íconos

**Tesis que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales
con orientación en pintura presenta:**

María Dolores Rodríguez Becerra

Directora de tesis: Maestra Blanca Gutiérrez Galindo

México D. F., diciembre de 2001

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES

ESTA TESIS CORRESPONDE A LOS ESTUDIOS REALIZADOS CON UNA BECA OTORGADA POR EL GOBIERNO DE MÉXICO, POR MEDIO DE LA SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES, EN EL MARCO DEL PROGRAMA DE INTERCAMBIO CULTURAL Y EDUCATIVO MÉXICO-PUERTO RICO.

MÉXICO, D. F., DICIEMBRE DE 2001

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

Introducción		i-ix
Capítulo I	La figura del héroe	1
1.1	Origen	1
1.1.1	Teorías del origen de los mitos	3
1.2	Rasgos característicos de la figura del Héroe Clásico	7
1.3	Funciones institucionales y sociales del héroe	10
1.3.1	Funciones institucionales y sociales del héroe clásico	14
Capítulo II	La figura del santo	18
2.1	Origen	18
2.2	Rasgos característicos de la figura del santo	22
2.3	Funciones institucionales y sociales del santo	26
Capítulo III	La figura del superhéroe	31
3.1	Origen	31
3.1.1	Los <i>comics</i> , historietas o tebeos	31
3.1.2	El <i>comic-book</i>	33
3.1.3	Los personajes	34
3.2	Rasgos característicos de la figura del superhéroe	35
3.3	Funciones institucionales y sociales del superhéroe	45
Capítulo IV	Análisis Iconológico de la serie “Nueva era, viejos íconos”	49
4.1	El Pop en las Artes Visuales	49
4.2	Superman salva a Luisa y Lana, 2001	54
4.3	Superman y el dragón, 2000	65
4.4	Nicho para el Capitán América, 2001	72
4.5	El “Santo” en el cielo, 2001	80

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusión	89
Índice de láminas	91
Bibliografía	93

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Después de casi una década de vivir fuera de Puerto Rico, en 1992 de regreso a mi país, comenzaron a surgir en mi trabajo vivencias e influencias de lo compartido en lugares tan diversos como España, Marruecos y Nueva York.

Un vistazo a mis pinturas de estos últimos diez años revelaría los antecedentes de mi interés actual por recontextualizar y resignificar las imágenes de la devoción popular e intercambiarlas por las "imágenes populares" (en el sentido masmediático)¹ de los superhéroes.

En términos personales considero que mi desarrollo dentro de una familia cuyos ejes de autoridad fueron una madre sevillana, extra devota y un padre puertorriqueño totalmente desinteresado en el tema religioso tuvo como resultado el que la idea de una religión única y verdadera no tuviera ningún impacto en mí. En el mejor de los casos todas las religiones con las que he tenido algún contacto me parecen igualmente válidas y me llaman la atención por sus rituales y su forma o sus contenidos culturales. Todo esto se puede apreciar en las pinturas que realicé en la década de 1990 donde aparecen juntos varios iconos de las distintas religiones como en *Templo en las nubes* (1995) y *Reunión de santos* (1994)² y otras en las que se mezclan figuras políticas e imágenes religiosas presentadas en su aspecto sincrético como figuras del culto santero afrocaribeño y donde el tratamiento de la obra es más pictórico y poético que conceptual.

¹ Masmediático-hace referencia a las imágenes transmitidas por los medios de difusión masiva alejándose así de su esencia o desvirtuando su sentido original.

² Figuras 2 y 3 (ver p. iv)



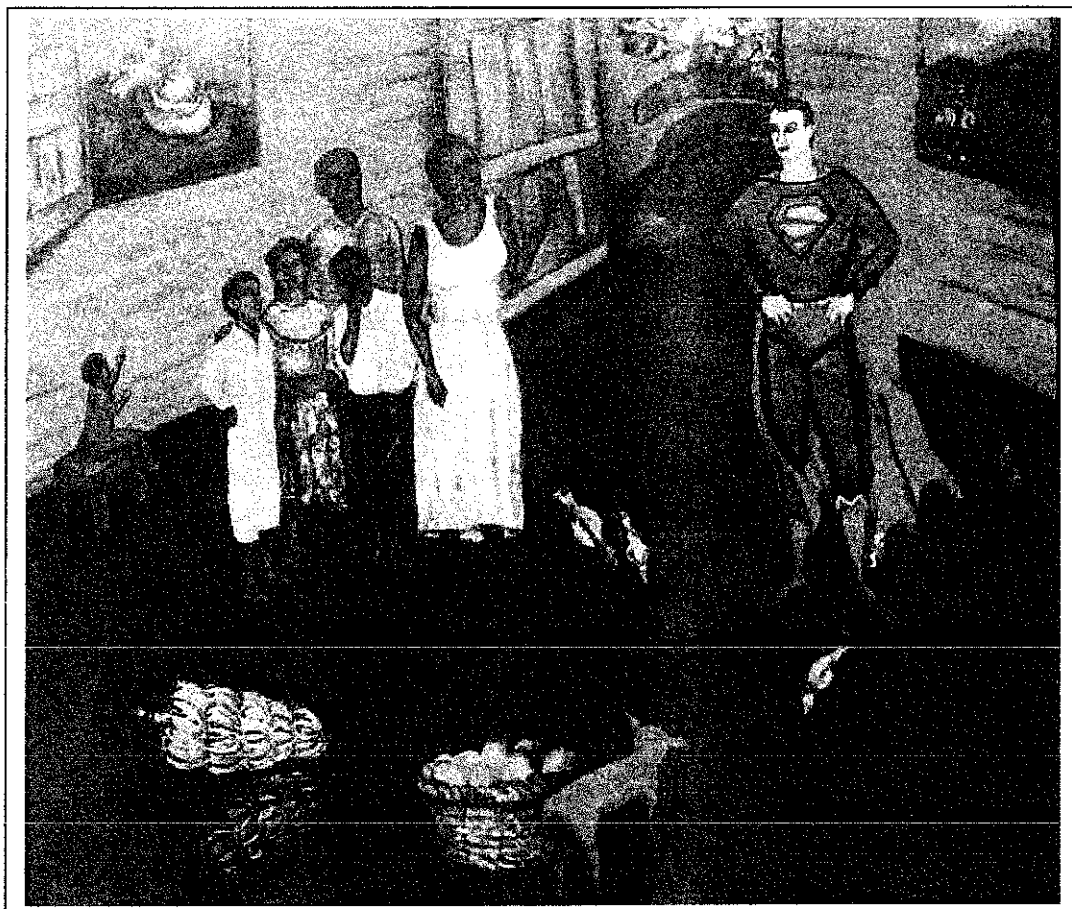


Fig. 1 Ma. Dolores Rodríguez, *La visita*, óleo sobre tela, 130 x 140 cm (1998)

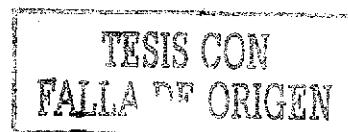
En 1998, mientras las instancias oficiales conmemoraban los cien años de “presencia” estadounidense en Puerto Rico y otros sectores protestaban por un siglo de coloniaje, realicé la pintura *La visita*³ en la que simbolizo a Estados Unidos representado en la figura de Superman. En el cuadro aparece una familia de campesinos que recibe en la sala de su casa al superhéroe como un conquistador-salvador que parece ofrecer una alternativa de cambio o mejoría a su evidente situación de desposeídos. De esta figura representativa del poder, con características sobrehumanas, surgió por primera vez la idea de intercambiar la imagen o símbolo de carácter religioso, por la figura del superhéroe, para hacer patente mi percepción de que los medios de difusión de las instituciones superestructurales del sistema de poder (como la iglesia y los medios de masas) han llegado a hacer equivalentes las imágenes religiosas y los ídolos populares promoviendo una veneración hacia ambos. La subvaloración a que ha sido sometida la imagen religiosa y la sobrevaloración de las figuras mediáticas apoyan mi hipótesis de que han llegado a ser equivalentes.

Al llegar a México y encontrar la enorme variedad y colorido de las manifestaciones de devoción popular decidí experimentar con los nichos, exvotos y otros medios populares para desarrollar mi concepto.

En el primer capítulo examino varias teorías acerca del origen, rasgos y funciones del héroe grecolatino, como antecedente de las figuras del santo y del superhéroe dentro de nuestra cultura.

En los capítulos II y III hago un análisis comparativo entre el héroe y el santo y el héroe y el superhéroe respectivamente. Los límites contextuales de

³ Figura 1 (ver p. ii)



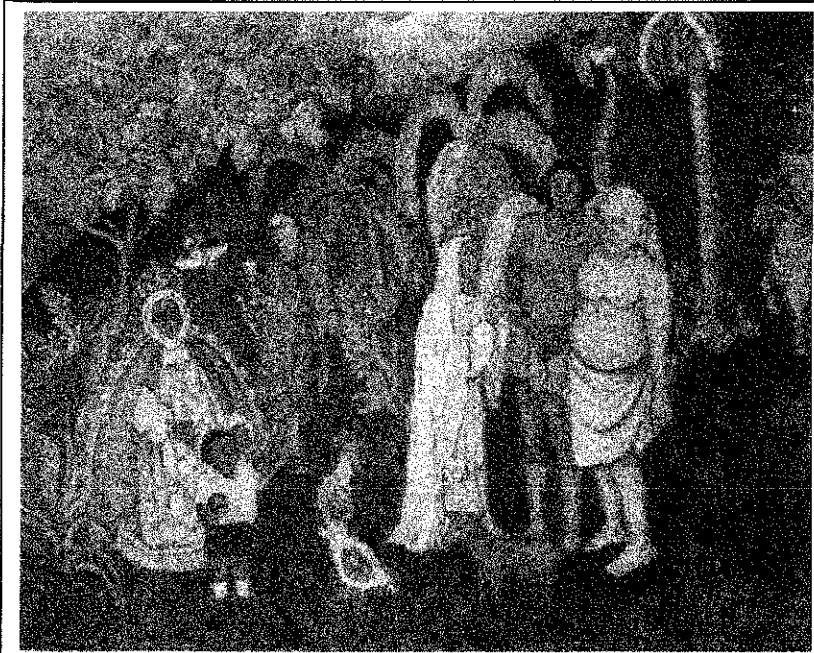


Fig. 2 Ma. Dolores Rodríguez, *Reunión de santos*, óleo sobre tela, 120 x 150 cm (1995)

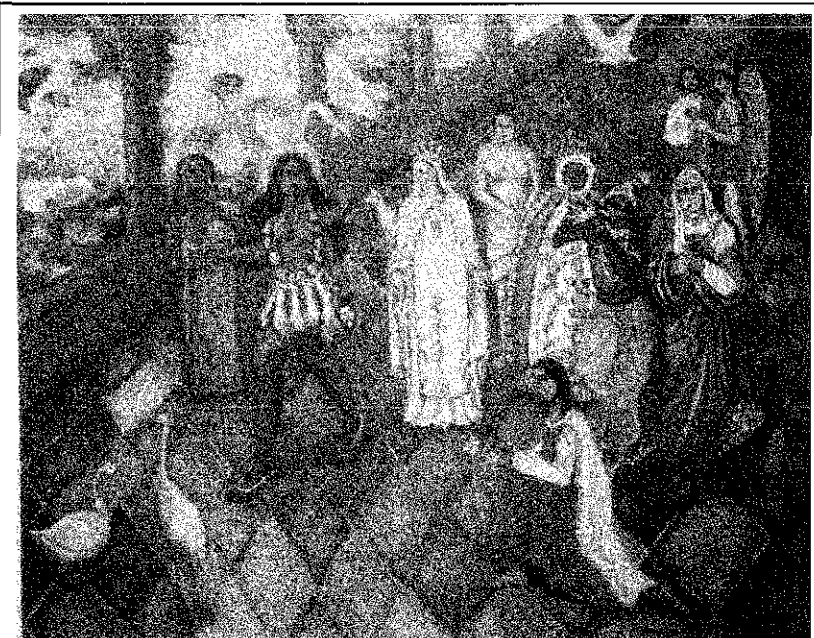


Fig. 3 Ma. Dolores Rodríguez, *Templo en las nubes*, óleo sobre tela, 120 x 150 cm (1996)

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

estas figuras son los de la cultura occidental, que nos forma y nos afecta directamente como sociedades y pueblos del llamado “nuevo mundo”.

Los propósitos de estos capítulos son: 1) explicar los conceptos de héroe, santo y superhéroe, 2) analizar su producción y consumo como iconos y 3) su influencia en el comportamiento social como elementos de la cultura de masas.

El análisis iconológico permite explicar mi obra plástica ‘y su relación con la pintura contemporánea. Presento el análisis iconológico de las obras más representativas de la serie “Nueva era, viejos iconos”, en el cuarto capítulo de esta tesis. Con el análisis iconográfico se examina la producción y consumo de estos iconos como fenómenos visuales y también la producción de iconos como fenómeno pictórico y cultural, utilizando varios casos paradigmáticos de la serie.

Esta tesis pretende dejar testimonio escrito de un proceso creativo, en el ámbito de la pintura que gira en torno a dos tipos de imágenes; las masmediáticas y las religiosas, que plasma mi idea del sincretismo entre la cultura occidental norteamericana y la imaginaria popular de nuestros países latinoamericanos. En ella tiene fundamentación el contenido de mi pintura que con respecto a la comunidad, incluyendo a otros artistas y al público receptor, pretende incitar al debate y su cuestionamiento y los valores que puedan representar.

Los límites de esta investigación están delineados en primer término por los intereses que surgen de mi trasfondo cultural; como mujer, como latinoamericana y nacional de una pequeña isla caribeña, colonia de EE.UU. y como estudiante de Artes Visuales, para quien estas teorías son sólo una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁴ Escuela Nacional de Artes Plásticas, plantel San Carlos, México, D. F. (1999-2001)

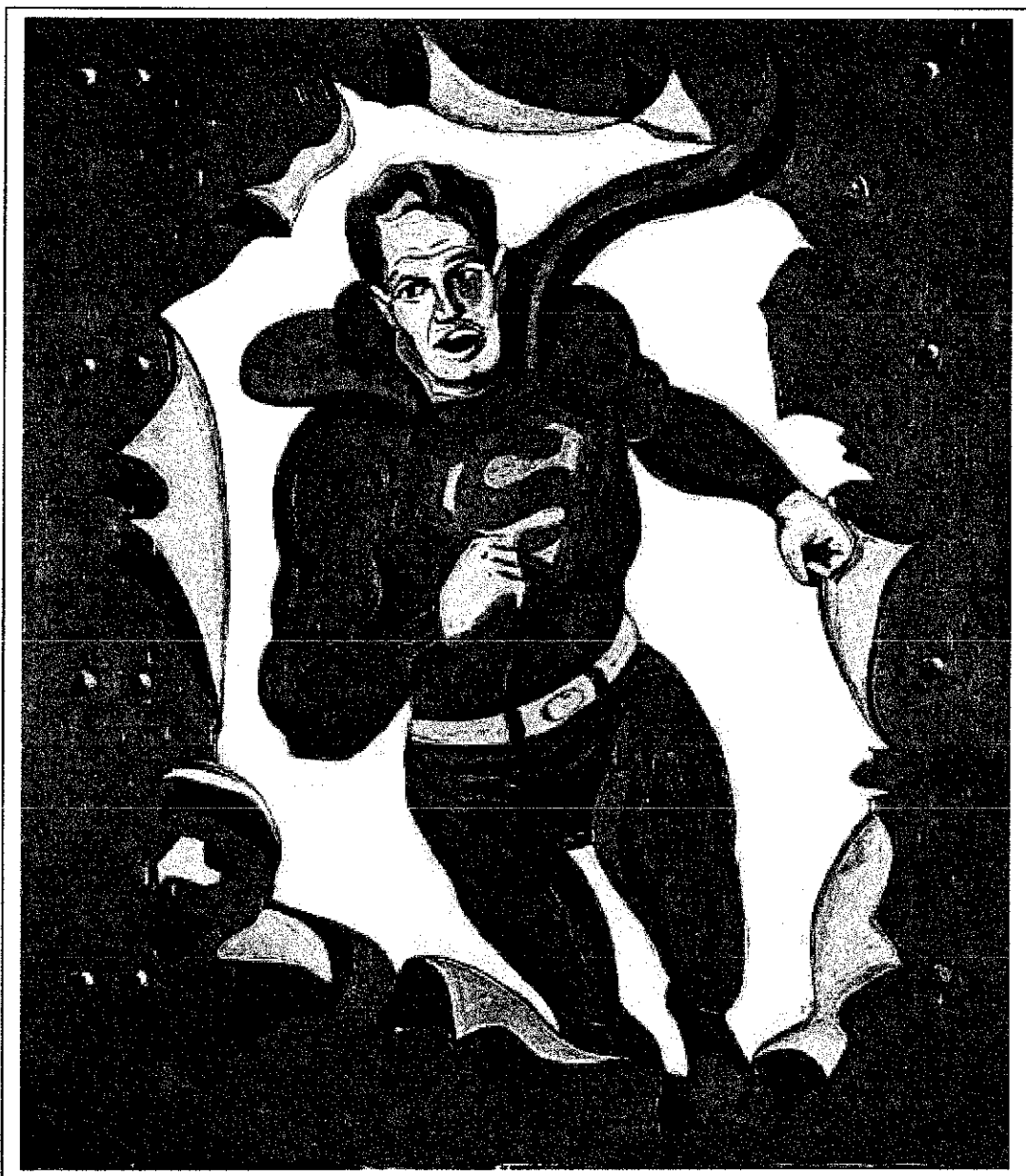


Fig. 4 Mel Ramos, *Hombre de acero*, óleo sobre tela, (1962)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

herramienta para reflexionar sobre la creación propia, o sobre la imagen y no un fin en sí mismas.

No he abordado todas las figuras de los superhéroes por limitaciones de espacio y tiempo, me he guiado por mis preferencias personales, en buena medida dictadas por mi trasfondo cultural.

Las características estilísticas y temáticas de mi trabajo pictórico corresponden a influencias de la corriente Pop por lo que más adelante me extenderé en describirlas con el fin de proporcionar su contextualización dentro del ámbito propio de las Artes Visuales

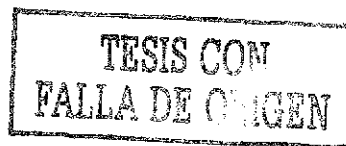
La vinculación de mi trabajo pictórico al Pop comienza con el uso de "imágenes populares", una diferencia notable, sin embargo, es su contextualización en el ámbito devocional popular del catolicismo⁵. La presentación de las figuras de los superhéroes en nichos, exvotos y estampas, responde a una intención resignificante de los personajes. En mi trabajo las imágenes religiosas son consideradas igualmente masmediáticas y analizadas desde un punto de vista sociológico.

Al revisar la obra de Mel Ramos⁶ y Roy Lichtenstein,⁷ dos artistas norteamericanos representativos del Pop que trabajaron el *comic* como motivo pictórico, encuentro que mi trabajo tiene más relación con la obra de Ramos porque mientras Lichtenstein se concentra más en reproducir a gran escala las imágenes del *comic* buscando que se parezcan al original y dando énfasis al aspecto formal, Mel Ramos utiliza los superhéroes destacando su simbolismo como héroes de una mitología contemporánea en la que el bien siempre triunfa

⁵ Las imágenes religiosas no existen en el protestantismo por lo que no son una referencia a la superestructura en las obras de artistas estadounidenses.

⁶ Figura 4 (ver p. vi)

⁷ Figura 5 (ver p. ix)



sobre el mal, pero dándole una interpretación personal a través de su técnica de pinceladas sueltas eludiendo la copia directa de la fuente original.

En los trabajos de mi serie *Nueva era, viejos iconos* empleo varios medios: la pintura al óleo sobre tela y la pintura al óleo sobre lámina de aluminio (en el caso de los exvotos). Estas pinturas son básicamente planas, de corte primitivo y colores puros. En el caso de los nichos, en los que me valgo de imágenes preexistentes de superhéroes, lo más notable es el uso excesivo del adorno y el brillo que nos remiten al gusto popular por este tipo de decoración tan llamativa y característica de la corriente *Kitsch*.

El trabajo que presento es el resultado de experimentación plástica e investigación documental, que ha estado supeditada a la búsqueda de aquellos elementos conceptuales que fundamenten el trabajo plástico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 5 Roy Lichtenstein, *Girl with ball*, acrílico sobre tela, (1961)

TESIS C'
FALLA DE ORIGEN

Capítulo I

LA FIGURA DEL HÉROE

1.1 ORIGEN

Antes de entrar de lleno a considerar las teorías acerca del origen de la figura heroica quisiera exponer algunas notas que la definen y que permanecen casi inalteradas en su esencia a través del tiempo.

Para los antiguos griegos estos seres eran una categoría distinta a los dioses y a los hombres. Procedían de la unión entre unos y otros y, como semidioses, favorecían las relaciones entre el ámbito humano y el divino. En ésta y otras culturas el héroe se caracteriza, además, por su capacidad para realizar hazañas extraordinarias que lo distinguen de sus congéneres. Cabe aquí señalar que con frecuencia nos referimos al héroe como un antecesor que nos sirve de modelo y acicate vinculándonos a nuestro pasado histórico.

Si analizamos más allá de la metáfora el sentido de este verso de los Vedas indos: "La verdad es una, los sabios hablan de ella con muchos nombres"¹, que menciona el mitólogo estadounidense Joseph Campbell, encontramos una afirmación de la unicidad del origen de los mitos, sus protagonistas los héroes, y los motivos de su evolución.

Por un lado se puede entender de esta afirmación, que las preguntas que nos hemos hecho durante milenios acerca de la evolución humana, tienen su respuesta en una fuente común, y por otro, que las mismas se han transformado según las condiciones culturales, de tiempo y lugar, sin perder su esencial finalidad normativa de explicar el mundo y la vida. De aquí surge que al llevar a

¹ Vedas, cfr., Joseph Campbell, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p.10





Fig. 6 Fragmento de ánfora griega representando a un artista trabajando en una escultura de Heracles

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

cabo un análisis comparativo de los mitos de diferentes culturas o épocas y sus figuras simbólicas, los héroes, de inmediato podemos reconocer las analogías y paralelismos de sus atributos o notas características.

En su tratado *Principios de una ciencia nueva acerca de la naturaleza común de las naciones* de 1725, el filósofo italiano Giambattista Vico, aludiendo al origen del mito, sostiene que éste “no es producto del demonio, tampoco es error, ni mentira, sino producto de una cualidad humana: la imaginación [...] para el filósofo la imaginación poética - y con ella, los mitos - son capaces de inteligir verdades muy profundas que la mera razón no alcanza a comprender.”² Veamos cómo, poco más de un siglo después, surgen algunas hipótesis que retoman esta idea.

1.1.1 Teorías del origen de los mitos

El psicoanalista e historiador alemán Otto Rank, explica cómo “una desconcertante similitud y hasta, en parte, una correspondencia exacta”³ en las leyendas y relatos míticos de los héroes de civilizaciones como la babilónica, la egipcia, la hebrea, la hindú, la irania, la persa, la griega y la romana entre otras, impresionó a los investigadores de estas culturas y los llevó a elaborar diversas hipótesis sobre un origen común.

La primera de éstas, expone Rank, es la hipótesis de “la idea del pueblo”⁴ propuesta por el antropólogo alemán Adolph Bastian en 1868 que “supone la existencia de *pensamientos elementales*, de modo tal que la coincidencia unánime

² *Principios de una ciencia nueva acerca del origen común de las naciones*, G. Vico, cfr., Hugo Bauzá El mito del héroe, p.156

³ Otto Rank, El mito del nacimiento del héroe, México, Paidós, 1993, p.9

⁴ Adolf Bastian, 1868, cfr. Otto Rank, op. cit, p.9

de los mitos sería un resultado necesario de la disposición uniforme de la mente humana y del modo de su manifestación, que, dentro de ciertos límites, serán idénticos en todo tiempo y lugar." Esta hipótesis fue defendida por otro estudioso del tema, Adolf Bauer, en su estudio de la saga de Ciro de 1882⁵ para explicar la vasta distribución de los mitos de los héroes.

Otra explicación, que implica el origen común de los mitos y sus héroes, fue aplicada por Th. Benfey a los relatos indos conocidos como *Pantschatantra* en 1859⁶. Según esta hipótesis los relatos habrían pasado de la India a los pueblos indogermánicos, y de ahí al resto del mundo, conservando sus rasgos fundamentales. La idea fue adoptada por Rudolph Schubert en 1890 para justificar la difusión de éstos.

Una tercera corriente corrige el planteamiento de Th. Benfey en términos de que la fuente más probable de los mitos no es la India, sino Babilonia, desde donde estos mitos han migrado a través del comercio y las influencias literarias. Sin embargo Otto Rank acoge la teoría de Bauer, afirmando:

Tanto al principio como al final de su contribución, Bauer acota cuánto más natural y probable sería buscar la coincidencia general de estos mitos en los rasgos genéricos de la psiquis humana que en un origen primario común o en la migración. Esta hipótesis parece tanto más razonable cuanto que otros movimientos generales de la mente humana, expresados en otros dominios y bajo otras formas, han tenido por resultado demostrado una coincidencia comparable.⁷

Conjuntando esta hipótesis con la idea freudiana de que el pensamiento humano pone en funcionamiento mecanismos simbólicos cuando se mueve en el plano del inconsciente, Otto Rank lleva a cabo un análisis comparativo de varios relatos míticos, encontrando rasgos comunes y notas distintivas semejantes "a partir

⁵ Adolf Bauer, 1882, cfr. Otto Rank, op. cit, p.10

⁶ Th. Benfey, *Pantschatantra*, 1859, cfr. Otto Rank, op. cit, p.10

⁷ Otto Rank, op. cit, p.14

de lo cual podría elaborarse una leyenda patrón⁸ que para su comprensión [...]“ exige el retroceso a la fuente última, esto es, la facultad individual de la imaginación ”⁹ dado que, según él “los mitos son creados por adultos mediante la regresión a las fantasías de la infancia.”¹⁰

Otro autor que nos habla de la figura del héroe y que suscribe la hipótesis de un origen común, es Joseph Campbell¹¹, mencionado al principio. En su obra de 1959 *El Héroe de las mil caras*, apoyándose en las ideas de C. G. Jung, quien aplica una variante de los postulados del psicoanálisis a los símbolos míticos, explica que existe una típica secuencia de acciones heroicas en los relatos de diferentes lugares y momentos históricos que en esencia se reduce a la historia de un héroe arquetípico.

El concepto de *arquetipos* que utiliza Campbell, basándose en Jung, es el de unas <ideas elementales> que tienen una base biológica, ya que surgen como manifestaciones de los órganos del cuerpo y sus poderes, mientras que el inconsciente freudiano es una colección de experiencias traumáticas reprimidas durante una vida individual.

Para Campbell el héroe es fundamentalmente un individuo que ha emprendido una especie de viaje a su interioridad de donde regresa con un conocimiento que le ha ayudado a conocerse a sí mismo y explicarse el mundo. Lo importante o trascendente para este investigador es la actitud solidaria del héroe de compartir su experiencia con los demás y aludir a la posibilidad que cada uno tiene de acometer una aventura similar. En su obra de 1991 *El poder del*

⁸ Ibid. p.79

⁹ Ibid p.80

¹⁰ Ibid p.101

¹¹ Joseph Campbell, *El poder del mito*, Buenos Aires, Emecé, 1998, p.87

*mito*¹² puntualiza: “ El objetivo último de la hazaña no debe ser ni la liberación ni la felicidad personales, sino la sabiduría y el poder para servir a los demás.”

El antropólogo Claude Lévi-Strauss plantea que dentro de un relato mítico todo puede suceder ya que los acontecimientos no están sujetos a ninguna regla de lógica o continuidad y sin embargo se reproducen con los mismos personajes y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo. Propone entonces, que en lugar de buscar la versión auténtica o primitiva, lo que para él ha constituido uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, “se debe por el contrario, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones. [...] “Puesto que un mito se compone del conjunto de sus variantes, el análisis estructural deberá considerarlas a todas por igual.” Y añade [...] “ No existe versión < verdadera > de la cual las otras serían solamente copias o ecos deformados. Todas las versiones pertenecen al mito. ”¹³

Este análisis resulta importante al considerar la función social de la figura heroica y al estudiar las diferentes resemantizaciones a que ha sido sometida ya que, según Lévi-Strauss, un mito no es un canon fijo, sino una forma de lenguaje en perpetuo movimiento. Este movimiento continuo y las resemantizaciones que de él surgen nos lleva precisamente hasta la figura del llamado héroe clásico surgido en la religión y el mito griegos.

Mi propósito es establecer una comparación entre los superhéroes y los santos partiendo de este héroe clásico como su procedencia común debido a que constituye la iconografía de mi obra reciente. A partir de aquí expondré los rasgos característicos de estas figuras simbólicas individualmente, para luego contrastarlas y confrontar las analogías de sus características y funciones.

¹² Joseph Campbell, El poder del mito, Buenos Aires Emecé, 1991 p.16

¹³ Claude Lévi-Strauss, Antropología Estructural, Buenos Aires, Eudeba 1968 pp. 197-199

1.2 RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA FIGURA DEL HÉROE CLÁSICO

El filólogo argentino Hugo F. Bauzá¹⁴ menciona varias vertientes interpretativas del origen de estos seres extraordinarios; según una, serían antiguos dioses caídos; según otra, fueron antepasados ilustres; una tercera propuesta, vindica a los seres que por la excelencia de sus acciones o *areté* se distinguen tanto de los dioses como del resto de los hombres.

El primer rasgo distintivo que caracteriza al héroe grecorromano que tomo como antecedente respecto de la cultura occidental, es ser objeto de culto público, lo que de acuerdo con Bauzá “los diferencia del común de los mortales que recibían uno de carácter privado; también por el tipo de culto, los héroes guardan distancia con respecto a los dioses.”¹⁵ Esta veneración tenía unas particularidades y conllevaba unos beneficios que abordaré cuando exponga los rasgos funcionales de la figura heroica.

Otro rasgo típico del héroe clásico, que a su vez está planteado como propuesta de su origen, es el expuesto por H. Usener y citado por Bauzá; “Este estudioso destaca de los héroes, no el carácter divino que pueda pesar en sus orígenes, tampoco lo aristocrático de sus antepasados, sino la *areté*, o excelencia de sus acciones, la que los evidencia como seres diferentes.”¹⁶

El valor demostrado en el combate es un aspecto que define al héroe de todos los tiempos, que se le reconoce incluso a los soldados contemporáneos, aunque sus motivos y métodos están más desacreditados o cuestionados hoy en

¹⁴ Hugo Bauzá, El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998 p.32

¹⁵ Ibid, p.26

¹⁶ Ibid p.33

día. Precisamente porque no se trataba simplemente de mostrar fortaleza física o destreza en el manejo de las armas, sino además la gloria de luchar por una causa justa en beneficio de su pueblo y sus ideales, tanto el acumular proezas como el morir con honor, convertían al soldado en un ser legendario y digno de emular. En la obra a la que hago referencia Hugo Bauzá afirma que “la grandeza del héroe radica en que al combatir arriesga su vida y, por este hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia.”¹⁷ Comenta también que el gran poeta griego Píndaro, nacido en Tebas en el año 518 A.C., en sus extravagantes cantos de alabanza conocidos como *Epinicios*, evoca numerosos ejemplos de seres que, tras una muerte honrosa, alcanzaron la categoría heroica, por lo que viven evocados por el mito y celebrados por la poesía, “cuyo culto es también celebrado con diversos torneos y competencias en su honor”¹⁸.

De acuerdo con Bauzá uno de los rasgos más sobresalientes de la figura del héroe es su motivación ética a actuar en favor de los demás partiendo de principios solidarios y la búsqueda de justicia social. Propone en este sentido al personaje de Prometeo como prototipo del benefactor de la humanidad y afirma que, aunque se trata de un titán preolímpico y no precisamente de un héroe, “lo hacemos participe del mito heroico en tanto que sus acciones a favor del género humano coinciden más con las de los héroes que con las de los dioses.”¹⁹ Prometeo aún a costa de su propio sufrimiento se presenta como un precursor del progreso, proveyendo a los mortales del fuego, símbolo de la inteligencia y la razón.

¹⁷ Ibid p.31

¹⁸ Idem.

¹⁹ Ibid. p.133



Fig. 7 José Clemente Orozco. *El hombre en llamas*, Mural representando a Prometeo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A propósito de esta motivación, en no pocas ocasiones, el héroe se convierte en transgresor de los límites que impone el sistema . Para alcanzar la categoría heroica este quebrantamiento del orden debe apuntar hacia lo ético "Por la transgresión el héroe se eleva por encima del *establishment* histórico-político que pretende coaccionarlo y, lo que es más importante, mediante su acción intenta también apartarse del determinismo fatalista y convertirse en artífice de su propio destino."²⁰

Heracles, Gandhi, el Che Guevara, son ejemplos claros de estos ídolos que buscando transformar la sociedad de su época rompieron con las normas establecidas. La figura del héroe se impone al hombre en todo tiempo y lugar como un ejemplo a seguir en su lucha por sortear los obstáculos y romper dichos límites.

1.3 FUNCIONES INSTITUCIONALES Y SOCIALES DEL HÉROE

Aunque he dejado establecido que mi propósito primario es presentar al héroe clásico como precursor del superhéroe y del santo, considero que es válido completar aquí las referencias que se han hecho al analizar los trabajos de Otto Rank y Joseph Campbell y su lectura psicoanalítica del tema. Comentaré entonces brevemente sus interpretaciones de las funciones del héroe en general, antes de entrar de lleno a examinar la postura de Hugo Bauzá respecto del héroe clásico en particular.

Otto Rank fundamenta su hipótesis, de que el origen del mito del nacimiento del héroe se puede encontrar en el estudio de los mecanismos de

²⁰ Ibid., p.162

defensa freudianos, en el análisis comparativo de una serie de relatos míticos relacionados con el momento del nacimiento del héroe y propone una analogía donde “ el Yo del niño se comporta como el héroe del mito ”²¹ De acuerdo con esto entrarían en funcionamiento dos mecanismos de defensa freudianos que darán origen a la historia fantástica y su personaje. El primero de estos es el de regresión, a través del cual el adulto retoma los ensueños infantiles para crear el relato y la figura con la que luego se identificará. El otro mecanismo que opera en la estructuración de la figura del héroe es el de proyección. Hacemos esto, según el psicoanálisis, al atribuir a otros nuestras deficiencias para defendernos de las críticas y buscar el equilibrio psíquico. En esta situación, no obstante, este mecanismo se invierte ya que, según Rank, los hacedores del mito “al atribuir al héroe sus propias historias infantiles, se identifican con él, por así decirlo, reclamando para sí el mérito de haber sido, también ellos héroes similares”²²

La función de la figura heroica sería, entonces, la de poner en marcha la resolución de los conflictos psicológicos mediante la invención de relatos fantásticos que surgen de la historia personal de quien los elabora para justificarse a través de éste. Es pertinente recordar aquí que cuando se habla de la facultad imaginativa se hace con referencia a la del colectivo humano, no a la individual. Es por ello que Rank manifiesta que estas historias y sus héroes “son el producto de un pueblo de adultos” Joseph Campbell²³ por otro lado, en su obra *El poder del mito*, enumera cuatro funciones del relato mítico que se hacen evidentes cuando el héroe pone a nuestra disposición el conocimiento adquirido al regreso de la travesía a su interioridad.

²¹ Otto Rank, El mito del nacimiento del héroe, México, Paidós, 1993, p.86

²² *Ibid.*, p.101

²³ Joseph Campbell, El poder del mito, Buenos Aires, Emecé, 1991, pp. 64-65

La primera de éstas es la función mística, que nos revela un camino a la salvación. Se refiere a un ámbito individual, donde el mensaje debe ser captado o adoptado por cada uno, a partir del modelamiento del héroe. Tiene que ver, entonces, con el desarrollo personal en la dimensión de lo espiritual.

En segundo lugar la función cosmológica nos ayudaría a comprender los misterios del universo y nuestra posición en él. Esta función corresponde también al ámbito personal pero hacia "afuera." La experiencia del héroe necesita develar un misterio. Su aventura es la revelación de un acontecimiento primordial. Es el relato de una historia que tiene que ver con los orígenes de la vida y su entorno, con las causas primigenias, en donde lo esotérico se hace comprensible para fundamentar el despertar de nuestra conciencia.

Cuando un grupo de individuos acoge este mensaje surge una tercera función, que el mismo autor denomina sociológica y sirve como fundamento al orden social. A partir de ella se establecen las normas de comportamiento grupal, la ética e incluso las costumbres como el vestido y los roles dentro del colectivo. Esta reunión de adeptos o "*religare*" es lo que sirve de base a la formación de sectas o instituciones religiosas. A partir de una propagación más o menos amplia del mensaje los dioses de estas se considerarán, entonces, locales o globales. Sus ritos, permeados por el ambiente natural y la cultura, se diferenciarán entre sí, creando la diversidad que se aprecia en sus aspectos externos y pragmáticos. A pesar de estas diferencias, en el origen común de las pulsiones biológicas se comprueba, de acuerdo con Campbell, la unidad de las motivaciones espirituales de la raza humana.

Es muy importante apuntar aquí que la institucionalización del mensaje, al momento de formarse las sectas y religiones particulares, presenta dos peligros o

preocupaciones que no debemos perder de vista. En primer lugar; la división entre adeptos y extraños al mensaje o ritual, lo que va contra el precepto de unidad que debería prevalecer. El otro ámbito o dimensión negativa tiene que ver con la interpretación literal del mensaje, que provoca un efecto que este autor considera su cuarta función; la pedagógica, que paso ahora a explicar.

En el análisis también expone su preocupación de que al perderse la poesía y el espíritu del ejemplo del héroe su mensaje motivador se convierte en dogma perdiendo relevancia. Entonces, la que debería ser una regla práctica, que cumple una función pedagógica que nos enseñe a vivir la vida bajo cualquier circunstancia, se vuelve obsoleta.

En un video documental del año 2000, presentado por el canal de la revista *National Geographic*, observamos un ejemplo de esto. Se presenta a una secta cristiana de indígenas peruanos vistiendo a la usanza de los antiguos hebreos como parte de sus rituales religiosos. Esto demuestra cómo la interpretación literal de un mensaje o texto puede llevar a darle más importancia a la forma que al contenido, ya que lo importante sería observar las reglas de caridad y perdón y no imitar la vestimenta de la época bíblica.

La educación o los métodos pedagógicos no son necesariamente liberadores, como ya ha sido planteado por el brasileño Paulo Freyre en sus teorías, y lo serán menos cuando sólo se logra la interpretación textual del mensaje.

1.3.1 Funciones institucionales y sociales del héroe clásico

Cuando me referí, al principio de este capítulo, al culto público que recibe el héroe clásico como uno de sus principales rasgos formales, hice mención a ciertas particularidades del ritual que tienen que ver con las funciones que los participantes del mismo esperan que el héroe ejerza en su favor. Al difunto sobresaliente que alcanzaba la categoría de héroe se le rendía homenaje mediante sacrificios rituales de carácter comunal o social, distinto al familiar o privado que recibía un muerto común. La mecánica del ritual, aunque diferente a la dedicada a los dioses, era igualmente pública y tenía como base el mismo precepto de la religión grecolatina conocido como *do ut des* que significa literalmente “te doy para que tú me des”. Los participantes del ritual sacrificaban animales sobre la tumba del elegido, cuidando de que la sangre llegara al subsuelo donde éste moraba, lo que de acuerdo a sus creencias calmaba su sed y le confería el poder de hablarles y aconsejarles. Así, el héroe cumplía una función muy importante para el grupo; ser su protector. Este reconocimiento podía convertirlo además en fundador de la ciudad o una especie de dios local.

Otra función del héroe que se ejemplifica en el titán Prometeo es la de ser mediador entre los dioses y los mortales. Bauzá presenta también a Heracles hijo de Zeus y la mortal Alcmena considerado el héroe más grande de la mitología griega, famoso por su fuerza sobrehumana y valentía, es el prototipo de la figura

heroica y lo distingue como mediador “no sólo entre los griegos y los bárbaros, también entre las fuerzas ctónicas y los hombres y entre éstos y los dioses”²⁴

La figura del héroe en todo tiempo y lugar se distingue por su valentía, sus grandes virtudes y el móvil ético de sus acciones. Como consecuencia de estos atributos cumple una función muy importante para el grupo social; ser un modelo a seguir. Esto puede resultar negativo o positivo según se utilice el modelo. Por un lado puede verse como una figura en la cual el individuo puede reflejarse e imitar, ó un ídolo sobre el que se puede delegar la solución de los conflictos que no pueden resolverse por el mismo, lo que lo lleva a desactivarse socialmente.

Otra consecuencia del uso de esta figura como modelo es que puede ser utilizada por las autoridades para manipular la opinión de las masas a favor de determinados intereses que no corresponden necesariamente a los del colectivo.

El estudio de la imagen heroica y de sus diversas resemantizaciones a través del tiempo cumple otra función social muy importante; ayudarnos a conocer los valores, la cultura y la historia de las diversas sociedades que se han ocupado de ellas. Al hablar de héroes se hace referencia al pasado, a nuestros ancestros, de acuerdo con Bauzá; la figura heroica ha sido utilizada, a lo largo de la historia, para justificar alguna dominación territorial ó para consolidar una estirpe o dinastía determinada.²⁵

En la mentalidad de los antiguos aunque pertenece al pasado, el héroe adquiere una categoría que vale por siempre gracias a la singularidad de sus

²⁴ Hugo Bauzá, El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.65

²⁵ *Ibid.*, p.4

actitudes y proezas “escapando en consecuencia del plano de lo cronológico [...] se adscribe a la intemporalidad del mito.”²⁶

El empleo del paradigma heroico con fines políticos ha estado presente en la historia de los pueblos con el propósito de mantener en el poder a ciertas clases sociales. Generalmente la historia ha sido escrita por vencedores, esto hace que se imponga la versión oficial sobre la historia real. No pocas veces el gobernante a utilizado el recurso de adscribirse a una genealogía que lo vincule con algún héroe mítico para consolidar su poder. Bauzá cita las obras de dos estudiosos que ejemplificaron este uso político, menciona el ensayo de F.Checa Cremades²⁷, en el que muestra el uso de la iconografía heroica de la antigüedad – en especial la de Heracles-que fortalece la idea del poder en la figura de Carlos V.

En el segundo caso Bauzá cita a Paul Zanker²⁸ quien describe cómo Augusto pretende enaltecer a la familia Julia – a la que él pertenecía – tratando de vincularla con Eneas, hijo de Venus, para de ese modo engrandecer a sus descendientes.

He presentado la figura del héroe clásico en su aspecto formal y funcional con el propósito de establecerla como el antecedente de las imágenes que utilizo en mi trabajo pictórico. Con este fin he analizado diversas teorías que buscan interpretar su origen y transformaciones que ha pasado a través del tiempo desde diversas perspectivas.

El héroe resulta ser, un individuo fuera de lo común, con una actitud solidaria que lo hace merecedor de distinciones y admiración por parte del resto de los mortales. En no pocas ocasiones esta admiración trasciende su tiempo y su

²⁶ Ibid., p.13

²⁷ F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, 1987, cfr. Hugo Bauzá, op.cit., p.40

²⁸ Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, cfr., Hugo Bauzá, op.cit, p.40

lugar de origen. Entre las funciones que se le atribuyen a la imagen del héroe hay dos que son de vital importancia para el análisis comparativo de las figuras que utilizo en mi trabajo: la función de modelo y el uso político.

En los próximos capítulos expondré los puntos comunes entre el santo y el superhéroe con respecto a estas funciones partiendo de la figura heroica como su antecedente.

Capítulo II

LA FIGURA DEL SANTO

2.1 ORIGEN

A través de la historia, distintos pueblos han acuñado uno o más términos, cuyo significado corresponde al concepto de santo. La palabra *sanctus* en latín sirvió, durante el Imperio Grecorromano, para expresar la idea de segregado o separado con la connotación de inviolable, intocable tanto en relación a cosas y lugares como a personas unidas a lo divino o al culto, con la intención de apartar lo sagrado de lo profano. En esta época, *sanctus*, como en griego *hagios*, comenzó por designar también a personas dignas de veneración por su integridad moral, sus virtudes y su piedad religiosa¹.

El analista católico Otto Skrzypczak, trata las religiones no cristianas. Explica que en las antiguas religiones, al igual que en ciertos ambientes de países cristianos, el sentimiento de veneración que inspiran ciertas personas consideradas como santos está, en parte, vinculado a la idea de poder y fuerza sobrenaturales. Así, un chamán o hechicero, supuestamente poseído de una energía superior, puede realizar prodigios activando el flujo de energías que lo conectan con seres superiores o divinos, independientemente de su conducta moral.

Por otro lado, existen religiones en las que la voluntad divina se manifiesta en leyes categóricas que regulan la vida del individuo, donde el santo es, aquel

¹ Otto Skrzypczak, "Religiones no cristianas", Madrid, Gran Enciclopedia Rialp, Ediciones Rialp, 1989, pp.850 - 851

que cumple esas leyes con la máxima exactitud. En China, por ejemplo, “hombre perfecto” es el que vive en consonancia con la ley cósmica, guiando su vida por las obras y el ejemplo de Confucio. En la India, donde la religión principal es el hinduismo, existen dos términos que pueden traducirse por santo: *gurū* y *sadhū*. El *gurū* es el maestro de los jóvenes que ha logrado, mediante el estudio y la meditación, sustraerse a las influencias del mundo exterior y entrar en un estado de sintonía con lo absoluto, por lo que es considerado infalible y poseedor de las llaves de la salvación o *mukti*. Los *sadhūs* son aspirantes a la santidad, por medio de la vida ascética y la meditación.

El ideal de santidad, dentro del budismo, está representado por el concepto de *bodhisatva*, define a un ser destinado a la iluminación que ha llegado al umbral del *nirvana* (el equivalente a la vida eterna o paraíso) pero decide permanecer encarnado en este mundo, para auxiliar a sus semejantes en la consecución de su ideal. De acuerdo con la ética budista, la salvación es imposible de alcanzar individualmente.

En el Islam las prescripciones de la doctrina que debe cumplir un devoto² son: 1) Profesión de fe en Alá y su profeta Mahoma, 2) oración en horas determinadas, 3) ayuno durante el mes de Ramadán, 4) limosna o impuesto pagado al estado musulmán y 5) una peregrinación a La Meca. En este escenario hay poco espacio para las acciones de sacrificio o heroísmo que promuevan la santidad, sin embargo siempre han existido individuos o grupos deseosos de elevarse por encima de la ortodoxia y entrar en una unión más íntima y personal con Dios. Una de estas situaciones excepcionales que ha cobrado auge en los últimos tiempos, debido a los conflictos político-religiosos entre el Islam y sus

² Se denominan “cinco pilares.”

contrarios, es el resurgimiento de la *jihad* o guerra santa, considerada como el sexto pilar del Islam y promete, a los participantes que ofrecen su vida en sacrificio, la santidad heroica.

En el vocabulario musulmán existen dos términos que designan tipos de santos: *wali* y *marabut*. El primero significa amigo y protector que al principio se aplicaba a Alá y con el tiempo pasó a calificar a los santos musulmanes que mediante el ascetismo y la *baraka* o bendición de Alá consiguen poderes sobrenaturales. El *marabut* tiene la fama de santo, aunque no necesariamente atributos morales y espirituales, descienden de antiguos ascetas y monjes cuya *baraka* se va transmitiendo a la posteridad constituyendo una dinastía de santos.

La palabra *hagios*, es utilizada en la religión católica en el Nuevo Testamento. Surge del concepto hebreo de *qados* que aparece en los libros del Antiguo Testamento y significaba distinto o separado, hacía referencia a la persona o cosa apartada de lo profano y destinada al servicio y culto de Yahwéh.

Tal como se le inculcaba la santidad al fiel israelita por su relación con Yahwéh, en el Nuevo Testamento se le atribuye la santidad al cristiano que se convierte en “templo del Espíritu Santo” con el bautismo que lo hace sentir y comportarse como hijo de Dios y miembro de la sociedad de los santos, que según la Biblia es el nuevo “pueblo santo” que sustituye al antiguo Israel, conviviendo en el mundo, pero preservados del mal.

Es santo el que está ya en el cielo gozando de la visión beatífica, o el que en la tierra por la unión con Dios nacida de la virtud de la religión, llega a la práctica habitual de todas las virtudes y da testimonio de su fe en su diario vivir.

Lamberto Echeverría,³ explica que la noción de santo nace en la Antigüedad Clásica (grecorromana) es aplicada a ciertos lugares delimitados y cerrados, para evitar una profanación después que la divinidad se ha manifestado en ellos. De la idea de inviolable se pasó a la de venerable, y de los lugares a las personas, aplicándose a aquellas en las que la divinidad parecía manifestarse de alguna manera (reyes, poetas, filósofos...) y a quienes eran eminentes por sus virtudes públicas o privadas.

En la Iglesia Católica, comenzó el culto a los santos por los honores rendidos a los mártires. Los primeros fieles sintieron por los apóstoles y por la Virgen María una veneración religiosa. Es probable que les hayan rezado, después de muertos, a los que les habían transmitido la fe y que habían vivido en intimidad con Cristo. Pero el culto público a los santos aparece hasta el siglo II y en ocasión del entierro de los mártires.

En el año 155 aparece un texto⁴ donde se explica cómo comenzó en cada iglesia local el culto a los mártires, describe el martirio del obispo de Esmirna, Policarpo, un anciano de ochenta y seis años que había sido discípulo de San Juan, y al que el procónsul romano hizo degollar en una pira en medio del estadio. Los cristianos de Esmirna enviaron el relato de su suplicio a otras iglesias. Comenzó el registro de los mártires y su culto.

Antiguamente los santos eran proclamados por votación popular, al no existir procesos de orden eclesiástico que intervinieran en la decisión de que el mártir fuera santo o no. El testimonio público de su profesión de fe y su sacrificio eran suficientes para hacerlo merecedor de veneración y culto.

³ Lamberto Echeverría, "Hagiografía: Los santos del cielo", Madrid, Gran Enciclopedia Rialp, 1989, pp.854-856

⁴ Jaques Douillet, ¿Qué es un santo?, Andorra, Editorial Casal y Vall, 1959, p.91

Actualmente el santo no es jurídicamente tal, hasta que no haya sido objeto de un acto formal declaratorio llamado canonización y que va necesariamente precedido de otro que autorizando un culto particular y limitado, conocido como beatificación.

2.2- RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA FIGURA DEL SANTO

A pesar de que la iglesia católica como institución reconoce que en la expresión del culto a los santos y otras características de su ritual hay fórmulas provenientes de la cultura clásica, niega enfáticamente que sean adaptaciones de cultos paganos, ya que cualquier duda al respecto, resquebrajaría la estructura institucional, sobre la cual se erige como la única verdadera religión. Sin embargo, a través del análisis de veinte siglos de historia, podemos corroborar que las nociones de santidad vinculadas al poder y las fuerzas sobrenaturales que se le atribuyen a las religiones primitivas, están profundamente enraizadas en la expresión popular del catolicismo actual.

La figura del héroe ha sido propuesta como el antecedente de la del santo con base a la similitud de sus atributos o rasgos formales y la función institucional o superestructural, que avala un sistema de poder o ideología.

En cuanto a sus atributos el héroe es: Virtuoso, valiente hasta el sacrificio, objeto de culto y es movido por una motivación ética orientada a la salvación de todos los seres. Al analizar la figura del santo encontramos estas mismas características, las semejanzas no son fruto de la casualidad.

En primer lugar un santo, igual que un héroe, no es una persona común. En toda religión quien se aparta de los deseos mundanos, practica el ascetismo y

la meditación, puede aspirar a la santidad. Según el escritor y analista católico Jacques Douillet, por el sacrificio de Cristo y el bautismo que nos convierte en “templos del Espíritu Santo”, todo cristiano es llamado a la santidad, sin embargo hay grandes diferencias de “valor sobrenatural” entre los miembros de esta comunidad. Así como en el mundo natural “hay pocos genios [...] y muchos mediocres, todos tendrán el derecho a ser llamados santos pero el uso quiere que se reserve ahora el título de santo a los que van a la cabeza y dan el ejemplo”⁵. Y añade: “Para admitir en el catálogo de los santos a quien no haya sido mártir, la Iglesia exige la prueba de “la heroicidad de las virtudes practicadas por él”⁶ No basta entonces el bautismo. En la vida mundana para alcanzar la santidad son necesarias; la fe y la práctica de la virtud.

El segundo aspecto que define tanto al héroe como al santo es el sacrificio de su vida. El héroe alcanzaba esa categoría especial tras una muerte honrosa. Esta honra le era conferida no sólo por sus muestras de valor personal sino, por la defensa de su pueblo y sus ideales.

Entre los santos también hubo combatientes destacados, se reconocen por el sacrificio de su vida al hacer profesión de su fe, por lo que fueron perseguidos. Los primeros santos admitidos por la Iglesia fueron los mártires y confesores, su muerte y padecimientos fueron testimoniados por sus contemporáneos, haciendo innecesarios los procesos de beatificación y canonización que son requeridos actualmente.

Jacques Douillet opina que distingue al santo de la mayoría de los cristianos su entrega a Dios con heroísmo. Aunque todos los héroes no son santos, reconoce el citado autor: “Que los mártires son héroes, es evidente.

⁵ Ibid., p.32

⁶ Ibid., p.74

Incluso hay corrientemente una semejanza entre el sacrificio de los mártires y el sacrificio de los héroes guerreros”⁷.

Una tercera característica que acerca las figuras del héroe clásico (grecorromano) y el santo, se refiere al culto público que reciben⁸

Considero que es fundamental el culto público del santo, en la institucionalización de la Iglesia Católica, por las funciones que cumple para la propagación de la fe y los dogmas , lo que analizaré más adelante. Como parte de mi análisis me propongo comparar las particularidades del culto dedicado al héroe y al santo, respectivamente.

El culto al héroe, al igual que el dedicado al santo, tiene un carácter comunitario o local y se lleva a cabo alrededor del sepulcro de la persona venerada. De acuerdo con Jacques Douillet⁹ aprovechando la legislación vigente en el mundo grecorromano, que consideraba sagrado el sepulcro de los muertos, los primeros cristianos celebraban a su alrededor ceremonias conmemorativas en el aniversario de su depósito, que marca la muerte del mártir y su nacimiento en la vida bienaventurada. Por otro lado, la tolerancia a la diversidad de cultos permitió la expansión de estos rituales, propició que “se erigieran basílicas sobre la tumba sagrada”¹⁰

El precepto de la religión grecolatina conocido como *do ut des*, que significa literalmente “te doy para que tú me des”, motivaba el ritual de sacrificio ofrecido a los héroes para pedir su intercesión ante los dioses a favor de la comunidad e invocar su protección. Por su parte los cristianos se reunían alrededor del sepulcro de un mártir, celebraban el sacrificio eucarístico como

⁷ Ibid., p.73

⁸ Hugo Bauzá, op. cit., p.26

⁹ Jacques Douillet, op. cit., p.95

¹⁰ Ibid., p.96

parte central de su ritual, orando en honor del santo. La ceremonia terminaba con una comida, de manera festiva, en forma parecida a la que hoy observamos en México en la hermosa tradición del Día de Muertos.

Aunque no encontré referencias a ninguna ofrenda, aparte de los honores y rezos por parte de los creyentes a favor de sus difuntos, sí hay una semejanza en el culto ofrecido a héroes y santos, ésta es la petición de intercesión. Al respecto Jacques Douillet explica: “[...] los cristianos de los primeros siglos no vacilaban en invocar, no solamente a los mártires, sino también a las almas de los difuntos que habían muerto piadosamente.” Según Douillet esto se comprueba en diversos hallazgos arqueológicos ya que “[...] sobre los sarcófagos se han encontrado centenares de inscripciones que llevan el nombre del difunto y se le pide que ruegue por ellos.”¹¹

Parafraseando al poeta español León Felipe se puede decir que, tanto para el héroe como para el santo, lo que importa no es llegar sólo ni pronto, sino con todos y a tiempo. De aquí surge que la motivación ética que los lleva a convertirse en benefactores de la humanidad sea su sello distintivo. Esta motivación ética lleva en muchas ocasiones al santo, al igual que al héroe a ser un transgresor de los límites del sistema de poder, que en no pocas ocasiones le cuesta la vida. De acuerdo con Hugo F. Bauzá, “lo que el mundo antiguo - y el moderno - más ha valorado en los héroes, es el móvil ético de su acción, fundado éste en un principio de solidaridad y justicia social.”¹²

Joseph Campbell, explica, que la finalidad del periplo del héroe no es el

¹¹ Ibid., p.97

¹² Hugo Bauzá, op. cit., p.5

engrandecimiento de su persona “ [...] sino la sabiduría y el poder para servir a los demás”.¹³

Al principio de este capítulo mencioné los ideales motivadores y los conceptos que definen al santo dentro de otras religiones no cristianas. El que más coincide con el ideal cristiano es el de *bodddhisatva*, de la religión budista, propugna que la salvación sólo puede alcanzarse colectivamente. El santo de la religión cristiana, guiado por el mandato y el ejemplo de Jesús, reconoce esta dimensión ética y escatológica de la salvación como guía de su acción personal. Esta motivación ética da pie a la doctrina de la “comuni3n de los santos”, que es un dogma fundamental para la instituci3n de la Iglesia Cat3lica. En la tercera parte del cap3tulo, donde analizo los rasgos funcionales de la figura del santo, abundar3 acerca de c3mo influye esta regla en la liturgia, la vida institucional y personal del creyente cat3lico.

2.3 FUNCIONES INSTITUCIONALES Y SOCIALES DEL SANTO

En el cap3tulo anterior expliqu3 el esquema que utiliza Joseph Campbell para analizar las funciones del h3roe, que para 3l es lo mismo que iniciado, *bodddhisatva* o santo, en fin, una figura arquet3pica que como protagonista de un relato m3tico modela una direcci3n y una explicaci3n de la existencia individual y su dimensi3n espiritual.

Con respecto a la santidad y al prototipo del santo se pueden analizar estas funciones que divide en: M3stica, cosmol3gica, sociol3gica y pedag3gica.

¹³ Joseph Campbell, op. cit., p.16

Para la religión católica, el santo por antonomasia es el mismo Dios. En la tradición del Antiguo Testamento se conoce como *Yahweh*. En el Nuevo Testamento pasa a ser encarnado por Jesús, instrumento del nuevo pacto que ofrece la salvación a todos. Es Jesús, entonces, el prototipo que cumple la función mística de mostrar, mediante su ejemplo, el camino de la salvación.

La función cosmológica nos ayuda a comprender los misterios del universo y nuestra posición en él, se cumple a través de los santos, como imitadores de Jesús y partes de un "cuerpo místico del que éste es la cabeza". Entre los miembros de la Iglesia existe una íntima comunicación, o comunión, que en el Credo (oración de la profesión de fe) es llamada "comunión de los santos". De esta manera, el camino de la salvación y la razón de existir de la humanidad, tienen una explicación y un modelo más cercano, ya que, de acuerdo con Jacques Douillet, "la manera más fácil de imitar a Jesús es, por lo general, imitar a sus santos. Ellos están más cerca de nosotros, de nuestras condiciones de vida, quizás sus circunstancias se asemejan más a las nuestras"¹⁴

Es esta vinculación a los modelos, que imitan al arquetipo, lo que da lugar a la función sociológica, que implica la reunión de adeptos en el culto a los santos. Este eje fundacional comienza a dar contenido y cohesión al rito alrededor del sepulcro, que al hacerse multitudinario culmina en la construcción de basílicas en el lugar respetado como sagrado, como explica Douillet en la obra ya citada *¿Qué es un santo?*.

La función pedagógica, por último, se relaciona con la figura del santo a través del canon de la "comunión de los santos", que lo involucra en muchos e

¹⁴ Jacques Douillet, op. cit., p.12

importantes aspectos de la vida del creyente. Lamberto Echeverría¹⁵, refiere que desde sus orígenes el dogma de la comunión de los santos, “con la consiguiente relación (culto, intercesión) entre los cristianos de la tierra y los santos del cielo ha formado parte de la conciencia de la Iglesia”. Esta intercesión, explica, aparece en el culto oficial, en varias partes de la liturgia y en el conjunto de fiestas que tienen un día fijo, “el propio de los santos,” en el calendario eclesiástico. Menciona también la clasificación de los santos, que a partir del Concilio Vaticano II ha quedado como sigue; Ángeles, Apóstoles, Pastores, Mártires, Doctores, Vírgenes y santos en general, es decir, todos los no incluidos en las categorías precedentes. Aquí se encuentran desde los antepasados ilustres a quienes imitar, hasta los guardianes que desde el orden sobrenatural brindan su protección e interceden por los creyentes.

Todo esto hace imprescindible el surgimiento de una literatura, llamada hagiográfica y de imágenes (pinturas y esculturas) relacionadas con el culto a los santos. Paso ahora al análisis de estas imágenes como figuras mediáticas, que surgen de esta función pedagógica.

Jean Baudrillard¹⁶ establece que la simulación es la creación de una hiperrealidad a partir de un modelo, signo o imagen que ha perdido su referente. Según el autor esto es aplicable en distintas instancias de la interpretación de la realidad. Entre los dominios que menciona se refiere particularmente al ámbito de la religión cristiana y sus íconos. Explica que el icono religioso pierde la conexión con su referente o idea de la divinidad pasando a ser un mero referente para su simulación. Aunque ese ha sido un dilema planteado durante siglos con respecto de la iconografía cristiana, un aspecto que el autor no analiza en su

¹⁵ Lamberto Echeverría, “Hagiografía: Los santos del cielo”, Madrid, Gran Enciclopedia Rialp, 1989, p.854

¹⁶ Jean Baudrillard, Cultura y simulacro, Barcelona, Kairos, 1987, p.9

escrito es la función institucional de las figuras religiosas. Es este aspecto del icono, su función dentro de la institución, el que considero en este trabajo.

Desde el comienzo de la institucionalización de la iglesia cristiana, ha habido posiciones encontradas por el uso de las imágenes, pero siempre han terminado por imponerse los intereses políticos e ideológicos de sus jerarcas. Como ha escrito E.H. Gombrich, “la Iglesia temía la idolatría, pero dudaba en renunciar a la imagen como medio de comunicación”¹⁷ A partir del segundo Concilio de Nicea, en el siglo VIII, se decidió que existían dos cultos; el de *latría*, dedicado sólo a Dios y el de *dulia*, dedicado a las imágenes sacras.

Las funciones que cumplen estos iconos han sido de vital importancia para la sobrevivencia de la institución. Durante siglos la iglesia se ha apoyado en el uso de imágenes para divulgar su mensaje y vincularse con sus seguidores.

Román Gubern, historiador de cine de origen catalán, explica cómo, a través de instrumentos como la *Biblia Pauperum*, una especie de manual ilustrado y sin textos que circuló desde el siglo XIII, se difundía la enseñanza de la historia sagrada: “la imagen ilustraba visualmente lo que explicaba el clérigo y por eso se llamaba ilustración”¹⁸. Esto partía del principio de *pictura est laicorum literatura* (las imágenes son la literatura de los laicos) que promulgaba el “aristocraticismo cultural logocéntrico” propio de los eclesiásticos. Estas ilustraciones de artistas anónimos fueron consolidando una tradición iconográfica, unos estereotipos figurativos apegados a la tradición dogmática.

Por otra parte la visión paternalista de la iglesia ha estimulado la adoración de estas imágenes vinculándolas con diversos aspectos de la vida del creyente,

¹⁷ E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p.145

¹⁸ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Akal-Comunicación, 1989, pp.23-24

como la obligación de ponerle el nombre de un santo al ser bautizado o nombrar a un santo como patrono de asociaciones y ciudades.

Aunque la iglesia justificó el uso de imágenes con propósitos pedagógicos, sobre todo en su comienzo, cuando la mayoría de los devotos no sabían ni leer, ni escribir, la fe manifestada por el pueblo desembocó en superstición idolátrica. Para el devoto las efigies tienen poderes sobrenaturales, de ellas huyen los demonios, desaparecen las enfermedades y le sirven de consuelo y asistencia en todas sus empresas. El icono, entonces, adquiere la dimensión de un escudo protector, perdiendo la vinculación con el personaje que pretende representar, y convirtiéndose en un amuleto, una herramienta o arma para el resguardo de vida, salud o hacienda.

Otra función del culto a las figuras de los santos es su utilización como mediadores entre la iglesia, como representantes de Dios y el creyente. La iglesia, a su vez, sistematiza la vida del devoto, mediante la calendarización de eventos que marcan cada día o temporada del año, relacionándolo con episodios como la Navidad, Semana Santa y días que correspondan a tal o cual santo. De esta forma, se mantiene un vínculo inquebrantable entre la institución de la iglesia, sus santos y sus creyentes. En el análisis iconológico de mis obras contrastaré las funciones institucionales y sociales del santo, en su significación y connotaciones, con las de la figura del superhéroe.

Capítulo III

LA FIGURA DEL SUPERHÉROE

3.1 ORIGEN

3.1.1 Los *comics*, historietas o tebeos

Para tratar de superhéroes es imprescindible auscultar la historia del contexto donde surgen estos personajes. Al respecto encontré varios artículos, que aparecen en la red cibernética, que ilustran de manera muy eficaz la vinculación entre los superhéroes y el contexto del *comic*. Ernesto Priego, explica que: "Outcault publica por primera vez, el 16 de febrero de 1896, hace cien años y seis meses, la tira titulada *Yellow kid*. Es ahí donde comienza ese *affaire* maravilloso entre las artes plásticas y la literatura que hoy llamamos *comic*".¹ Se refiere a Richard F. Outcault quien inició en esa fecha, la publicación, en el diario estadounidense "*New York World*", de las aventuras del primer personaje de la historia del género.

La génesis del *comic* se remonta, sin embargo, muchos años antes, al cruce de la ilustración y la caricatura política de los siglos XVIII y XIX. La protohistoria del género se fundamentó en la consolidación de unas bases formales mínimas; la narración en imágenes de una historia y en el progreso técnico de las artes gráficas, que dio pie al crecimiento a la oferta de prensa diaria y revistas.

¹ Ernesto Priego, "De burbujas, sueños y cristales" *La Jornada Semanal*, (Internet) 18 de agosto 1996.

En otro artículo, se señala al suizo Roland Töpffer² como el precursor del *comic* moderno. Su historia *Voyages en zig-zag*, narrada en imágenes, representa el primer trabajo gráfico literario publicado en la historia. Al respecto Ernesto Priego comenta que es “la obra de un autor que asumía [...] una posición firme frente al uso del texto y la imagen. Töpffer sabía que el texto sin la imagen, y viceversa, no serían nada por sí solos”³.

La expansión y consolidación del *comic* como género fue el resultado de la aparición de las agencias de distribución o *syndicates*, que se encargaron de vender en todo el mundo las tiras publicadas en los periódicos estadounidenses. Su implacable control ideológico, que excluía todo tipo de erotismo, violencia, problemas raciales o religiosos, provocó una cierta estandarización. Afortunadamente algunos autores, como Winsor McCay (*Little Nemo*, 1905), George McManus (*Bringing up father*, 1913) o George Herriman (*Krazy Kat*, 1923), se desvincularon de esta corriente, sentando las bases para la aparición de un *comic* “adulto”. Sus dibujos, más realistas, académicos y con personajes fijos, asimilaron los encuadres popularizados por el cine, como el primer plano. Todo esto llevó a que en los años treinta surgieran los grandes clásicos del *comic*, Milton Caniff (*Terry & the pirates*, 1934) Alex Raymond (*Flash Gordon*, 1934) o Harold Foster (*Prince Valiant*, 1937).

A partir de 1950 hubo un cambio radical con el surgimiento de tiras que contenían una gran crítica social y que buscaban un lector más cultivado. Esta corriente incluye autores como Charles Schulz (*Peanuts*, 1950) o Gary Trudeau (*Doonesbury*, 1970).

² Roland Töpffer, cfr, “Cien años de comic”, Barcelona, 22 de enero 1996, en iponet 1996, <http://usuarios/iponet.es/dardo/cien.txt>, p. 1

³ Ernesto Priego, op.cit., p. 1

3.1.2 El *comic-book*

A mediados de la década de los años treinta la prensa perdió el monopolio del *comic* en Estados Unidos a raíz del éxito de las publicaciones conocidas como *pulp*, por la acepción de papel de baja calidad o “pacotilla” de esta palabra inglesa. Estas eran, al principio, reediciones de las tiras de prensa, que luego fueron publicando su propio material en tiradas de pequeño formato, hechas en papel de baja calidad, con colores chillones e impresión deficiente. De aquí surge el *comic-book*.

En junio de 1938, una de estas publicaciones, presenta en su primer número al personaje de Superman, dando inicio a lo que se llamará la “edad de oro del *comic-book*” que se prolongará hasta el final de la década de los cuarenta. Superman inauguró una moda que aún persiste en el género, la de los héroes disfrazados, con doble personalidad y poseedores de poderes extraordinarios⁴. Es pertinente notar que aunque se crearon muchos personajes similares, un recurso legal, interpuesto por los abogados de D.C. Comics, impedía la publicación de historietas cuyos protagonistas fueran de origen extraterrestre. Condición que, durante mucho tiempo, otorgó al de Superman una ventaja importante sobre otros personajes del género.

Al auge de los años cuarenta, siguió una grave crisis que fue resuelta en los sesenta cuando Marvel Comics creó una nueva generación de superhéroes, villanos, alienígenas y mutantes. En esta época surgen superhéroes ya clásicos como Los cuatro fantásticos (1961) y El Hombre Araña (1962), creados por Stan

⁴ Ver figuras 8 y 9 (p. 36)

Lee. Esto llevó a Marvel Comics y D.C. Comics a consolidarse como las grandes “factorías” mundiales del *comic-book*.

3.1.3 Los personajes

Dentro de toda esta legión de personajes de diverso tipo, fue necesario escoger algunos para desarrollar el trabajo pictórico en que se basa este escrito. Pero no sólo los criterios de tiempo y limitaciones materiales han intervenido su selección. Fueron considerados dos criterios: la preponderancia del personaje dentro del género y mi trasfondo cultural. El caso del personaje de “Santo”⁵, el Enmascarado de Plata, lo considero una ganancia que resulta de mi incursión en el estudio de la cultura popular mexicana durante los pasados dos años.

Superman, el superhéroe por antonomasia, ha sido el eje de la “colonización del mundo.”Cuánto más habrá repercutido su imagen en la formación y la memoria de las niñas y niños de una colonia clásica, subordinada en todos sus aspectos a la metrópoli estadounidense, como es Puerto Rico.

La Mujer Maravilla, sin embargo, aunque no alcanzaba la fama del legendario Hombre de Acero y por supuesto tampoco una difusión comparable, era mi favorita pues representaba todo lo que una niña común hubiera querido llegar a ser al crecer: Convertirse en una mujer igual, o más poderosa, que cualquier hombre superpoderoso.

El Capitán América, una “bandera con piernas”, es el prototipo del poderío militar estadounidense, que durante los pasados sesenta años perturbó la paz y salud de la isla-municipio de Vieques utilizándola como campo de tiro y de la

⁵ Fig. 10 (ver p. 37)

nación puertorriqueña en general. Lorenzo Díaz lo describe como el “símbolo americano por excelencia tan desfasado como increíble resulta hoy en día la Norteamérica que representa.”

El Hombre Araña es un superhéroe que llama mi atención por lo atípico de sus circunstancias de vida. Lorenzo Díaz lo describe como la consumación y el modelo del héroe con problemas, que llevó a Marvel Comics al estrellato [...]” Spiderman caló enseguida entre el público adolescente, su actitud ante la vida era la de un Clark Kent (personalidad secreta de Superman) que no consigue llegar a fin de mes.”⁶ Es además un ejemplo muy adecuado para explicar la motivación ética de los superhéroes en general, lo que haré más adelante en este capítulo.

“Santo”, el Enmascarado de Plata, no es desconocido para ningún latinoamericano y los puertorriqueños, que hemos intercambiado rancheras y boleros, actores y actrices de cine y televisión por varias décadas, no somos la excepción. Lo más interesante de este personaje es la diversidad de medios en los que apareció y la durabilidad y extensión de su fama. Igualmente notable resulta su identificación y apego al personaje que representó, en su vida real.

Los detalles de la historia y el significado de estas figuras mediáticas se encuentran, contrastadas con los santos de la Iglesia Católica, en el análisis iconológico de cuatro de mis obras que presento en este trabajo.

3.2- RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA FIGURA DEL SUPERHÉROE

A lo largo del análisis comparativo entre las figuras o símbolos representacionales que utilizo en mi trabajo, han quedado establecidos tres cuestionamientos

⁶ Lorenzo Díaz, op. cit., p.98

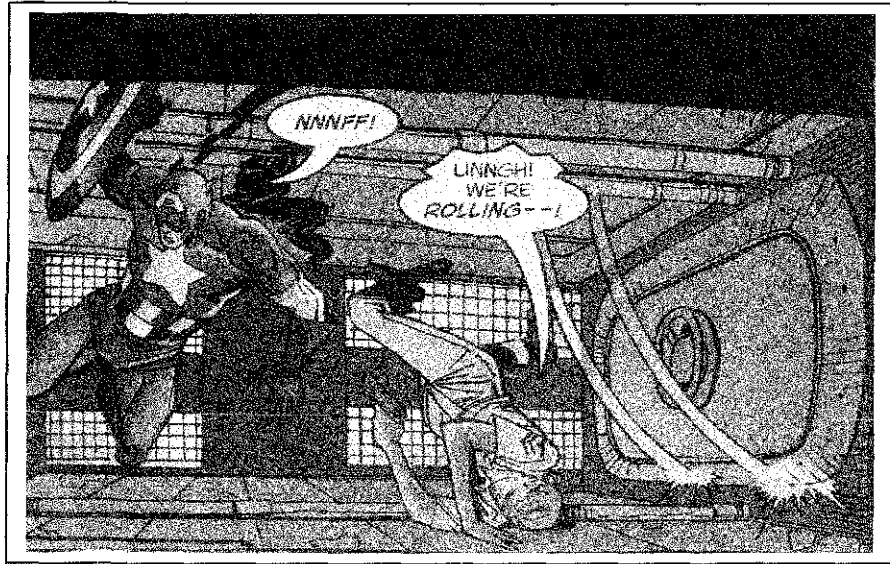
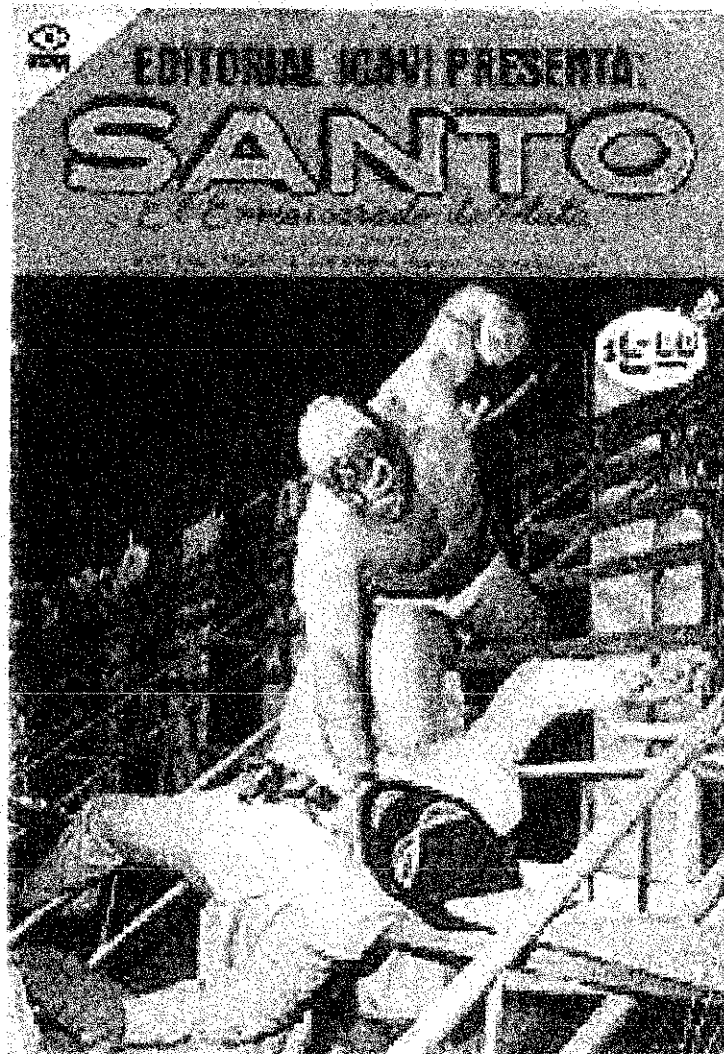


Fig. 8 Capitán América, *comic*



Fig. 9 Mujer Maravilla con Superman, *comic*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Cover of one of Santo's weekly comic books. Photo courtesy David Wilt of Santo, el Enmascarado de Plata.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 10 Portada de *comic* de "Santo", el Enmascarado de Plata

básicos, que surgen de sus características o rasgos formales, a saber; 1) si reciben un culto público, 2) si poseen algún rasgo sobrehumano o virtudes superiores al humano promedio y 3) si lo que motiva sus actos es una ética de solidaridad que resulte en beneficio para los demás.

Los superhéroes, como imágenes mediáticas, son objeto de culto por parte del público, que incluso va por encima de creencias políticas o religiosas y de identidades nacionales. Los llamados medios de información o comunicación, que casi siempre lo son de condicionamiento o manipulación de las masas, a través de la repetición o el ocultamiento de datos, imponen al público los criterios de admiración, respeto o veneración de las figuras que convengan al sistema. Todo esto en defensa de una estructura económica y política que tiene su epítome en el “American way of life”. No es casualidad, entonces, que los prototipos y modelos de los iconos mediáticos de más arraigo se llamen Superman, Wonder Woman, Michael Jordan o Santa Claus. Dada la motivación comercial mercantilista de este culto, no es de extrañar, que la forma en que se manifiesta sea mediante la compra de todo tipo de artículos u objetos usados o recomendados por el ídolo del momento. Por supuesto que la motivación, por parte del creyente, nace de su necesidad de un modelo en quien verse proyectado o a quien imitar. Esta necesidad es la que aprovechan los medios para convertirle a su “doctrina”. Los beneficios que se obtienen de este culto serán analizados en la tercera parte de este capítulo donde explico las funciones de la figura del superhéroe.

Dotados de valor personal y virtudes sobrehumanas, por la ficción literaria, a los superhéroes no les falta arrojo y valor personal. Haciendo más admirables sus virtudes y la humildad casi religiosa que incluye el celibato, de sus austeras vidas.

Lo sobrehumano o extraordinario de sus poderes, surge de la ficción y se explica mediante mecanismos como experimentos fallidos (en la mayoría de los casos) o por la procedencia extraterrestre del superhéroe.

Los superhéroes comparten con héroes y santos el sacrificio de la propia vida en beneficio de sus semejantes, aunque son casi invulnerables gracias a los mecanismos mencionados. Este resquicio de vulnerabilidad (dentro de la ficción del relato), les confiere la posibilidad de morir, igual que los héroes grecorromanos, y los acerca a los seres humanos comunes y corrientes, que se alimentan de la esperanza de poder al menos imitarlos.

La motivación ética, que define la actuación del superhéroe, ya no busca la salvación de todos (dentro de una dimensión religiosa y escatológica, como la del santo cristiano, que incluso justifica el asesinato del infiel, para lograr la abolición de un enemigo y la salvación de un alma simultáneamente) sino colocarse del lado de “los buenos” en la lucha del bien contra el mal. Mas adelante, al abordar el aspecto funcional de la figura del superhéroe, analizaré quién y cómo decide lo que es bueno y lo malo dentro del género del *comic-book*.

Me parece pertinente analizar ahora los matices o sesgos particulares que se le pueden adjudicar a cada personaje respecto a su motivación ética:

En el caso de la Mujer Maravilla⁷ se narra su origen como princesa amazona. Era, según esto; “hermosa como Afrodita, sabia como Atenea, más fuerte que Hércules y más valiente que Mercurio”. Pese a su educación guerrera, ya que salió de la Isla Paraíso para combatir al fascismo en Europa, Marvila como se le llama en algunas ediciones en español, creía en la bondad innata del ser humano. Por esta razón no se limitaba a perseguir y capturar a los criminales

⁷ De acuerdo con los estudiosos del *comic-book* apareció por primera vez, como una edición especial, en el # 8 de diciembre-enero de 1941, en All Star Comics.

sino que también se dedicaba a su rehabilitación. Para lograr esto, los llevaba a un islote conocido como *La Isla de la Transformación* donde eran alojados y sometidos a un proceso de readaptación social. Hay que apuntar que según Lorenzo Díaz “este personaje surgió de una apuesta entre Max Gaines, editor de *D.C.comics*, y el psicólogo William Marston”⁸, sobre las posibilidades de éxito de una colección con una heroína.

El Capitán América de cuya historia haré un análisis iconológico, es concebido por sus guionistas como el prototipo del soldado perfecto e imbatible que lucha imbuido de un patriotismo digno de emularse. En el contexto histórico de la primera mitad de la década de los cuarenta, cuando se desarrollaba la II Guerra Mundial, era muy fácil separar los buenos de los malos. Dependiendo del bando al que uno se afiliara, los malos eran los otros. Dado que los antifascistas ganaron la guerra, el Capitán América, del lado de los vencedores, quedó como el paradigma del defensor de la democracia y los valores del patriotismo y la libertad. Su motivación ética, entonces, está matizada por su extraordinaria capacidad para eliminar soldados enemigos. A mayor poder de destrucción, más beneficiaba a la humanidad. De esta lógica hicieron gala, finalmente, los jefes militares del Capitán América en Hiroshima y Nagasaki.

El indiscutido arquetipo del superhéroe, el alienígena Kal-El, mejor conocido como Superman es también objeto de un análisis más profundo en la parte iconológica de este trabajo ya que es su figura principal.

Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e integrados* al referirse a este personaje lo califica de “un superhombre típico de la cultura de masas actual”. A pesar de sus extraordinarias posibilidades de acción renuncia a cualquier

⁸ Lorenzo Díaz, op. cit., p. 110

proyecto que no tenga el visto bueno oficial convirtiéndose “en ejemplo de una honrada conciencia ética desprovista de toda dimensión política: Superman no aparcará nunca su coche en zona prohibida ni organizará nunca una revolución”⁹.

Su conducta evidencia la bondad, integridad e intención del superhéroe para emplear sus poderes en beneficio de los demás. La ambigüedad surge, según Eco, con la pregunta; ¿Qué es el bien? Un análisis de esta conducta lleva al cuestionamiento de que un ser dotado de tantas y tan extraordinarias facultades, que podría por ejemplo erradicar la pobreza del planeta o por lo menos de su nación, se dedique a prevenir el robo de bancos y el asalto a coches-correo. La respuesta se da entonces por la oposición de términos, ya que como apunta Eco “la única forma visible que asume el mal es el atentado a la propiedad privada”¹⁰.

“Santo”, el Enmascarado de Plata, tiene la particularidad de ser una persona real, que llega a convertirse en héroe a través de los medios de comunicación masiva, obteniendo una fama que no sólo rebasó las fronteras del territorio nacional, y que mantuvo durante cuarenta años. Una característica original y muy peculiar del “Santo” es su empeño por ocultar su identidad real y mantener viva la del personaje. En términos de su motivación ética puede decirse que se empeñó en ser un modelo, tanto dentro como fuera del ring y los medios masivos, de héroe defensor del bien y persona moral, de conducta intachable, dentro de los parámetros del sistema.

Por otro lado, vale decir, al igual que Superman, el ámbito de su acción es más cívico que político, aunque Superman es una ficción y El “Santo” es Rodolfo Huertas Guzmán empeñado en ser “un superhéroe típico de la cultura de masas”.

⁹ Umberto Eco, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1999, p. 29

¹⁰ *Ibid.*, p. 253

El último personaje que comentaré es el “Hombre Araña”, que de acuerdo con Lorenzo Díaz es un ejemplo perfecto de la “máxima superheroica” de los editores de *Marvel Comics*, “el gran poder conlleva gran responsabilidad”, me parece también muy adecuado para ilustrar la motivación ética de las figuras masmediáticas¹¹.

En el número quince de la colección *Amazing Fantasy* surge este personaje, un adolescente llamado Peter Parker, que al ser picado por una araña radioactiva adquiere “asombrosos poderes arácnidos.” Peter, un joven interesado en las ciencias, huérfano bajo la tutela de sus tíos, debilucho y poco afortunado en su convivencia social se convierte en un poderoso luchador contra el crimen y el mal. Su empeño sin embargo no le libra de ser vilipendiado, despreciado, temido y reiteradamente acusado de cualquier delito por el editor del periódico *Daily Bugle* que lo hostiga y acusa constantemente.

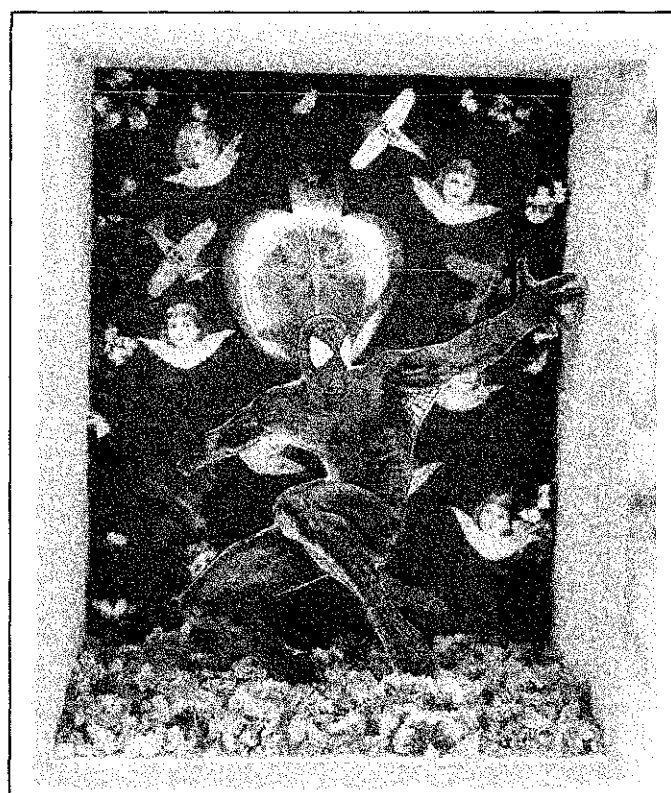
El hecho de “soportar estoicamente el aluvión de desgracias” como lo describe Lorenzo Díaz lo calificaría a la vista de muchos como magnífico paradigma del superhéroe. Una lectura más profunda de esta “crónica”, en mi opinión, lleva a conclusiones bastante distintas. Díaz utiliza una viñeta de tres cuadros, de la primera edición donde se narra el surgimiento de esta figura, para ilustrar la motivación moral de Spiderman. Es aquí donde se establece la mencionada máxima; “el gran poder conlleva gran responsabilidad”.

Antecede a esta viñeta un episodio donde la policía le avisa al Hombre Araña para que atrape a un ladrón y éste ignora el llamado de auxilio. Obnubilado por su egocentrismo, el superhéroe adolescente, no vincula sus proezas al deber, sino que actúa para llamar la atención con sus recién adquiridos

¹¹ Lorenzo Díaz, op. cit., p.98. Ver figura 11, (p. 43)



Fig. 11 La motivación moral de Spiderman en esta secuencia de Steve Ditko viñeta de *comic*.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 12 Ma. Dolores Rodríguez, *Nicho para el Hombre Araña*, 20 x 30 cm, (2001)

poderes y deslumbrar a quienes lo ignoraban por su falta de atractivo. Al llegar a su casa se da cuenta que el delincuente al que no atrapó antes es responsable de la muerte de su tío y padre adoptivo. Decide entonces perseguirlo, lo atrapa (aquí comienza la referida viñeta) y, luego de un "mea culpa" con llanto incluido, toma conciencia de lo que en adelante será su motivación, expresado en la "máxima" a la que he aludido.

En mi interés por documentar esta exposición encontré, una explicación de las teorías acerca del razonamiento moral, según el investigador suizo Jean Piaget¹². De acuerdo con Piaget el ser humano desarrolla su moral en dos etapas: La primera es la moral heterónoma o de represión, donde la persona no ha madurado y sus criterios para juzgar son egocéntricos, inadecuados o insuficientes. La segunda, la moral autónoma o de cooperación se basa en la flexibilidad, la empatía y el contacto con un amplio rango de puntos de vista. Para llegar a un juicio moral, según esta teoría, se toman en cuenta seis aspectos o criterios; 1) el punto de vista, 2) la intencionalidad, 3) las reglas, 4) el respeto a la autoridad, 5) el castigo y 6) el concepto de justicia. De aquí el juicio heterónomo es: simple, rígido (blanco o negro), determinado por las consecuencias (y no por la intención), del cumplimiento o falta a unas reglas sagradas e inalterables que (imponen otros, los adultos, la "mayoría") y se confunde un accidente o infortunio (después de una mala acción) con el castigo de Dios o de otra fuerza sobrenatural.

El juicio autónomo por su parte es empático, no absoluto; se juzgan los actos por las intenciones (no por las consecuencias); las reglas pueden ser cambiadas; se busca el consenso y el reconocimiento del error (que ayude al

¹² Diane Papalia, Desarrollo Humano, Santafé de Bogotá, McGraw-Hill, 1997, pp. 289-290.

culpable en su rehabilitación) y no se confunden los accidentes o desgracias naturales con el castigo.

A mi entender, la moralidad del superhéroe está caracterizada por dos aspectos del juicio heterónimo; la falta de empatía y el medir los actos por sus consecuencias y no por sus intenciones. La viñeta del Hombre Araña donde se proclama lo que Lorenzo Díaz llama la “máxima superheroica” de los editores del *comic-book* de que “el más poderoso es el más responsable” enmascara la política de “policía del mundo” con que el sistema de poder encabezado por los EE.UU. (el más poderoso) decide lo que es bueno o malo, a quién castigar y cómo (el más responsable).

3.3 FUNCIONES INSTITUCIONALES Y SOCIALES DEL SUPERHÉROE

Una primera función del superhéroe como imagen mediática surge de los rasgos formales que le otorgan sus creadores (editores y guionistas) convirtiéndolos en figuras semejantes a los héroes y los santos, con toda la premeditación de explotar las necesidades psicológicas de proyección e identificación del público lector.

Umberto Eco plantea la necesidad de analizar el mito de Superman y otras imágenes simbólicas identificando las exigencias inconscientes que las han promovido y que involucran los gustos y demandas del público que las consume. Estas exigencias, a mi entender, establecen una función modélica del superhéroe distinta a la del héroe grecorromano y el santo católico con quienes lo comparo. El superhéroe no surge como el intercesor entre la persona y un ente sobrenatural

o dios, o como el paradigma de un personaje que nos muestra, mediante su periplo iniciático, el camino de la salvación.

Descontando su diferencia de origen, con el héroe y el santo, la función de modelo del superhéroe tiene dos vertientes que los vinculan: La primera se relaciona con las exigencias inconscientes que lo convierten en representante de las aspiraciones de la persona común que, según Eco, “es una función importante para su equilibrio psíquico [...] el héroe debe encarnar, además de todos los límites imaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer.”¹³

También explica que la doble identidad de Superman además de contribuir con los efectos de la novela policial y añadir variedad a las aventuras del superhéroe, tiene un valor mayor, ya que, desde el punto de vista mitopoyético, Clark Kent personifica al lector promedio. Es en este lector, “que alimenta secretamente la esperanza que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad”¹⁴ donde se cumple la función modélica.

Por otro lado, Eco argumenta que es igualmente necesario:

“[...]examinar las exigencias conscientes de una pedagogía paternalista, de una persuasión oculta, motivada por fines económicos determinados. [...] la industria de la cultura de masas fabrica los *comics* a escala internacional difundiendo a todos los niveles, matando el arte popular y las tradiciones autóctonas [...] Así los *comics* en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y los valores vigentes”¹⁵

¹³ Umberto Eco, op. cit., p. 226

¹⁴ Ibid., p. 227

¹⁵ Ibid., pp. 219-226

El *comic-book* en ocasiones pretende presentar escenas del “diario vivir” donde el superhéroe cumple con la segunda vertiente de su función como modelo. Esta es muy parecida a la función sociológica planteada por Joseph Campbell¹⁶

Héctor Schmucler, al tratar del mundo de la historieta y su relación con la realidad explica:

“En ese mundo de lo cotidiano se verifica igualmente, el papel del andamiaje jurídico-institucional reproductor de la ideología dominante, uno de cuyos instrumentos más eficaces lo constituyen los medios de comunicación de masas. En la frecuentación permanente con las ideas de la clase hegemónica de la sociedad -la que posee materialmente los medios e impone el sentido de los mensajes que emite- los hombres elaboran su manera de actuar, de observar la realidad”¹⁷

Un tercer aspecto de la función modélica del superhéroe es el relacionado con su uso institucional como emblema. Cuando abordé las figuras del héroe y el santo mencioné su relevancia como protagonistas de la fundación de ciudades, sociedades o como patronos o auspiciadores de eventos sociales. Igualmente sus imágenes y la carga de prestigio, protección o poder que de ellas emana ha sido utilizada por los líderes, especialmente políticos, para ganar prestigio al relacionarse con estas. En algunos casos se llegó al extremo de inventar un parentesco entre el político y algún héroe. En el caso de los santos se llegó a inventar o a exportar reliquias para sustentar o aumentar el mérito de alguna iglesia o basílica.

La imagen del héroe de historietas en general y la del superhéroe en particular ha sido utilizada como emblema de poder y prestigio, especialmente en las situaciones de guerra, para significar a los representantes del triunfo del bien sobre el mal y justificar la intervención armada de cualquier región del planeta.

¹⁶ Joseph Campbell, op. cit., p. 65

¹⁷ Héctor Schmucler, cfr., Para leer al Pato Donald, México, Siglo XXI, 2000, p. 5

Aunque los estadounidenses se han destacado en el despliegue de símbolos guerreros, a través del personaje de Superman en un principio y más tarde con el Capitán América, me parece interesante dejar constancia de un antecedente del origen del *comic-book*, es la publicación de una historieta llamada *Bécassine* en la revista francesa *La Semaine de Suzette*. De acuerdo con Priego¹⁸, esta tira se publicó durante toda la Primera Guerra Mundial para elevar la moral de las tropas francesas. En el análisis iconológico de mi obra se incluyen más detalles y ejemplos del uso emblemático de la figura del superhéroe.

¹⁸ Ernesto Priego, op. cit., p.2

Capítulo IV

ANÁLISIS ICONOLÓGICO DE LA SERIE “NUEVA ERA, VIEJOS ICONOS”

4.1 El Pop en las Artes Visuales

Como muchas etiquetas utilizadas en la historia del arte, el Pop, es una conveniente para los críticos e historiadores. En el pasado los críticos buscaron establecer estrictas condiciones para determinar qué obra incluir dentro de este estilo. En lo que se refiere a la pintura Pop, esto generalmente implica el uso de imágenes existentes tomadas de la cultura de masas procesadas en dos dimensiones, preferiblemente prestadas de la publicidad, la fotografía, los *comic-books* y otros productos masmediáticos; énfasis en la presentación plana y frontal, características que en la pintura moderna representacional han llegado a estar grandemente asociadas con el arte *naive*: una asociación preferente (especialmente en el arte Pop americano) por la composición centralizada y por las áreas planas de colores puros y sin modular rodeada de bordes bien delimitados o *hard edge*, o por técnicas mecánicas y otras deliberadamente inexpresivas que implican la no intervención de la mano del artista y que sugieren el proceso despersonalizador de la producción en masa; una decoración desenfadada; un profundizar en el gusto popular y el kitsch que se considera fuera de los límites de las bellas artes.

Un criterio similar se le puede aplicar a la escultura donde, la literalidad y la realidad se puede decir que envuelven las creaciones en tres dimensiones de objetos cotidianos, creados por técnicas industriales en vez de la utilización de

los procesos artísticos tradicionales en los que la invención y creación de la forma se realizan manualmente.

En general, en los comienzos del Pop éste representaba una apertura a muchas posibilidades y una rebelión contra las convenciones artísticas, lo que le dio fuerza como movimiento, influyendo en las futuras generaciones de artistas con una serie de ideas y estrategias abiertas a una constante redefinición. Una de las características constantes del Pop ha sido su dimensión conceptual, y es aquí, más que en ningún aspecto visual, que ha conservado su impacto más vigoroso.

Algunas de las características más recurrentes del Pop ya citadas fueron anticipadas en ciertos aspectos del modernismo europeo y norteamericano. El uso de imágenes tomadas de fuentes populares ya existentes, por ejemplo, tiene precedentes en la obra de pintores del siglo XIX como Gustave Courbet y Edouard Manet quienes muestran en sus pinturas evidencia temprana de un cambio de la naturaleza hacia la cultura - del romanticismo al realismo, de un subjetivismo evidente a una objetividad aparente - todo esto influyó en el Pop del siglo XX. El realismo de esta corriente, orientado a realizar la apariencia externa de los objetos comunes y su crítica al subjetivismo e individualismo del Expresionismo Abstracto, convertido en un movimiento institucionalizado, son paralelos entre estos pintores y los representantes del Pop.

La literalidad de los fragmentos de la realidad cotidiana incorporada en los *collages* cubistas de 1912 también ayudó a preparar el camino para el uso de la imagen encontrada en el Pop, especialmente a través de las modificaciones realizadas por los dadaístas. Algunos artistas que trabajaron justo después de la Primera Guerra, como John Heartfield, Hannah Höch y Raoul Hausmann, dejaron temas urbanos en estado crudo en sus fotomontajes, mientras que Kurt

Schwitters realizó numerosos *collages* en formato pequeño reciclando material impreso y desechos urbanos encontrados en las calles. Esta decisión de ubicar sus obras explícitamente en circunstancias de la vida cotidiana, que puede trazarse desde Courbet hasta los impresionistas, influyó sustancialmente el curso que siguió el arte figurativo. Por ejemplo, la dependencia en la fotografía que busca una artificialidad casual en la composición, introducida por Degas en el siglo XIX, gradualmente evoluciona en formas de pintura representacional que explícitamente reconoce sus fuentes. Los retratos basados en fotos o *snapshots* tan temprano como en 1920 por Walter Richard Sickert; el manifiesto uso de escenas de cine, fotografías de Eadmeard Muybridge y reproducciones de pinturas para sus imágenes pintadas a mano; y la dependencia en la visión fotográfica, en términos de fluctuaciones tonales o de una definición precisa, son ejemplos de esto.

Las construcciones cubistas realizadas por Picasso, como *Guitarra* (1912), no sólo influyeron el curso de la escultura construida en forma abstracta, también ayudaron a crear el clima en que era posible para un artista fabricar emblemas de objetos ordinarios y considerarlos como dignos de ser contemplados. Los ensamblajes de Picasso como *El vaso de ajeno* (1914), en el que sobre el bronce pintado tiene un colador real, abrieron el camino a la incorporación de objetos reales a la obra escultórica. Aún así el ejemplo más destacado para el Pop, entre los artistas de los primeros tiempos del siglo, fue el de Marcel Duchamp, cuya reputación estuvo otra vez en ascendencia a finales de 1950. Su original y más influyente contribución fue el *ready-made*;¹ un objeto funcional producido en

¹ Ver figs. 13 y 14 (p.52)

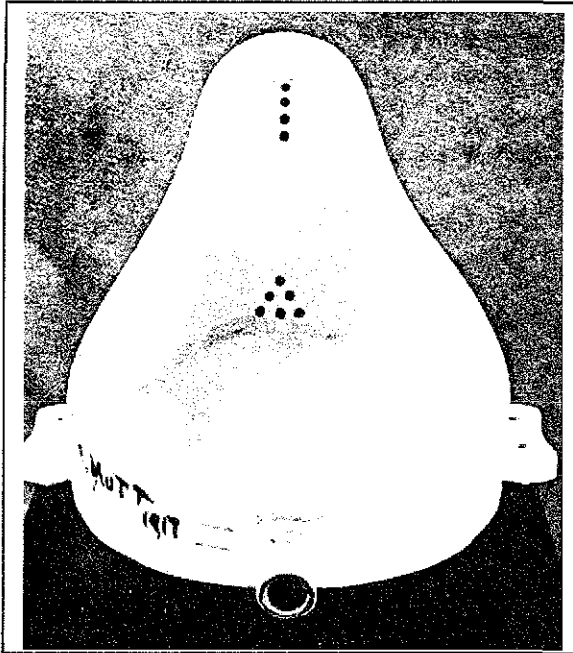


Fig. 13 Marcel Duchamp, *Fuente, ready-made, (1917)*

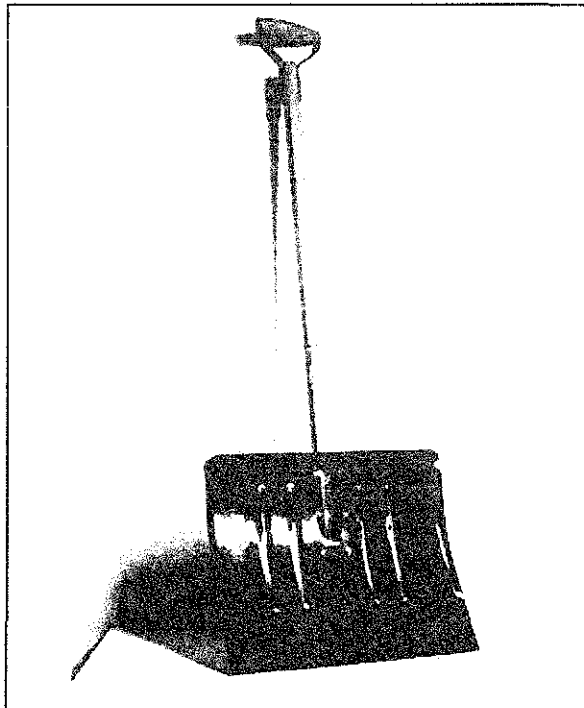


Fig. 14 Marcel Duchamp. *In advance of the Broken Arm, ready-made, (1945)*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

masa sacado de su contexto original y presentado sin ninguna alteración física como objeto artístico. Después de producir una escultura en 1913 uniendo una rueda de bicicleta a un taburete de cocina, se le ocurrió en 1914 que era más que suficiente escoger un artículo manufacturado, como un botellero, despojarlo de su pretendida función y darle un nuevo significado al redefinir su estatus. Duchamp tomaba un objeto y lo renombraba, estableciendo así un cambio de función de un propósito utilitario a uno conceptual, como en la pala de nieve bautizada *In Advance of the Broken Arm* (1915). El más notorio de estos *ready-mades*, que desde entonces paradójicamente se ha convertido en un icono del arte moderno en su aspecto más iconoclasta, fue un urinal al que tituló *Fuente* en 1917.

Aunque la influencia de Duchamp en la escultura Pop es incalculable, el concepto del *ready-made* es igualmente importante para aquellos artistas que trabajan en dos dimensiones con material encontrado en imágenes tomadas de la publicidad, *comics*, fotografías y otros recursos impresos.

La presentación emblemática de objetos cotidianos, usados por los artistas Pop, se relaciona con los utilizados por los pintores cubistas como en *Persiana* (1914), de Juan Gris y con las naturalezas muertas de los puristas de la década del 20; Amadée Ozenfant y Le Corbusier y con las pinturas planas y llamativas realizadas por Fernand Léger.

En las construcciones de cajas y *collages* del norteamericano Joseph Cornell, como *La princesa Medici* (c 1948), que incluyen artículos encontrados y reproducciones de obras de arte famosas, en una construcción que contiene en sí misma una fuerte calidad como objeto, hay también una afinidad con el Pop.

En otros trabajos utiliza imágenes repetidas en una especie de cuadrícula en forma parecida a la que más tarde Andy Warhol explotó con extraordinario éxito.

El movimiento Pop surge en Estados Unidos en unas condiciones de confluencia cultural, económica y social después de un periodo de tremenda austeridad durante e inmediatamente después de la II Guerra Mundial. A partir de entonces se reprodujo vertiginosamente a través de la influencia que un artista o grupo de artistas ejercían entre ellos mismos y se extendió fuera de los Estados Unidos. Las fuentes de este movimiento y las razones para su desarrollo son muy numerosas y variadas. Sólo viendo la historia del Pop en todos sus detalles, desde sus comienzos en 1950 hasta su arraigo decisivo en 1960 y su influencia en las dos décadas siguientes, el empuje de su desarrollo como una historia continua queda al descubierto.

4.2 Superman salva a Luisa y Lana, 2001

Esta es una pintura al óleo hecha sobre una plancha de aluminio que mide 30 x 35 cm titulada *Superman salva a Luisa y Lana*². El trabajo se divide claramente en dos partes. En la parte superior hay una escena donde prevalece la horizontalidad. Hay un rectángulo color crema a mano izquierda que contiene varios círculos concéntricos de color negro, rojo y gris claro. Bajo ese rectángulo se encuentra un coche descapotado en tonos fucsias y morados. Dentro de éste hay dos mujeres; una pelinegra a la izquierda, sólo se ve su cabeza y parte de la cara y a la derecha otra, rubia, que luce sombrero negro, vestido verde vejiga y lleva el brazo derecho levantado en ademán de protegerse el rostro.

² Ver figura 15 (p. 55)

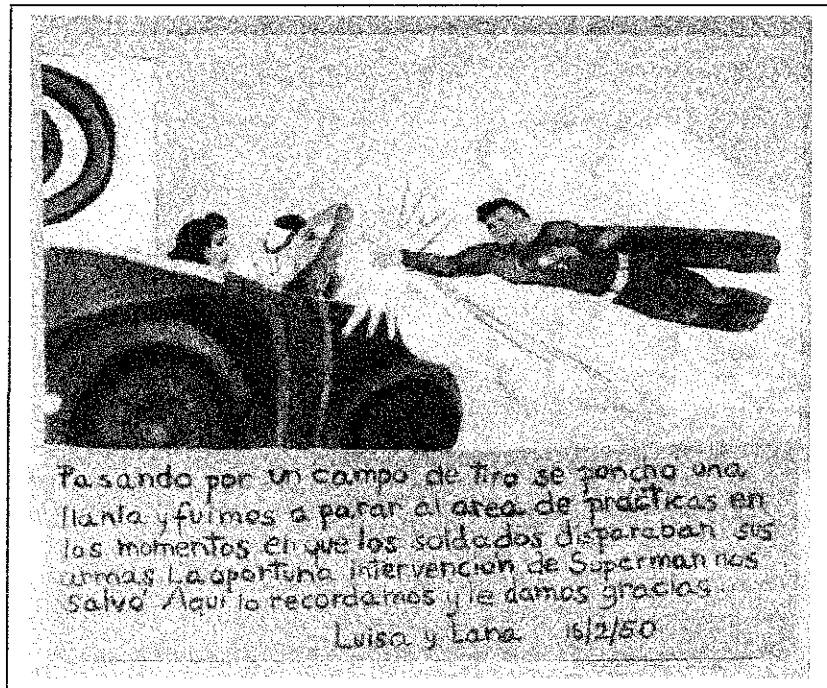


Fig. 15 Ma. Dolores Rodríguez, *Superman salva a Luisa y Lana*, serie de exvotos, 30 x 35 cm. (2001)

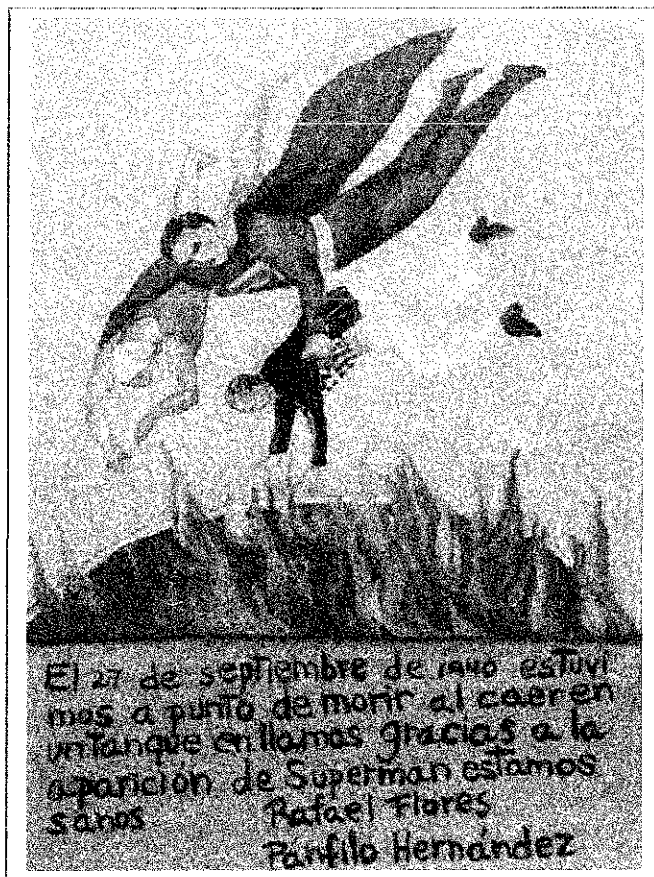


Fig. 16 Ma. Dolores Rodríguez, *Superman salva del fuego*, 38 x 30 cm. (2001)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Frente al coche y emergiendo de una gran nube blanca con variados tonos de azules se ve una figura masculina en posición horizontal vestida de malla azul con botas, capa y calzón rojos, cinturón amarillo y un emblema amarillo y rojo en el pecho, con la letra "S" en el centro. Su brazo derecho se extiende hacia delante tratando de agarrar una pequeña esfera negra mientras el brazo izquierdo está plegado. Sus piernas sólo se ven parcialmente pues están envueltas en la nube. Este personaje tiene cabello negro y abundante y su rostro denota tranquilidad. Detrás de su mano hay una especie de destello blanco con rayos amarillos que lo rodean. El fondo de la escena está pintado de azules agua.

La parte inferior de la composición tiene fondo verde brillante y está formada por seis líneas horizontales hechas con letras negras que narran un evento.

Este trabajo es una recreación de una manifestación popular religiosa dentro del catolicismo mexicano; el exvoto,³ también conocida con el nombre de retablo. Un retablo popular es una pintura anecdótica que se ofrece como muestra de devoción y agradecimiento a un santo, virgen o figura sacra a quien se atribuye un milagro (generalmente se realiza al óleo sobre lámina; sus dimensiones son variables y pueden fluctuar de 36 x 50 cm a 6 x 10cm aproximadamente) en ella se representan los sucesos acaecidos por la acción de un accidente, enfermedad o situación adversa. La narración se sitúa en el lugar de los hechos, en el que aparecen de manera simbólica, no como retrato, la persona o personas afectadas, la imagen del santo o de la virgen a quien se ofrece el retablo y que hizo el milagro de salvarlos de la muerte o el desastre.

³ Ver figuras 17 y 18 (p. 57)



Fig. 17 Exvoto tradicional, (1968)

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



Fig. 18 Exvoto tradicional, (1999)

Como parte de la composición se acostumbra incluir un texto para informar sobre lo esencial de los hechos; se pone de manifiesto el agradecimiento de los devotos por la acción del milagro, que aparece comúnmente al pie de la escena o dentro de ella, según distintas modalidades. Los términos con que se expresa son claros y están redactados en pocas y sencillas palabras; significativas de las circunstancias y la emoción sentida. El texto es fundamental pero lo más importante y expresivo es su lenguaje pictórico.

En mi trabajo están presentes todos los aspectos característicos del exvoto. Lo que varía es que la imagen devocional ha sido sustituida por un superhéroe, en este caso Superman. Además este personaje aparece "actuando" en el retablo, no como un mero símbolo. Como ya he explicado con anterioridad mi idea de sustituir al santo por este personaje es plantear sus características semejantes, como por ejemplo, el amor por los demás y su voluntad de ayudar a los necesitados.

El exvoto titulado *Superman salva a Luisa y Lana* se sitúa dentro del estilo pop no sólo por el uso de colores planos y personajes del *comic* sino por su intención de recrear el arte popular devocional.

Esta recreación expone una situación de peligro, provocado por la irrupción accidental del coche de Luisa y Lana en un campo de tiro militar de los E.E. UU. El coche desvía su recorrido, colocándose en la trayectoria de un proyectil dirigido al blanco de prácticas. La oportuna y providencial aparición de Superman salva a las jóvenes de una tragedia inminente.

Al pie de la pintura aparece uno de los componentes característicos del exvoto, el texto, donde se explica el suceso y se dan gracias por el favor recibido.

Otro componente típico del retablo, son el o los beneficiarios que justifican el relato, representado por los personajes de Luisa y Lana Lane. En las historietas de Superman, suelen aparecer como sus co-protagonistas. Luisa es presentada como su eterna enamorada y muy a menudo rescatada, como en esta ocasión, de alguna situación peligrosa. Lana, es una prima suya que participa, de vez en cuando, en la trama de las aventuras.

El elemento que sustituye al santo o figura sacra en este caso es Superman, el superhéroe por antonomasia, figura principal de la cultura de masa promovida por las publicaciones de historietas realizadas en Estados Unidos y que llegan a todo el mundo.

La historia de este personaje comienza con la publicación en enero de 1933 de una revista mimeografiada editada por un par de adolescentes; Jerry Siegel, escritor y Joe Shuster, dibujante, bajo el nombre de *Science Fiction*. Aquí se narraba la historia de un extraterrestre con asombrosos poderes mentales con el título de *The Reign of the Superman*.

La propagación del fascismo en Europa y el auge político de Adolph Hitler y sus aliados motivó a estos dos jóvenes judíos estadounidenses a transformar a su personaje en un ser benévolo que luchaba contra los nazis. Esta nueva versión de la historia apareció fugazmente publicada por un editor que les pagó cinco dólares y luego desistió del negocio.

Durante los próximos cuatro años trataron infructuosamente de entrar en el mercado de las historietas hasta que en 1938, Vin Sullivan, editor de D.C. Comics compró el personaje que nadie quería. Así fue como Superman apareció por primera vez "más rápido que una bala" cruzando el cielo en Action Comics #1 en junio de 1938.

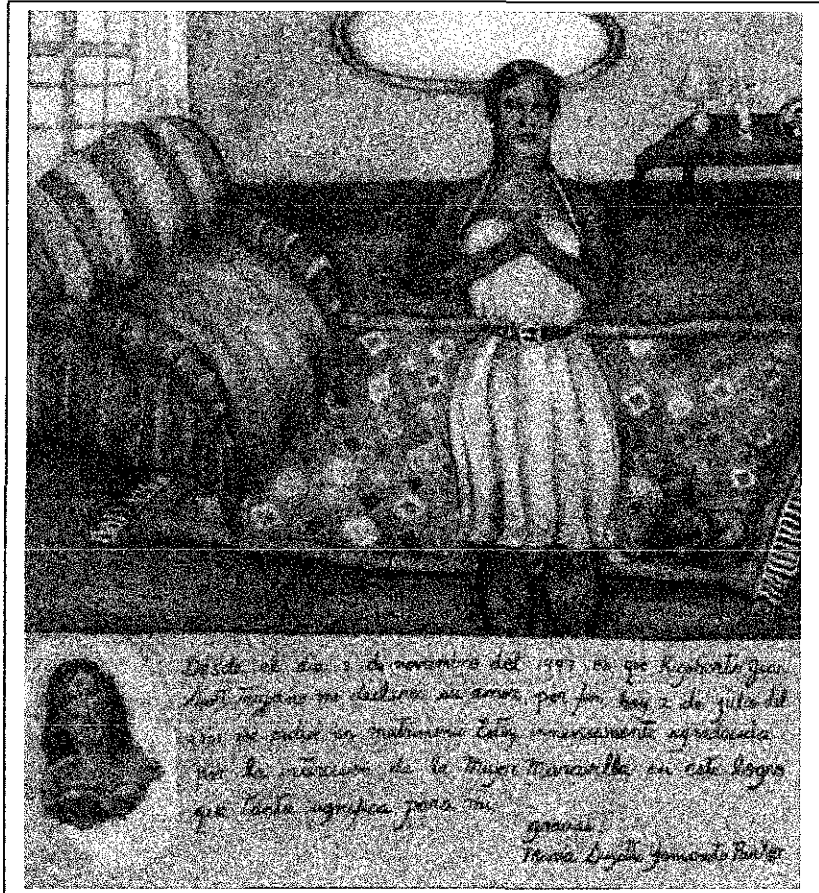


Fig. 19 Ma. Dolores Rodríguez, *María Suzette agradecida*, óleo sobre tela, 80 x 90 cm, (2001)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El enorme éxito del personaje llevó a la publicación de una novela, escrita por George F. Lowther⁴ donde por primera vez aparecen los detalles del origen y los primeros años de vida del personaje.

Es importante puntualizar que ese mismo año se editó una versión de esta novela, la *Armed Services Edition*, distribuida por la División de Servicios Especiales del Ejército y por la Oficina de Personal Naval de la Flota Armada de los Estados Unidos de América, con evidentes propósitos de adoctrinamiento de sus tropas.

Hasta 1943 la imagen del superhéroe fue utilizada para fines propagandísticos, presentándolo como el símbolo del poderío militar estadounidense. Se mostraba como un combatiente feroz que lanzaba por los aires a sus adversarios sin importarle las consecuencias. Sin embargo, a partir de julio de ese año se ve a un hombre de acero menos violento que en *comics* anteriores. A partir de este momento, en el *comic* #23, el superhéroe declara abiertamente su código moral, que le impide ocasionar la muerte a otra persona. Sus hazañas son ahora de índole cívica y su lucha del bien contra el mal ya no incluye proezas de tipo militar.

Así surge el campeón de los oprimidos dedicado a ayudar a los necesitados. Superman es el primero y más famoso de los superhéroes. Su ilimitada fuerza, su vista de rayos X, y su capacidad para volar a la velocidad de la luz, junto a sus grandes virtudes, lo convierten en paradigma del intercesor a quien clamar al enfrentar la adversidad o el peligro.

Al resignificar el objeto del arte devocional conocido como exvoto o retablo, reemplazando la tradicional figura sacra por la de un superhéroe de los

⁴ George Lowther, *The Adventures of Superman*, New York, Random House, 1942, 225 pp.

comics, tengo como propósito contrastar imágenes simbólicas en términos de sus atributos.

En el caso particular de Superman considero que los puntos de encuentro con la figura del santo son: su preocupación solidaria por el bienestar ajeno, su disponibilidad a acudir en auxilio del necesitado y sus poderes sobrehumanos, historietas posteriores a 1943 lo presentan como el campeón de los oprimidos que dedica su vida a ayudar a los desvalidos. Si no fuera por su condición de inmortal, requisito *sine qua non* para la canonización, sería un candidato ideal para entrar al santoral católico sin pasar por una larga espera.

Es en esa época cuando, al abandonar su papel de luchador antifascista dejando los asuntos de la guerra en manos de los mortales (y del supersoldado Capitán América), Superman se dedica a la labor cívica de rescatar del peligro e interceder por los desvalidos, labor característica de un ángel de la guarda.

En cuanto a los poderes sobrehumanos de Superman creo que son suficientemente conocidos y ya los he mencionado en su iconografía, por lo que sobra detallarlos aquí.

El exvoto representa una relación directa entre el devoto y la figura sacra a la que está dedicado, me parece el vehículo adecuado para mostrar la función de intercesión de las figuras que analizaré a continuación.

Una vez planteado el origen y las similitudes de sus características paso a examinar una de las funciones que, a mi entender, les fija el sistema de poder a estas imágenes o ídolos.

Algunos representantes del sistema convierten las imágenes ó ídolos en emblemas mediáticos, y las sacan a relucir a la menor provocación, para justificar de una manera burda y simplista los éxitos o fracasos de su gestión pública o



Fig. 20 Ma. Dolores Rodríguez, *El capitán América vela por nosotros*, óleo sobre tela, 80 x 90 cm,(2001)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

política. Para ilustrar la función de la pretendida necesidad de intercesión de las fuerzas sobrenaturales, representadas por estos iconos, presento algunos ejemplos publicados por la prensa del país.

Encontré una caricatura firmada por Helguera⁵ donde aparece el Presidente de la República Mexicana, Vicente Fox, aludiendo a la convocatoria que hizo durante una conferencia de prensa a rezar a la Virgen de Guadalupe para que Estados Unidos se recuperara de la desaceleración económica que le aqueja.

En la misma fecha, el mismo periódico cita al Sr. Lino Korrodi, uno de los principales asesores del ejecutivo, quien declara que el presidente Fox “no es ni Superman ni Tarzán” para minimizar las críticas a su gestión pública.

En junio de este mismo año durante la temporada de fútbol se comentaron en la radio las declaraciones del señor Víctor M. Vucetich, director técnico del equipo La-Piedad, en el sentido de que habían llegado a la final con la ayuda de la Virgen de la Guadalupe.

En términos de los medios de expresión es pertinente puntualizar la similitud entre el formato del exvoto y el del *comic*. Me parece interesante que aunque difieren en la extensión de sus textos e imágenes ambos relatan intervención de un poder sobrehumano a favor de una o varias personas en una situación adversa.

Sin embargo es importante contrastar la ingenuidad, espontaneidad y frescura del discurso o el texto del exvoto contra la premeditación y manipulación evidente de los *comics*.

El exvoto *Superman salva a Luisa y Lana*, igual que el resto de la obra que he realizado a lo largo del 2001, lleva la intención de provocar la reflexión acerca

⁵ Helguera, “De ayer a hoy”, en La Jornada, Lunes 2 de julio de 2001.

del tema de los santos y superhéroes. Aquí, sin embargo, utilizo más a fondo el recurso del humor aprovechando el componente del relato que los acompaña, recurriendo a nombres y situaciones que se prestan para este fin, sin olvidar que la realidad puede ser tanto o más tragicómica que cualquier ficción.

4.3 Superman y el dragón, 2000

*Superman y el dragón*⁶ es una pintura al óleo que mide 195 cm de alto y 160 cm de ancho. En primer plano, sobre un fondo color naranja observamos tres figuras; un jinete, su montura y un dragón o serpiente alada en actitud de enfrentamiento. El dragón, de color verde, desde el suelo mira hacia arriba a su atacante.

En el centro de la composición un caballo de tonos amarillos, adornado con correas rojas, azules y doradas sobre las ancas y una brida verde gris, está parado sobre sus cuartos traseros con la mirada hacia el frente, listo para el ataque.

Sobre el caballo un hombre vestido con una malla azul, calzón corto de color rojo y un cinturón amarillo, en su mano derecha empuña una lanza que dirige en actitud de ataque hacia el hocico del dragón. En el atuendo del hombre destacan una amplia capa roja, botas también rojas que le llegan casi a las rodillas y una insignia sobre el pecho de fondo amarillo y borde rojo con una letra "S" del mismo color. Su brazo izquierdo está totalmente cubierto por la capa, excepto por la mano que sujeta la brida. Su mirada se dirige directamente al dragón con una expresión que denota el total control de la situación. Tiene el

⁶ Ver figura 21 (p. 66)

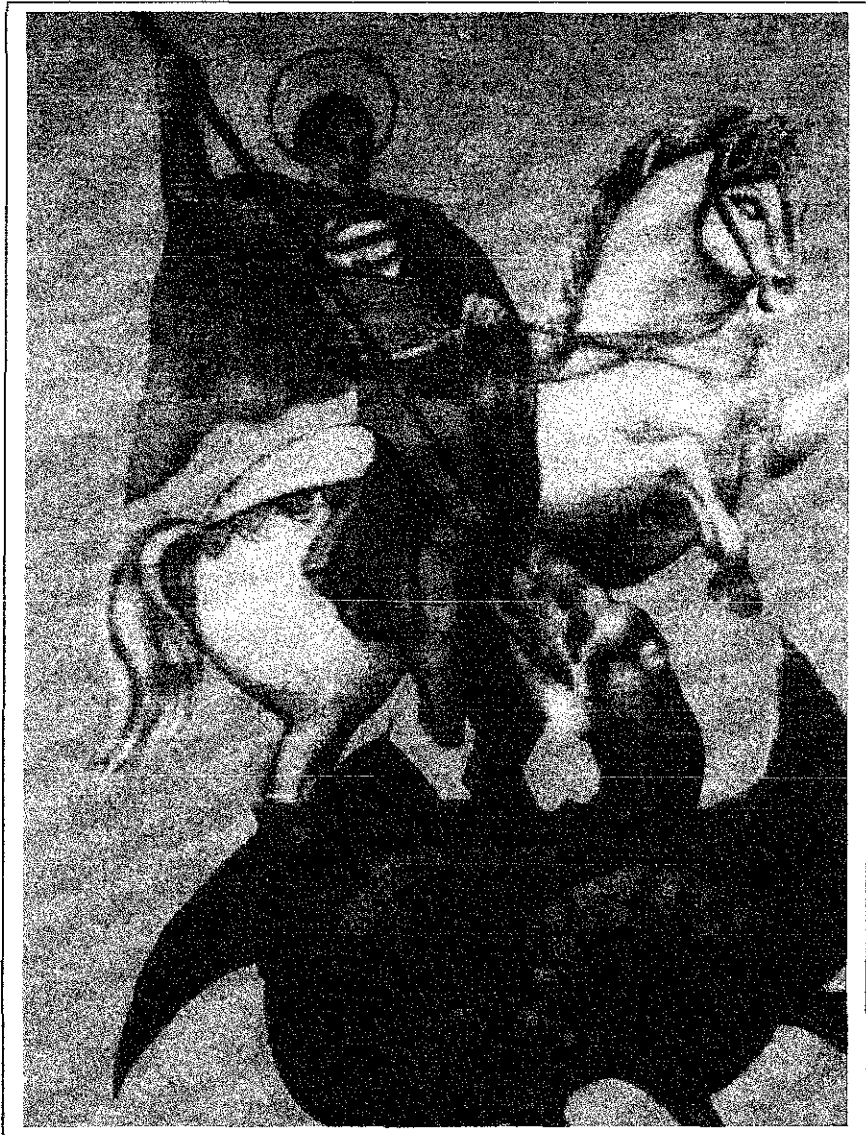


Fig. 21 Ma. Dolores Rodríguez, *Superman y el dragón*, óleo sobre tela, 195 x 160 cm, (2000)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cabello negro, un rizo sobre la frente y alrededor de la cabeza un halo amarillo. El fondo de la pintura es plano y está pintado de color naranja.

Este trabajo tiene como base una representación popular de San Jorge y el dragón de las estampas vendidas en las iglesias católicas como objeto devocional, producidas en serie. En su composición prevalecen las líneas diagonales que generan fuerza y dinamismo, persigue el propósito de corresponder lo más fielmente posible a la estampa religiosa de circulación masiva original, sin embargo le he añadido dos elementos que lo acercan a la temática y al estilo del *pop art*: el uso del color plano en el fondo y el personaje de los *comics* de origen estadounidense.

En mi obra he sustituido al San Jorge con la figura de Superman. San Jorge es un mártir del siglo III, su culto pasó al Occidente en el siglo V, durante las cruzadas. Según una leyenda, Jorge, originario de Capadocia, Turquía, llegó a ser un gran militar. Descubierta como cristiano, fue depuesto y decapitado en Lod, Israel, a final del siglo III o hacia el año 304. En el Medioevo surgió la "leyenda de San Jorge y el dragón". Según este relato, Jorge fue un caballero andante que a su paso por Silene, Libia, liberó a la hija del rey que iba a ser entregada en sacrificio al dragón que asolaba la región y mató a la bestia. En las imágenes que le representan aparece como legionario romano, montando un caballo, con lanza o espada en mano y un dragón a sus pies. A pesar de los diversos orígenes que se le han atribuido a través del tiempo, el culto a San Jorge en Inglaterra fue promovido por los relatos de los cruzados ingleses al regresar a su patria. Tanta devoción generó este santo que en el año 1425, después de su victoria en la batalla de Agincourt, Enrique V lo proclamó patrono de Inglaterra.

En mi obra *Superman y el dragón* el superhéroe sustituye al santo de la estampa religiosa⁷, símbolo del bien y la justicia según los parámetros de la cultura de masas en Occidente, especialmente en Estados Unidos, cuya iconografía he explicado más ampliamente en otra parte de este trabajo.

“Las estatuas o retratos ecuestres magnifican a un jefe victorioso y son signos de su triunfo y de su gloria; el cual domina su montura como ha dominado las fuerzas adversas”⁸. Esta me parece una interpretación adecuada para el símbolo del caballo utilizada en mi obra.

La tercera figura, representa al dragón, interpretada a través de los siglos de diversas maneras, distintas culturas le han atribuido variedad de significados, llegando hasta nuestros días a simbolizar, la encarnación del diablo o del mal en la iconografía de la religión católica.

Mi intención es plantear a través de esta obra, que los propósitos de los medios de masas y de la iglesia como instituciones son muy similares: en primer lugar, crear modelos a seguir que respondan a la sociedad consumista, en segundo, que los individuos vean en estas imágenes vehículos a través de los cuales puedan proyectar su incapacidad para solucionar problemas.

Al sustituir la imagen de San Jorge por la de Superman hago una resignificación de ambos símbolos basándome en la similitud de sus atributos.

Los principales atributos que convergen en los personajes de Superman y San Jorge son el triunfo sobre el mal y la búsqueda de justicia.

Otro recurso que apoya mi análisis es la obra de Humberto Eco que refiere:

⁷ Ver figura 22 (p. 70)

⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Barcelona Herder, 1996, p. 208

"[...] El problema que vamos a afrontar requiere una definición preliminar de *mitificación* como simbolización inconsciente, como identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en todo un período histórico."⁹

Y explica:

"[...] En realidad cuando se habla de "desmitificación", con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado, típico de los primeros tiempos de la cristiandad."¹⁰

Propone que al analizar las imágenes simbólicas:

"[...] creemos que el procedimiento que debería seguirse tendría que poseer dos cualidades, por un lado una investigación sobre los objetivos que encarna la imagen, de *aquello que está más allá de la imagen*; y por otro, un proceso de *desmitificación*, consistente en identificar *aquello que está en la imagen misma*, es decir, no solamente las exigencias inconscientes que la han promovido, sino también las exigencias conscientes de una pedagogía paternalista, de una persuasión oculta motivadas por fines económicos determinados."¹¹

En el aspecto simbólico la imagen de la pintura es una resignificación de San Jorge, el santo patrón de los caballeros medievales, que representa el triunfo del bien sobre el mal, al igual que Superman que asemeja a este santo por la similitud de sus atributos y el interés de las instituciones de representarlo como modelo.

⁹ Umberto Eco, op. cit., p.219

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem., p.223



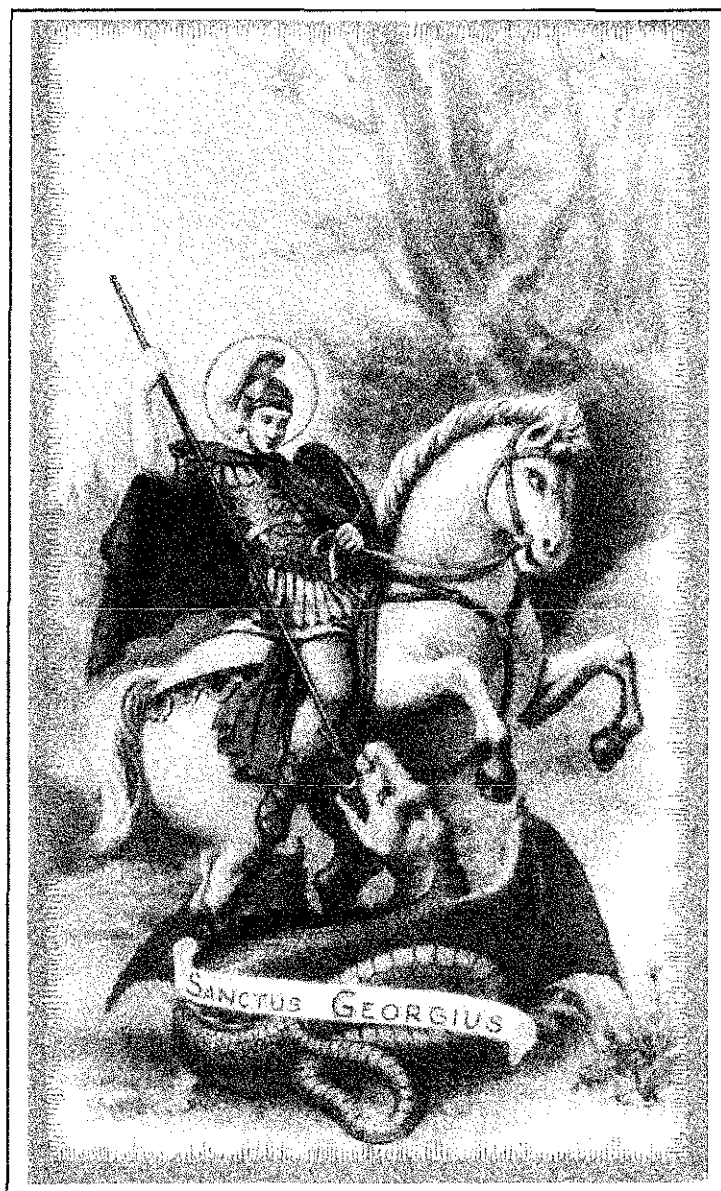


Fig. 22 San Jorge y el dragón, estampa devocional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.4 Nicho para el Capitán América, 2001

Esta obra es un arte objeto titulado *Nicho para el Capitán América*¹² que consiste en una caja de madera rectangular de 30cm de ancho, 33cm de alto y 19cm de profundidad, pintada de color naranja en su exterior, y cuya tapa frontal es un cristal transparente. Su fondo está cubierto de réplicas en pequeña escala de dólares norteamericanos sobre los cuales he pegado flores secas de colores verde y rosa, pegatinas de querubines y figuritas plásticas de soldados de juguete de color verde de unos 6cm de altura. Adheridas a las paredes laterales interiores hay una serie de figuras de metal dorado representando niños, mujeres, ojos, corazones y brazos, junto con estrellas doradas en distintos tamaños.

El piso de la caja está cubierto de flores secas verdes y algunas de color rosa. Del suelo salen seis velas, tres azules y una roja a la izquierda y una azul y otra roja a la derecha. Sobresale del centro de la caja una gran figura masculina, de papel, vestida de malla azul y blanca con la cabeza también cubierta dejando ver sólo parte del rostro, de la nariz a la barbilla. Sobre su frente una letra "A" de color blanco y a los lados, sobre las orejas, dos pequeñas alas del mismo color de la letra. La mitad de su brazo derecho está cubierto por un llamativo guante rojo y calza enormes botas del mismo color. Sostiene en su brazo izquierdo un gran escudo circular de colores rojo, azul y blanco. El escudo tiene una circunferencia blanca en medio de dos rojas y en el centro un círculo de fondo azul con una estrella blanca de cinco puntas que abarca todo su diámetro. Ésta figura proyecta agresividad y su gesto es de ataque. Todo esto se percibe en su expresión corporal; su pierna derecha doblada y levantada en actitud de avanzar, su brazo derecho también doblado y su mano cerrada formando un puño listo para atacar.

¹² Ver figura 23 (p.71)

Su cara denota coraje en su gesto de mandíbula apretada, mostrando los dientes y unos ojos desmesuradamente abiertos. Finalmente el cuerpo echado hacia delante y el escudo que cubre su brazo izquierdo y parte del torso, completan esta actitud de ataque del personaje.

Con esta caja represento un objeto del arte popular devocional de la religión católica que se conoce como nicho. Estos nichos pueden ser de dos tipos; unos son espacios designados para colocar la imagen o figura de un santo dentro de la estructura o fachada de un edificio; otros son construidos en diversos materiales, especialmente madera o metal, para ser colocados en un lugar prominente del hogar o negocio.

Esta obra estilísticamente se ubica en la corriente pop dentro de la categoría de arte objeto. Tiene sus orígenes en el dadaísmo y sus componentes son materiales o fragmentos de diferentes objetos, agrupados aparentemente al azar en la mayoría de los casos. Se considera un híbrido entre la pintura y la escultura ya que contiene elementos de ambas disciplinas. En este caso, aunque los elementos corresponden a distintos contextos, no se han reunido al azar sino con la idea de otorgarles un nuevo significado.

Dentro de los componentes que corresponden al Pop está la figura principal, el Capitán América, un personaje de gran relevancia en los *comics* norteamericanos durante la segunda Guerra Mundial. Otros elementos son los dólares de juguete y los soldaditos de plástico. Los demás motivos, como las pegatinas de querubines, los milagros, veladoras y flores pertenecen a las formas populares de devoción que podrían considerarse kitsch.

El Capitán América es uno de los superhéroes más conocidos de todos los tiempos. Este capitán es, primero y principalmente, la manifestación del

patriotismo norteamericano. Según narra la historieta, el soldado Steve Rogers, deseoso de servir a su patria, fue transformado en un hombre físicamente perfecto bajo el "Programa del super soldado" del ejercito yanqui. Así nació el personaje del Capitán América, que pretende simbolizar al "centinela de la libertad".

La indumentaria y el escudo del Capitán América corresponden de forma más que evidente a la simbología de la bandera estadounidense. Su escudo tiene una doble función; como protección y como arma de ataque (es una especie de bumerán) que contribuye a su invencibilidad. Por supuesto este personaje pretende ser el paradigma de los ideales y principios de la democracia, de la que los norteamericanos se creen los portavoces indiscutidos.

El resto de los elementos en la composición de este objeto, representan los atributos del personaje en cuestión, porque en los nichos, altares y otros espacios de veneración siempre aparecen una gran cantidad de objetos que representan las cualidades y características de la imagen venerada.

Debido a que he recontextualizado al personaje del superhéroe dentro de un ámbito de culto religioso, los elementos son de dos tipos: aquellos que lo definen como superhéroe y los que lo caracterizan como sujeto de devoción de la sociedad occidental o estadounidense.

Del primer tipo los soldados de juguete como manifestación del héroe guerrero, que es su principal rasgo de identidad. En el fondo, literal y simbólicamente, los billetes que significan el poder y la búsqueda de primacía que sustentan al "*american way of life*".

Como complemento de esta imagen y con el propósito de plantear su resemantización como una figura de culto, recurro a algunos motivos típicamente

religiosos como las veladoras de colores alusivos al personaje, las flores, los querubines y los milagros.

Al situar al superhéroe dentro del ámbito del santo reitero mi propuesta de su intercambiabilidad como símbolo.

A lo largo de este trabajo he explicado que la base desde la cual se pueden comparar las figuras de los superhéroes es la similitud de sus atributos y rasgos funcionales y el modo en que manejan estos símbolos las instituciones superestructurales. En *Nicho para el Capitán América*, el superhéroe es el que mejor ilustra algunas de estas funciones:

Desde el nombre y la indumentaria del Capitán América sale a relucir sin lugar a duda su intención de representar la autoproclamada supremacía del sistema de vida estadounidense y el emblema con el que lucha por la democracia.

Los medios de acondicionamiento social también utilizan estos símbolos para simplificar la explicación de los acontecimientos históricos y políticos. Intentan reducir los conflictos, avances y retrocesos del desarrollo de la sociedad, al relato de los triunfos o reveses de los modelos heroicos, dejando de lado y ocultando las motivaciones reales de los cambios sociales.

Este personaje resulta apropiado para explicar la función del símbolo que Joseph Campbell¹³ denomina sociológica.

El Capitán América, según sus "historiadores", tuvo su auge durante la Segunda Guerra Mundial coincidiendo con la época de oro de los *comic-books*. Al término de esta guerra, el Capitán América, parecía haber perdido su razón de ser, pero un personaje que resulta tan adecuado para representar los ideales en

¹³ Joseph Campbell, op. cit., p.65

los que dice basarse la cultura estadounidense no se puede echar al olvido tan fácilmente.

Encontré de nuevo al personaje y una explicación de su reaparición que me parece pertinente transcribir como parte de este análisis:

“Armado de un escudo indestructible y con la capacidad de un atleta olímpico, Steve Rogers, combatió valientemente para sustentar los ideales y principios de la democracia. Al finalizar la guerra resultó congelado accidentalmente y conservado durante décadas en un bloque de hielo hasta que fue descubierto y revivido por un grupo de superhéroes conocidos como Los Vengadores”¹⁴

Y más adelante:

“[...] Actualmente, como un hombre fuera del tiempo, permanece vigilante en su batalla por proteger al inocente y sostener las creencias sobre las cuales se fundó América. Dispuesto al sacrificio de su propia vida en su búsqueda del bien común, Steve Rogers es la personificación de la Verdad, la Justicia y el Honor. Él es... el Capitán América”¹⁵

En apoyo a mi planteamiento de la intercambiabilidad de personajes de superhéroes y santos contraste al Capitán América, con el Santo Santiago de Compostela.

Hay dos aspectos de las historias y hazañas del Capitán América y Santiago de Compostela que son extraordinariamente similares. Por un lado ambos líderes guerreros motivan a sus pueblos a luchar sin cuartel en la defensa de sus ideales. Otra coincidencia es la de reaparecer en distintas épocas de la historia para continuar sus combates; el superhéroe, contra los enemigos de la democracia y la justicia (sin matices ni apellidos); Santiago como evangelizador de España, pisoteando “moros” en el recorrido de su cabalgata.¹⁶

¹⁴ Marvel Comics, *Captain America*, vol. 3, # 2, 1998.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ver figura 24 (p.77)

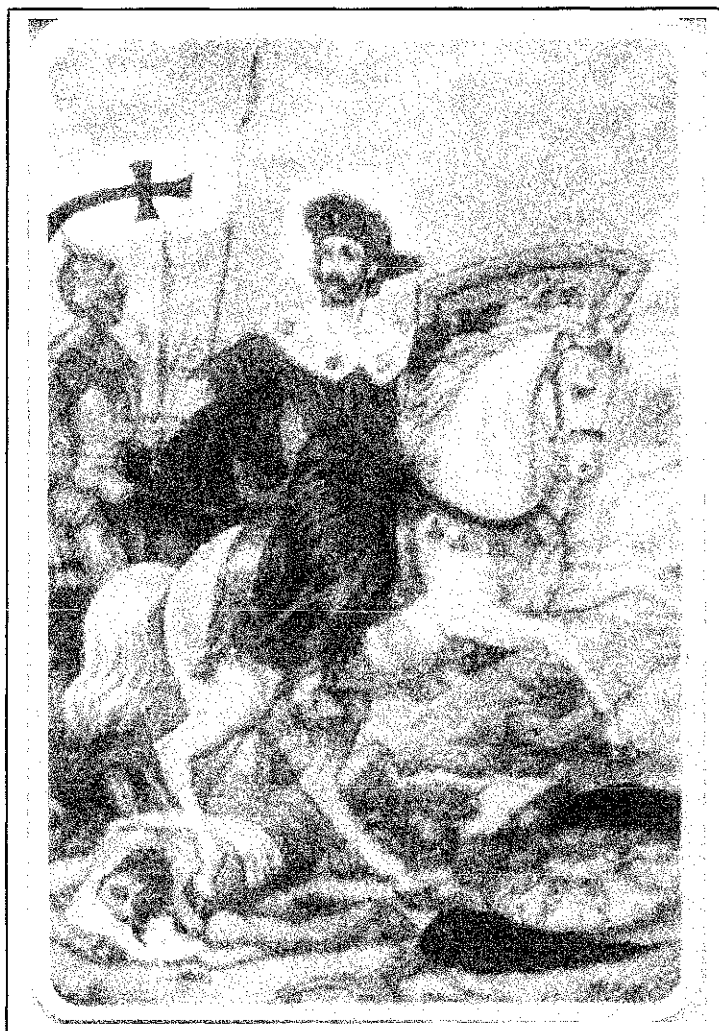


Fig. 24 Santo Santiago de Compostela, estampa devocional

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La reaparición del Capitán América se explica mediante el recurso de sobrevivir al congelamiento al que estuvo sometido durante varios años. La reaparición de Santo Santiago, a ocho siglos de su muerte ordenada por Herodes Agripa en el año 44 del siglo I, se explica por el conocido recurso del milagro.

Al contrastar los símbolos mediáticos y religiosos podemos percatarnos de que las semejanzas de sus atributos y funciones apoyan la idea de su intercambiabilidad.

Hay otro aspecto funcional que ha sido ampliamente utilizado por todo tipo de jerarcas aún los eclesiásticos, se trata del uso del icono, para crear una imagen política a través de su vinculación, la relación entre la figura de autoridad y los iconos religiosos tiene también su origen en el Imperio Bizantino donde la iglesia se institucionaliza a la sombra del poder político. Las formas externas del culto a las imágenes fueron transmitidas a los cristianos por los usos de las religiones paganas y particularmente en Oriente, por las formas de veneración usadas con los emperadores: aclamación, reverencia, incensación y cirios encendidos. Era fácil persuadirse de que no era idolátrico dar a las imágenes religiosas muestras externas de devoción que se tenían hacia los gobernantes. Los emperadores hacían entrar a los íconos en la vida pública del Imperio. Las imágenes de Cristo acompañaban a las imágenes del emperador en las iglesias.

Con respecto a este uso de la imagen citaré algunos ejemplos más cercanos en el tiempo. Luis González de Alba¹⁷, se refiere a la petición que hace el Arzobispo de Guadalajara a Monseñor Leonardo Sandri para que al ocupar su nuevo puesto en el Vaticano “nos ayude con la canonización de Juan Diego, ya que

¹⁷ Luis González de Alba, La crónica de hoy, México, lunes 16 de octubre del 2000



Fig. 25 Ma. Dolores Rodríguez, *Nicho para la Mujer Maravilla*, Serie de nichos, 20 x 30 cm, (2001)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

esto elevará la dignidad de 40 millones de indígenas que habitan el continente americano". A dicha pretensión, el periodista responde con varios argumentos: Le recuerda al Cardenal que no todos los indígenas americanos son católicos, mucho menos guadalupanos y que por otra parte su razón es de tipo político y no religioso. Creo que este es un buen ejemplo de la manipulación ideológica de la imagen religiosa pero citaré otros dos.

Vicente Fox, utilizó el estandarte guadalupano durante su campaña electoral. El Papa Juan Pablo II durante las festividades de conmemoración de la aparición de la Virgen de Guadalupe; en dicha ocasión la proclamó "Reina de México y Emperatriz de América". No quisiera pecar de suspicaz, pero me parece que estas manifestaciones tienen implicaciones de vasallaje que van más allá de la casualidad.

La culminación de los manejos institucionales y masmediáticos surge cuando estas imágenes llegan a ser utilizadas como emblemas, cuya carga representacional hace innecesaria la recapitulación de sus antecedentes, historia o leyenda. Es suficiente mostrarlas ante las masas para conseguir su agitación o movilización de manera irreflexiva.

La intención de mi trabajo es provocar en el espectador de estas imágenes a la reflexión

4.5 El "Santo" en el cielo, 2001

En este escrito analizo la obra titulada *El "Santo" en el cielo*.¹⁸ Utilicé como medio expresivo una caja de luz, que aunque usualmente es manejada con propósitos

¹⁸ Ver figura 26 (p. 82)

comerciales en anuncios y propaganda, también la he encontrado en algunas tiendas de artículos religiosos como una variante de objeto de devoción. Esta caja consiste en un rectángulo de madera de cierta profundidad que contiene una fuente de luz fría con el propósito de iluminar una diapositiva o imagen traslúcida enmarcada en su parte frontal y sostenida entre dos láminas de acrílico transparente. Hice una diapositiva de 47 x 57 cm basada en una pintura en acrílico sobre cartón de 26 x 35 cm que fue insertada en esta caja de luz de color negro.

En el centro de la composición hay una figura masculina con una máscara plateada que cubre toda su cabeza, su torso desnudo, pintado en tonos ocres claros e intermedios y sombras de color café. De la cintura hacia abajo está ataviado con un pantaloncillo, mallas, rodilleras y unas botas deportivas, todo esto de color blanco sombreado en tonos ocres, crema y café.

Esta figura aparece como parada sobre nubes, mirando a su izquierda, con los brazos abiertos, la mano derecha cerrada en un puño y la izquierda semicerrada. Sus piernas están ligeramente separadas y flexionadas, con el pie izquierdo un poco más al frente que el derecho. Toda su actitud es una de estar en guardia contra cualquier peligro.

Las nubes, que rodean casi completamente la figura sirviendo también de fondo a la composición, están realizadas con una variedad de azules como el turquesa, ultramarinos y cerúleos, además de distintos tonos de violetas y acentos de verde esmeralda.

Rodeando medio cuerpo de la figura central se observa una forma pentagonal de color amarillo cadmio y tonos rojos. Esta forma llama poderosamente la atención por su tamaño y brillantez.

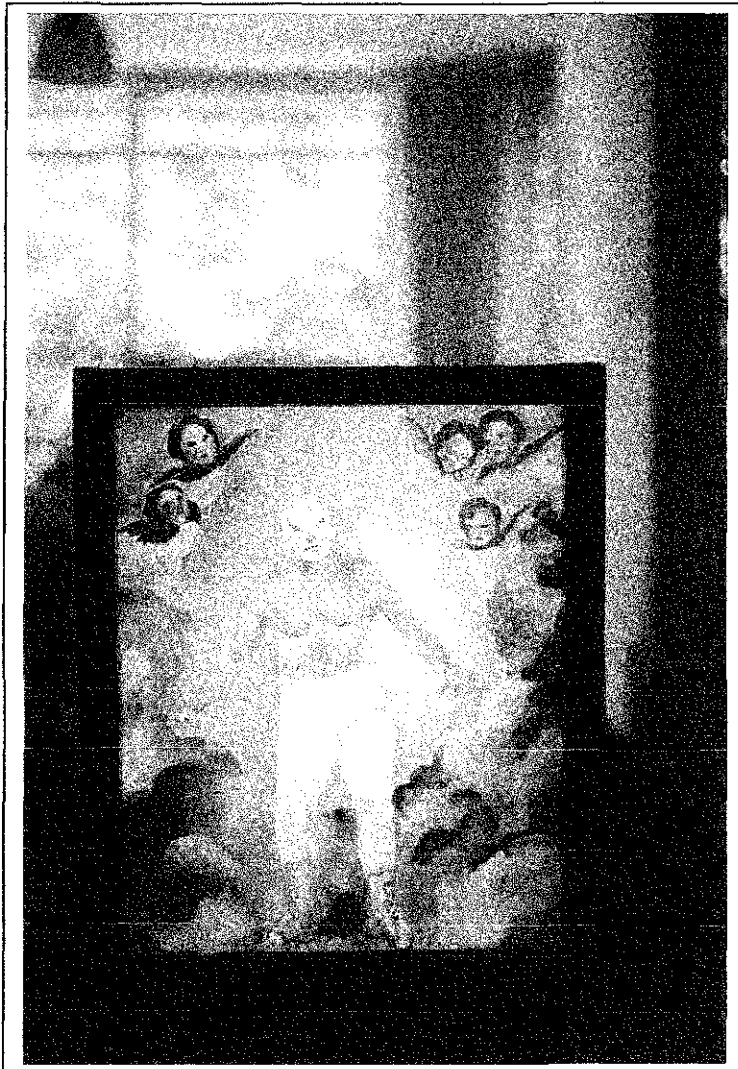


Fig. 26 Ma. Dolores Rodríguez. *El "Santo" en el cielo*, Caja de luz, 47 x 57 cm, (2001)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la parte superior de la composición hay cinco querubines, dos del lado derecho y tres al izquierdo, que miran en distintas direcciones. Sus caras son de color crema, ocre y naranja y sus cabellos cortos de color café, con alas pintadas de azul, negro y café.

El ritmo y la composición de esta obra, se basan en las formas triangulares, repetidas en distintas áreas. La más evidente es la formada por la cabeza y los brazos extendidos de la figura central. Otra forma triangular se aprecia en sentido contrario, de los pies a los puños de esta misma figura. En la parte superior se repite esta formación entre los dos grupos de querubines y la figura principal.

En cuanto a color, en este trabajo predominan los matices primarios y secundarios, típicos del arte popular.

Los motivos de este trabajo, corresponden a los encontrados en el arte popular de la religión católica y algunos elementos de la cultura de masas.

El "Santo en el cielo" se ubica dentro de un estilo de corte primitivista o naïf como se observa en el tratamiento de las formas y colores. Tiene también influencia del Pop por el uso de la figura de un personaje de la cultura popular como elemento principal de la composición y su relación con el motivo de los ángeles provenientes de la cultura popular devocional de los cromos o estampas religiosas producidas en masa.

El trabajo pictórico, constituido por cuatro elementos que lo definen, tres de los cuales son típicos de las representaciones religiosas: las nubes ocupando gran parte de la composición, representan el cielo y envuelven al personaje en su ascensión a un nivel más alto del que tenía en la tierra. Los querubines en ambos lados de la imagen central, representan, en la simbología religiosa, una jerarquía

privilegiada en el orden celestial por su proximidad a Dios, lo que contribuye a ubicar al personaje principal en el cielo. Un halo de luz detrás de esta figura, elemento que simboliza la expansión de un ser que por su elevación se armoniza con las alturas. La luz es manifestación o símbolo de Dios y de la verdad, contrapuesta a la oscuridad que simboliza la ignorancia o el miedo. En cuarto lugar aparece "Santo", El Enmascarado de Plata, una figura muy conocida de la cultura popular mexicana.

Este personaje tan querido y hasta venerado por su pueblo nació en Tulancingo, Hidalgo con el nombre de Rodolfo Guzmán Huertas el 23 de septiembre de 1917. A lo largo de su carrera de cuarenta y cuatro años conquistó un amplio público al ganar diversos campeonatos de lucha libre. Su gran éxito en este deporte lo convirtió en protagonista de un género cinematográfico hasta entonces desconocido en México, el cine de luchadores. De las ciento cincuenta películas que se produjeron en el país, el "Santo" protagonizó más de medio centenar. El Enmascarado de Plata se convirtió así en ídolo de las multitudes, pues su presencia se hizo constante, a través de los medios masivos como el cine, los *comics* y la televisión como por sus presentaciones personales en el cuadrilátero que le permitieron un contacto más directo con sus fanáticos. Sus atributos personales y las características de su personaje coincidían en sus bondades convirtiéndolo en el modelo ideal para grandes y chicos.

Uno de los detalles más notables que el "Santo", se empeñó en cuidar a través de toda su carrera, fue el uso de su máscara plateada, que contribuyó en gran medida a su fama y le otorgó una identidad. Su apego a este artefacto fue de tal magnitud que, por primera y única vez, sin previo aviso se despojó de ella en el transcurso de una entrevista televisiva. A los pocos días murió a



Fig. 27 Cartel publicitario de "Santo" (1963)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

consecuencia de una afección cardíaca, fue enterrado con su famosa e inseparable máscara cubriéndole el rostro.

Mis motivos al hacer *El "Santo" en el cielo* son básicamente dos: Primero, crear una especie de juego entre el nombre del personaje y el entorno de contenido religioso que rodea su figura. Un poco recordando el dicho aquel de "¿Están todos los que son... o serán todos los que están?" Después puntualizar cómo los medios de difusión de las instituciones superestructurales del sistema y la propaganda de todo tipo han llegado a hacer equivalente el valor de las imágenes religiosas con los ídolos populares, provocando una devoción hacia ambos, que los coloca a la altura de un cielo inalcanzable para el resto de nosotros, simples mortales.

Como es sabido "Santo," El Enmascarado de Plata, es para los mexicanos un superhéroe nacional que se compara favorablemente con los más conocidos personajes de la cultura popular del resto de Norteamérica. Aunque carece de dotes sobrehumanos, su valentía, ingenio, fortaleza física y sobre todo la integridad de su comportamiento en y fuera del cuadrilátero lo colocan en un nivel superior digno de ser emulado. Su extraordinaria fama, lo ha llevado a ocupar lugares prominentes en los diversos medios que impactan ideológicamente a las multitudes. Sus apariciones en el ámbito deportivo, el cine y la televisión lo hacen casi omnipresente ante el público lo que contribuye a mantener su popularidad.

El empeño de Rodolfo Guzmán, para ocultar su rostro tras una máscara, tiene en mi opinión, dos consecuencias que van más allá de conservar su fama: Lograr la transformación de Rudy Guzmán a "Santo" siendo imprescindible el

secreto que permita la transfiguración. J.E. Cirlot¹¹ explica que la máscara es una especie de crisálida para pasar de “lo que somos” a “lo que queremos ser”. Por otro lado los cambios inevitables provocados por los años desaparecen a la vista con su uso.

Del lado del público, a quien el personaje “Santo” sirve de modelo, la máscara le facilita su identificación y la proyección de las exigencias inconscientes del individuo común en la figura de un héroe. La imposibilidad de identificar al personaje con una fisonomía particular hace que casi cualquier individuo se pueda “transformar” en este superhéroe.

Fuerte y valiente, igual que un superhéroe; temperante y virtuoso, igual que un santo, reúne las condiciones para convertirse en un modelo. De aquí surge la posibilidad de ser utilizado por los medios de comunicación para crear un ídolo que sirva a los intereses que promueve la superestructura del sistema, básicamente en una imagen en la cual se ve proyectado.

Esta es la razón por la que, a través de este trabajo, planteo una crítica a esa intención y propongo como intercambiables las figuras de los superhéroes y los santos.

Siguiendo esta idea ubico al personaje del Enmascarado de Plata en un contexto típico de la iconografía religiosa para hacer evidente esta connotación de su intercambiabilidad con cualquier entidad celestial. Dicho sea de paso éstas aunque no dependen del “*rating*”, tampoco tienen garantizada su permanencia en el santoral oficial.

¹¹ J. E. Cirlot, A Dictionary of symbols, New York, Philosophical Library 1983, pp.205 - 206



Fig. 28 Ma. Dolores Rodríguez, *Virgen y Superhéroes*, óleo sobre tela, 135 x 190 cm, (2001)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIÓN

Después de investigar y analizar diversas interpretaciones acerca del origen, las características y funciones de las figuras de santo y superhéroe creo haber encontrado la justificación para mi planteamiento pictórico, relacionado con su intercambiabilidad como símbolos o iconos de la cultura de masas.

En cuanto a su origen, las interpretaciones de una necesidad psicológica o las "exigencias inconscientes" de modelos a imitar o en quienes proyectarse es válida en las tres figuras que examiné. Sus rasgos característicos, presentan paralelos innegables si nos apartamos de la visión dogmática que distingue al héroe clásico como mitológico y al santo como figura sagrada. Como personaje de la ciencia ficción, en el superhéroe es más evidente la arbitrariedad de sus creadores para adscribirle sus características, pero es igualmente reconocible su deuda con el héroe clásico.

Se logró el objetivo de desarrollar los conceptos del héroe, santo y superhéroe, analizar su producción y consumo como iconos y su influencia en el comportamiento social como elementos de la cultura de masas, pero el ámbito donde se establece más claramente, es la intercambiabilidad del santo y del superhéroe en su función institucional como iconos o emblemas masmediáticos que representan una ideología o sistema de poder económico-político. El santo y el superhéroe, como modelos donde proyectarse, llevan a los individuos y al grupo social a delegarles la solución de sus conflictos y problemas, desactivándolos socialmente, lo que resulta muy conveniente para la permanencia de los sistemas de poder. Mientras el santo modela una dirección y una explicación de la existencia (individual y social) y su dimensión espiritual, el superhéroe refuerza los mitos y valores vigentes avalando prototipos y prejuicios

que promueven la permanencia del *statu quo*. Finalmente se vinculan con los símbolos y emblemas de la cultura de masas y la religión, los líderes o jerarcas de diverso signo y procedencia, proclamando últimamente que Dios mismo está de su lado y pretenden legitimar sus excesos o su permanencia en el poder. Esto es el planteamiento de mi trabajo pictórico.

Mi intención es poner en evidencia, a través de la obra y su análisis o por lo menos provocar la reflexión con respecto al valor de estos iconos, que dependen del sistema de poder que los promueve.

Este vínculo entre la imagen o la palabra con los medios ha llegado a ser tan manifiesto en estos días que incluso la noción del ser supremo se ha pretendido suscribir a su expresión de *Alá*, *God* o Dios dependiendo de quién la proponga.

Falta únicamente exponer ante el público mi producción plástica y recoger y evaluar sus impresiones. En cuanto al trabajo escrito una posible reacción sería contradecir mis argumentos o abundar más sobre el tema propuesto.

ÍNDICE DE LÁMINAS

Figura 1	<i>La visita</i>	pág. ii
Figura 2	<i>Reunión de Santos</i>	pág. iv
Figura 3	<i>Templo en las nubes</i>	pág. lv
Figura 4	<i>Hombre de acero</i>	pág. vi
Figura 5	<i>Girl with ball</i>	pág. ix
Figura 6	<i>Fragmento de ánfora griega</i>	pág. 2
Figura 7	<i>El hombre en llamas</i>	pág. 9
Figura 8	<i>Capitán América</i>	pág. 36
Figura 9	<i>Mujer Maravilla con Superman</i>	pág. 36
Figura 10	<i>Santo", el enmascarado de plata</i>	pág. 37
Figura 11	<i>Spiderman</i>	pág. 43
Figura 12	<i>Nicho para el Hombre Araña</i>	pág. 43
Figura 13	<i>Fuente</i>	pág. 52
Figura 14	<i>In Advance of the Broken Arm</i>	pág. 52
Figura 15	<i>Superman salva a Luisa Y Lana</i>	pág. 55
Figura 16	<i>Superman salva del fuego</i>	pág. 55
Figura 17	<i>Exvoto tradicional, 1968</i>	pág. 57
Figura 18	<i>Exvoto tradicional, 1999</i>	pág. 57
Figura 19	<i>María Suzzette agradecida</i>	pág. 60
Figura 20	<i>El Capitán América vela por nosotros</i>	pág. 63
Figura 21	<i>Superman y el dragón</i>	pág. 66
Figura 22	<i>San Jorge y el dragón</i>	pág. 70
Figura 23	<i>Nicho para el Capitán América</i>	pág. 71

Figura 24	<i>Santo Santiago de Compostela</i>	pág. 77
Figura 25	<i>Nicho para la Mujer Maravilla</i>	pág. 79
Figura 26	<i>El "Santo" en el cielo</i>	pág. 82
Figura 27	<i>Cartel publicitario del "Santo"</i>	pág. 85
Figura 28	<i>Virgen y superhéroes</i>	pág. 88

Bibliografía

Libros:

BAUDRILLARD Jean, Cultura y simulacro, Barcelona, Kairós, 1987, 278 pp.

BAUZÁ Hugo F., El Mito del Héroe, Morfología y semántica de la figura heroica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, 193 pp.

CAMPBELL Joseph, El héroe de las mil caras, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, 372 pp.

_____ El poder del mito, Buenos Aires, Emecé, 1998, 314 pp.

CARDOZA Y ARAGÓN Luis, Orozco, obra de caballete, acuarela, dibujo y grabado, México, Coedición del Fondo Educativo de la Plástica Mexicana y Fundación Cultural San Jerónimo Lídice, A.C., 1983, 144 pp.

DORFMAN Ariel, Armand Mattelart, Para leer al Pato Donald, México, Siglo XXI, 2000, 160 pp.

DOUILLET Jacques, ¿Qué es un santo?, Andorra, Editorial Casal y Vall ,1959, 167 pp.

ECHEVERRÍA Lamberto, Bernardo Llorca, Año Cristiano , Madrid, Editorial Católica., 1966, (Biblioteca de Autores Cristianos, 1), 857 pp.

ECO Humberto, Apocalípticos e integrados, Barcelona, Lumen, 1999, 366 pp.

FREIRE Paulo, Pedagogía del Oprimido, México, Siglo XXI, 2000, 245 pp.

GIESZ Ludwig, Fenomenología del Kitsch, Barcelona, Tusquets, 1973, 106 pp.

GOMBRICH Ernest H., La imagen y el ojo, Madrid, Alianza Editorial, 1987, 132 pp.

GUBERN Román, La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas, Madrid, Akal-Comunicación, 1989, 345 pp.

HAUSER Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Barcelona, Editorial Labor, 1983, 440 pp.

LÉVI-STRAUSS Claude, Antropología Estructural, Buenos Aires, Eudeba, 1968, 523 pp.

LEVI Peter, Grecia: Atlas culturales del mundo, Barcelona, Folio , 1988, 239 pp.

LIVINGSTONE Marco, Pop Art, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1990, 272 pp.

LOWTHER George F., The Adventures of Superman, New York, Random House, 1942, 225 pp.

LUCIE-SMITH Edward, Art Today, London, Phaidon Press, 1999, 511 pp.

MARCHÁN FIZ Simón, Del arte objetual al arte del concepto, Madrid, Akal, 1994, 483 pp.

MILLIDGE Judith, Sacred Imagery, Boston, JG Press, 1998, 144 pp.

MONSIVÁIS Carlos, Aires de familia, Barcelona, Anagrama, 2000, 254 pp.

PAPALIA Diane, Sally Wendkos, Desarrollo Humano, Bogotá, McGraw-Hill, 1997, 745pp.

PLAZAOLA Juan, Arte sacro actual, Madrid, Editorial Católica, 1965, 864 pp.

RANK Otto, El mito del nacimiento del héroe, México, Paidós, 1993, 117 pp.

SÁNCHEZ LARA Rosa M. Los retablos populares. Exvotos pintados, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990, 85 pp.

WOLFFLIN Heinrich, Conceptos fundamentales en la historia del arte, Madrid, Espasa Calpe, 1945, 328 pp.

Diccionarios y enciclopedias:

CIRLOT J.E, A Dictionary of symbols New York, Philosophical Library, 1983, 419pp.

CHEVALIER Jean, Alain Gheerbrant, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Herder, 1996, 1,107 pp.

DIAZ Lorenzo, Diccionario de Superhéroes, Barcelona, Glénat, 1997, 116 pp.

ECHEVERRÍA Lamberto, "Hagiografía: Los santos del cielo" Gran Enciclopedia Rialp, Tomo 20, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 850-851.

ILLANÉS MAESTRE J.L., "Teología: La santidad cristiana" Gran Enciclopedia Rialp, Tomo 20, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 856-859.

SKRZYPCZAK Otto, "Religiones no cristianas" Gran Enciclopedia Rialp, Tomo 20, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 850-851.

TABET BALADY M.A., "Sagrada Escritura" Gran Enciclopedia Rialp, Tomo 20, Madrid, Ediciones Rialp, 1989, pp. 851-853.

Hemerografía:

GONZÁLEZ DE ALBA Luis, "Encomienda a Monseñor Sandri" , La Crónica de Hoy, México, 16 de octubre 2000, p. 9 A.

GÜEMES César, " La creíble y vera historia de Kalimán/1", La Jornada, México, 15 de abril 2001, p.11.

LICONA Sandra, "Aprueban exhibir imagen de la Virgen de Guadalupe en bikini", La Crónica de Hoy, México, 24 de mayo 2001, p.25.

RAMÍREZ Ignacio, "Juan Diego: beato discontinuado", El Universal Gráfico, México, 24 de octubre 2000, p. 8A.

VALADÉZ Alfredo, "El niño de Atocha no es santo, pero hace milagros", La Jornada, México, 19 de abril 2001, p.36.

VENEGAS Juan M, "Golpeteo rapaz a la figura presidencial: Korrodi", La Jornada, México, 2 de julio 2001, p.7.

VILLAMIL RODRÍGUEZ Jenaro, "Jesucristo, cuestión de tele-imagen", La Jornada, México, 15 de abril 2001, p.11.

Internet:

BAYONA ESTRADERA Mariano, The adventures of Superman, Barcelona, Terra,1997, 7pp. <http://teleline.terra.es/personal/mbayona/lowther.htm>.

CARRO Nelson, El Enmascarado de Plata, Hollywood, Geocities, 2000 3 pp. <http://www.geocities.com/Hollywood/Set/9833/el.htm>

MOLINARO John, The legend of El Santo, California, Canoe, 2000, 8 pp. <http://www.canoe.ca/Slam Wrestling Features/santo.html>

PRIEGO Ernesto, De burbujas, sueños y cristales., México, La Jornada Semanal, 1996, 4 pp. <http://www.jornada.unam.mx/1996/ago96/960818/sem-priego.html>

DARDO [s.n.], Cien años de comic, Barcelona, iponet, 1996, 4 pp <http://usuarrrios.lponet.es/dardo/cien.txt>

Video:

NIGHT SHYAMALAN M, El Protegido, video, Hollywood: Touchstone Pictures, 2000, 120 minutos.

ALAZRAKI Benito, Santo contra los zombies , México : Azteca Films ,1961, 110 minutos.