

00225
21



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“CONSIDERACIONES SOBRE LA EROTICIDAD”

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tesis que para obtener el título de:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

Presenta:

ALFONSO ANTONIO MORAZA BORRELL

Director de Tesis:
Mtro. IGNACIO SALAZAR ARROYO
México, D. F., 2003



DEPTO. DE ADMINISTRACIÓN
PARA LA INVESTIGACIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



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.

**TESIS CON
FALLA DE
ORIGEN**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ALFONSO ANTONIO MORAZA BORRELL

FECHA: 27 - NOV. 2003

FIRMA: Alfonso Moraza B.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A mi madre, por ser la autora de mis días.
A mi querida y recordada Tía Lally (1938-2003).

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a aquellas personas que contribuyeron a la realización y culminación de este importante proyecto de vida:

Miguel Esteban Torres Pérez
Juan P. Santiago
Juan José Cruz
Sergio Bautista Orzuna
Carlos Ramírez Guzmán
Rosario Dávila

A todos muchas gracias.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice

Contenido	Páginas
Introducción	6
Capítulo 1	11
LOS PRIMEROS PASOS DE EROS.	
1.1. Eros primitivo.	
1.2. El trabajo, fenómeno de liberación.	
Capítulo 2	17
ONTOLOGIA DEL PLACER.	
2.1. La erotismo cotidiano en el mundo grecorromano.	
2.2. El placer como fin.	
2.3. Amor amistad.	
Carta de Cicerón	
Capítulo 3	28
EROS LOGRA SOBREVIVIR.	
3.1. Simbología erótica. De Grecia a Roma.	
3.2. Breve marco filosófico romano.	
3.3. Pintura romana y sus antecedentes.	
3.4. Pintura mural pompeyana.	
Capítulo 4	60
EL HOMBRE RENACENTISTA.	
4.1. De nuevo en la búsqueda de la valoración propia.	
Capítulo 5	79
5.1. Análisis de obra personal, 1974-2002.	
Conclusiones	90
Glosario	92
Lista de Ilustraciones	94
Bibliografía	98

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

El arte refleja las emociones y deseos de mujeres y hombres, y el arte erótico devela tanto situaciones amorosas, sociales, ideológicas y sexuales. Las primeras representaciones eróticas datan del período Auriñaciense que oscila alrededor de los 13,500 años antes de nuestra era. En dibujos primitivos de las cuevas de Bhimbetka, cerca de Bhopal en la India Central, se han logrado identificar parejas eróticas, mismos que al parecer datan de aproximadamente 5,000 años. En Grecia el arte erótico incluye a sátiros y ninfas copulando; para mediados del siglo sexto a.n.e. escenas eróticas decoraban lámparas de aceite; en las épocas helénicas y romanas frescos eróticos de exquisita manufactura y estética cubrían cientos de metros en interiores de casas antiguas en Pompeya, Herculano y Estabias.

Con el esparcimiento del cristianismo, los desnudos y el arte erótico literalmente desaparecieron de Europa. Los temas favoritos de los artistas europeos a partir del Gótico serán entonces crucifixiones, madonas con el niño Jesús, apóstoles y escenas de la Biblia. El sexo era pecado en cualquier tipo de manifestación y esto estaba implantado en la cabeza de las sociedades con el siguiente recuerdo: Adán y Eva pecaron porque se atrevieron a querer saber más. He aquí el nacimiento del Pecado Original; con él el sexo fue estigmatizado. Pero como dato curioso hay un desnudo masculino repetido hasta el cansancio y aceptado de mil maneras y posturas, evidenciando de igual manera su masculinidad en sus músculos y proporciones, nobleza, sutileza, fragilidad y hasta sensualidad, se trata del Cristo crucificado.

Sólo es en el siglo XVI que los desnudos vuelven a aparecer con Lucas Cranach (1472-1553) y Hans Baldung (1484-1545) en pinturas de índole religiosa y que se encuentran en el Museo de la Pinacoteca en Berlín.

Los renacentistas se inspiraron en el sentir pagano de la Grecia antigua, pintando sensuales desnudos. El artista florentino Sandro Boticelli (1445-1510) pinta su famosa obra *El Nacimiento de Venus*, igualmente los venecianos Bellini, Giorgione y Ticiano abordan esta nueva exuberancia carnal. En otro país y época, Rubens utiliza a su propia esposa para pintarla como Afrodita. Los artistas Giulio Romano y Marcantonio Raimondi realizaron 17 grabados de coitos que acompañarían los sonetos de Pietro Aretino (1492-1556) publicados en 1524 y conocidos como *I Modi* gozando de una inmensa popularidad, siendo copiados e imitados por otros. Pero la obra maestra del Manierismo erótico es la que realiza

Angelo Bronzino titulada *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo* en 1572. Ya para el XVIII las pinturas eróticas se multiplican por todas partes, ya hechas por Watteau, Boucher y Fragonard en Francia. La *Olimpia* de Manet (1863) causó un enorme escándalo en el Salón de 1865, pero peor fue la reacción del público ante su obra *Desayuno sobre la hierba* (1863), rechazado en el Salón de 1863 y exhibido en el Salón des Refusés del mismo año, originando nuevamente reacciones adversas. Ingres realiza *El Baño Turco* (terminado en 1863), en el que llena el espacio visual con desnudos femeninos y un ambiente de gran sensualidad, y Cézanne en 1872 pinta *Una moderna Olimpia*. Pero la iconografía de estas mujeres echadas no es privativo del XIX, en 1792 el español Francisco de Goya se atreve a pintar una cortesana desnuda, la Maja, reclinada en la cama, y ya para 1538 Ticiano había realizado su *Venus de Urbino* actualmente en la colección de la Galería de los Uffizi. Y si se viaja a Oriente, se comprobará que los Shunga o imágenes sexuales estuvieron en boga hacia el XVIII y principios del XIX en Japón, mismas que eran utilizadas como educativas para las novias antes del casamiento. Estas pinturas representaban hombres con enormes penes penetrando a mujeres en actitudes sumisas, a nuestros ojos mas bien son víctimas; en vez de una guía erótica del placer para la futura pareja que lo disfrutará.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El invento de la fotografía en el siglo XIX vino a ser el mecanismo por excelencia para la distribución del arte erótico y el disfrute del mismo por las grandes masas que por mucho tiempo se le había negado su acceso; misma técnica que aún prevalece con otras sutilezas, adelantos e innovaciones técnicas, digitales y de resolución visual.

El siguiente trabajo de investigación tiene como fin comentar y exponer algunas características del erotismo. Debido a que el tema de por sí es extremadamente amplio en todas direcciones, se ha decidido señalar parte de la producción cultural tanto en la Grecia clásica y el de la transición de Grecia a Roma sin dejar a un lado la importancia que tiene Pompeya en la historia del arte occidental. No se pretende categorizar la conducta erótica de la sociedad, ya que cada etapa de la historia contiene detalles específicos y propios que le determinan y que no son aplicables a las siguientes, por otro lado, cada individuo es único, diferente e inconfundible.

Otro de los objetivos de este trabajo es comentar y evaluar hasta cierto punto la producción artística y social del ser humano, desde las organizaciones tribales hasta la creación de mitos, de la cueva de Lascaux al Mercurio polifálico. Pero también existe una preocupación personal: la importancia de la imagen o

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

situación erótica en las artes visuales. Por lo tanto se analizarán y verificarán algunas características y aspectos sugerentes al erotismo en la producción plástica personal y posibles fuentes conceptuales o anímicas.

El erotismo como punto de partida, alimento, concepto, vivencia o sensación contiene factores propios a cada situación acompañados de complejidad y multiplicidad de caminos. Erótico es lo corporal, las imágenes impresas, el deseo físico, el adueñamiento del propio u otro cuerpo, la excitación placentera y hedonista, y quizás como G. Bataille asegura, la transgresión y el triunfo de Tánatos.

En el primer capítulo se presenta una panorámica antropológica del erotismo evidenciando su importancia en el desarrollo del hombre, en lo social, emotivo y hasta espiritual. En el se presenta a Eros como el principio rector que organiza el desequilibrio producido por el Caos. Eros dictamina lo que debe quedar arriba y abajo, dice que fue ayer y cual será el mañana, igualmente que vendrá antes y después. Aquí se ve como el tiempo y el espacio son los verdaderos motores de la historia. Se aprecia además como las acciones de Eros son actos amorosos, y no se debe olvidar que Eros es originariamente *deseo*, y por consecuencia el amor es deseo de transformación. Este capítulo es decisivo para entender la importancia del trabajo como fenómeno de liberación para el incipiente humano de entonces, solo el trabajo lleva a este ser a tener conciencia de sí mismo y entender su lugar en el espacio y tiempo.

El segundo capítulo es un viaje por la mitología griega y romana en el cual Eros protagoniza innumerables acontecimientos. En este, el autor se permite ir abonando el terreno de lo que serán posteriormente las bases estéticas e históricas de la pintura Pompeyana. En este capítulo se ve como ya la creación de mitos en el ser humano le permite ir profundizando aún más en su interior, viajando por el interior de sus deseos, inquietudes, frustraciones y miedos. Es en esta época que comienza propiamente la producción filosófica en respuesta a interrogantes sobre la naturaleza de las cosas: de dónde venimos, el porqué existimos y qué hacemos. Entre las cosas que hace el ser humano el placer ocupa lugar preponderante ya que el placer es como el segundo paso después de vislumbrar el deseo. El placer fue importante en la creación de mitos ya que logró visualizar y concretizar sentimientos, por ejemplo: la mitología con sus personajes. Concluye éste con una de las ocho cartas de Cicerón, la cual engloba de una manera en extremo sensible el sentido de pertenencia y consideración de un ser hacia otro.

El tercero profundiza sobre la producción artística; donde se destacan la pintura romana y sus estilos. Aquí la simbología se presenta más fehacientemente por el ejercicio de la pintura, la escultura, la poesía, mismas basadas en la producción de mitos y personajes (Afrodita, Baco, Pan y muchos otros). Gracias a la simbología las pueblos pueden darle significado a fenómenos naturales, imprimiéndoles significación y contenido. ¿Y como entenderlo mejor? Colocando pinturas en los interiores, decorando las mesas con Priapos, erotizando la cotidianidad hasta el punto de darle a los niños anillos con simbología fálica, ya que el falo fue revestido con propiedades de alejar el mal de ojo y proteger a sus usuarios de actos violentos. Interesante como los individuos adoran y contemplan a sus dioses y copian algunas cosas de ellos, pero a la larga estos dioses no influyen en los juicios de los hombres y mujeres, la complejidad del pensamiento es exclusivamente responsabilidad del ser humano, y en esta batalla se perfilaron las diversas escuelas filosóficas de la antigüedad. Y en este horizonte se encuentran los antecedentes de la pintura romana que conducen a la senda pompeyana, con sus cuatro estilos pictóricos, la increíble riqueza de imágenes y situaciones.

¿Qué sucedió en el llamado Renacimiento? Si se enumeran los textos que abordan el tema renacentista la lista es interminable, pero lo que sí es verdad es que en esa época se vuelve a la carga sobre el cuestionamiento, la razón de existir y sobre todo la preocupación de exteriorizar y comunicar el punto de vista de los individuos. Este cuarto capítulo es testimonio de la ubicación del ser humano en su universo y se subraya la necesidad de entenderse: como ser creativo no dependiente de sociedades o religiones que lo manipulen y dirijan. Además es cuando al arte se le ubica históricamente con el primer documento que la avala. Esta necesidad de no depender de agentes externos comenzó a dar frutos a partir de la caída de Constantinopla en 1453, los textos de Maquiavelo, Petrarca, y Bocaccio entre otros; aunque estos dos últimos son de mediados del siglo XV, entran sin problemas en este crisol, en esta efervescencia de curiosidad científica, ética, humana y artística. Demás sería enunciar nombres ya que son muchos, pero para fines del siglo XV y mediados del XVI la pléyade de artistas, científicos, botánicos, filósofos y aventureros es inagotable. Pero este renacimiento también fue una segunda mirada hacia el cuerpo humano, masa misteriosa que sangra, se mueve, reacciona y se comporta a veces sin que se pida o se entienda. Entonces el artista se usa a él mismo para retratar y documentar no solo su entorno sino su interior.

El último capítulo hace revisión de la obra personal del autor donde se ventilarán, según sea el caso aspectos de sugerencia erótica. En este capítulo se

utiliza al trabajo como fundamento del conocimiento y de la razón de producir del autor. Producir imágenes y sensaciones que le permiten enlazarse con el exterior, el acto creativo visto como un ejercicio de comunicación sensible. La revisión comprende 28 años, de 1974 hasta el 2002. En ésta se intenta un recorrido para entender los diversos códigos de comunicación adecuados a la necesidad interior, y ¿cuál es esa necesidad?, la de comunicación y dentro de este concierto seguir preguntándose si aún no ha terminado de decir lo que está en su interior.

Los límites en este ensayo están establecidos: el erotismo en el marco del mundo occidental. Aunque se mencionan otros foros donde juega papeles importantes. El erotismo es tan vasto como las actitudes humanas, las maneras de ver las cosas o la manera en que se desenvuelven los seres humanos con sus semejantes. Este cambia de latitud, orientación e intención de manera sutil o violenta, con o sin aviso previo.

El querer cubrir el erotismo como un todo es imposible, pero este ensayo pretende ser el primero de varios análisis sobre esta condición y respuesta humana, no sólo en el arte sino en lo diario, en la imagen cinematográfica, y por que no atreverse a revisar y descubrir sus códigos en otras culturas como la oriental, la árabe, la africana o las que existen en nuestro propio continente.

Solo con pensar en el Japón inmediatamente se visualizan la delicadeza y provocación sensual en las xilografías de Utamaro o de sus contemporáneos grabadores y por que no en los escritos de Saikaku Ihara (1642-93) donde personajes tanto bisexuales como homosexuales aparecen ampliamente representados; si se hace mención a la India, los cuerpos en relieve y copulando en el Templo de Kanarak, Orissa del siglo XIII; y si se traslada al África las danzas y rituales de un frenesí imparables a la naturaleza, el falo y la fertilidad, mismos que llegaron en la sangre y barcos de esclavos al Nuevo Continente: América, asentándose en Brasil, las Antillas mayores y menores, y otras tantas latitudes.

Por eso, este ensayo apunta hacia esa preocupación estética y ética con obras sugerentes o cargadas de erotismo, en fin, hacia una comprensión del erotismo como ingrediente humano en el arte y en nuestra cotidianeidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 1

1.1. - Eros primitivo.

En la antigüedad el erotismo tuvo una importancia considerable, definitiva y particular en la formación espiritual, social y emotiva del individuo. En este trabajo de investigación existen limitantes ya mencionadas en la introducción, algunas de éstas por el significado a las palabras erotismo, erótica, erotomanía, que algunos textos determinan o atribuyen interpretaciones evasivas y hasta contradictorias. Algunos de éstos colocan al erotismo como sinónimo de sexualidad o libido, y otros se atreven a asegurar que el erotismo es un amor enfermizo.

En su libro Eros y Logos, Antonio Imbasciati menciona que en todas las culturas de todos los tiempos, la sexualidad humana ocupa un lugar importante en la compleja fenomenología del comportamiento, ya se refiera ésta al individuo en particular o ya sea a la colectividad. En cuanto a la fenomenología, se trata de determinar las estructuras generales de los fenómenos síquicos, por ejemplo: de la percepción, de la imagen, del deseo. Cuanto más evolucionada es la cultura, más información llega a la sexualidad, nutriéndola con esos productos que Ise denominan culturales: elaboración del pensamiento, conceptos éticos, los postulados jurídicos, las normas sociales y políticas, el arte, la literatura, la música.

Todo se ve con mayor claridad en aquellas sociedades donde estos conceptos se proponen como valores. El valor que en distintas culturas se ha adjudicado a la sexualidad ofrece aspectos bastante diferentes y muchas veces hasta opuestos. En determinadas culturas el sexo ha tenido consecuencias decididamente positivas, como es el caso de la India, y, frecuentemente el sexo es investido de valor divino. Han existido cultos religiosos donde el coito es considerado y ritualizado como la comunión con la divinidad, y, el mismo deseo sexual se ha tenido como personificación del poder divino.

Aplicando la aseveración de Imbasciati sobre la sexualidad como valor, se aprecia que la propia sexualidad humana gracias a esos productos culturales, se presenta como actividad erótica; es conveniente hacer la aclaración de que una cosa es erotismo y otra sexualidad. En el enunciado de Imbasciati, sin embargo no se puede dejar de reconocer que a la valorización de la sexualidad se le adjudican atributos eróticos.

En este vastísimo horizonte se tienen a los epigramas de Marcial, la cueva de Lascaux, la Teogonía de Hesiodo, Aquiles y Patroclo, Afrodita, Nietzsche, y su acusación de la degeneración de Eros por culpa del cristianismo, etc., y por otro lado los aspectos teológicos o de prescripción morales de total y tajante condena, que han prevalecido, manipulado y trastocado por siglos la mente del individuo y las costumbres de la colectividad, apareciendo en conflicto con su propia naturaleza, deseos y estímulos. Ya que este trabajo pretende identificar y ventilar aspectos del tema del erotismo en la producción visual, particularmente grecorromana y de obra personal entre otros, no es su intención el estudio de la sexualidad humana ni tampoco el hacer un tratado sobre teología cristiana vs. Eros o viceversa.

Según Hesiodo, Eros fue primitivamente la potencia que logró el orden y la coherencia en el Caos. El tiempo no habría producido mas que el antagonismo por lo cual el Amor era necesario para establecer la armonía. Eros es la fuerza misteriosa que coordina los elementos del mundo y asegura la perpetuidad de la vida. Paulatinamente fue desapareciendo esta idea de Eros como dios de fecundación universal, ordenador de elementos y balanza, para transformarse a partir del siglo VI a.n.e. en el dios de las pasiones que agitan los corazones, siendo obras suyas las penas y alegrías del amor. Ya para la época de Alejandro, en la poesía Eros es el niño dios cruel y hermoso que se burla de la locura y del llanto de los mortales, contra el que no hay lucha posible, pues se arma de flechas inevitables, las cuales son más terribles que el fuego. Algunas esculturas lo representan al lado de Dionisos, aunque no figura éste en el cortejo. Una imagen que bien vale mencionar es la de Eros luchando cuerpo a cuerpo con Pan, la escena conduce a la idea filosófica que simboliza el amor ideal en pugna con los instintos de animalidad. En otra obra se encuentra a Heracles (Hércules en Roma) y Eros, éste despojando a aquél de sus armas, simboliza el amor dominando a la fuerza, idea que prevaleció desde los tiempos del escultor Lísipo y se extendió hasta la Galia. Pero ni el mismo Zeus se libra de Eros, lo que significa que el amor es la más poderosa fuerza de la naturaleza.

Eros no solo fue venerado como el dios que enciende el amor entre los humanos provocando las dulces y devoradoras penas del amor, sino también como fundador de la amistad y amor entre jóvenes y hombres; solían encontrarse esculturas de Eros en los gimnasios y palestras, a veces junto con otras de Hermes y Heracles. Según Otto Seeman en su Mitología Clásica Ilustrada, los espartanos le ofrecían un sacrificio antes de la batalla con lo cual se comprometían a permanecer unidos con los otros en la hora del peligro y a ser fieles al compañerismo, al auxilio y asistencia mutua. Este sentimiento encuentra

eco en la copa del pintor Sosias del siglo VI a.n.e. (fig.1) en la que Aquiles coloca delicadamente los vendajes de curación alrededor del brazo herido de su amigo Patroclo.

TESIS CON
FUENTE DE ORIGEN



fig. 1

El Diccionario de Psicología de Friedrich Dorsch aporta la siguiente definición de Eros: *Originariamente, deseo. Uno de los más antiguos dioses de la naturaleza en la mitología griega. El Eros cosmológico, salido directamente del Caos primitivo, es el principio creador. En cuanto a dios del amor e hijo de Afrodita (Venus), principio rector del amor sexual y para los griegos inclusive el amor homosexual o amor viril.* Posteriormente a Hesiodo, se le consideró también en general como espíritu creador. Esto último es en extremo importante: espíritu creador, se puede interpretar entonces que Eros es efectivamente emoción, en este caso el acto erótico o acción erótica permite comprobar que la cultura griega logró dentro de su cotidiano vivir el poder aplicar postulados filosóficos de distinciones sexuales, de sexualidad, ética y amor, imprimiéndoles a la vez que las practicaban, un sello sensual y erótico.

1.2. - El trabajo, fenómeno de liberación.

Contémplese al ser humano, (protagonista de la actividad erótica) y ubíquese en los albores de la humanidad, solo así se podrá identificar como el ser que ante sí observa el horizonte en el cual existe y habrá de enfrentarse.

Es el único ser por el cual las cosas —configuradas por él— se convierten en “objeto”. Aquí comienza la producción práctica de él por existir; fabrica entonces instrumentos rústicos de piedra, hachas, puñales, etc., demostrando la necesidad de existir y, por contraposición a ello está la conciencia o sensación de la muerte. Esto último es evidente por los sepulcros en los cuales objetos de cacería o demostrativos de una sencilla fe han sido encontrados. Tómese la palabra conciencia, la cual no significa otra cosa que convertirse a sí mismo en objeto de conocimiento, gracias a las acciones y experiencias.

Este conocimiento lo ubica y determina en un espacio: la tierra, el valle, la cueva. De sus primeras moradas se tiene la idea y se puede encontrar gracias a las pinturas prehistóricas en la roca de Laussel, las cavernas de Menton, Altamira y maravillosamente en la caverna de Lascaux. No cabe duda de que la pintura prehistórica se ejecutó para ser utilizada, y que fue para fines determinados. Se ha dicho que la religión en su origen es una técnica para obtener éxitos. Para el ser primitivo el tener éxito es suerte en la caza, y para esto debe encontrar animales, su éxito dependerá de su destreza y estrategia, que unida a la magia le asegurará vida y escapar a la muerte momentáneamente.

Véanse por un momento los restos prehistóricos a partir de la época Auriñaciense en su sentido ritual. Este ser emprende así una actividad ordenadora debido a su observación de la naturaleza y los cambios que hay y observa en ella; siente dependencia respecto a estas fuerzas. Aquí se da inicio el intento de penetrar e intervenir en estas fuerzas, y luchar con o contra ellas; surgen múltiples expresiones que se pueden catalogar culturales y sociales al compás de los fenómenos climáticos y del ir y devenir de los pueblos.

El hombre de esta época sabe que su vida es temporal, hay la certeza de muerte, por lo tanto necesita cazar para vivir y sostiene entonces una actividad sexual reproductiva. Los testimonios de la prehistoria ahí están para ser interpretados, pero las interpretaciones son frágiles dependiendo de quien las haga valer. *El hombre con cabeza de pájaro*, caverna de Lascaux, 13,500 a.n.e., presenta una tragedia prehistórica: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erguido que se desploma frente a un bisonte herido con sus vísceras saliendo del vientre. Las

interpretaciones pueden variar, pero ahí está la imagen y no se puede evitar ni neutralizar. Los objetos que se heredan de esta época son claros, existen los triángulos subpubianos, la célebre Venus de Lespugne, la Venus de Willendorf; así como innumerables estatuillas y diversos objetos. Pero una pieza en la que vale la pena el detenerse por un instante es el llamado *Retruécano plástico* (fig. 2) encontrado en Sireuil, conjugando en una extraña y peculiar simbiosis escultórica la figura femenina y el falo. Resulta difícil divorciar la idea de este incipiente erotismo a la preocupación por la muerte, que es posterior al conocimiento del objeto. Este ser reproduce la vida en el sexo, el rito, el juego y la seguridad de la muerte. Indirectamente la muerte es fomentadora del deseo de vivir, y por consecuencia del deseo erótico.



fig. 2

Las expresiones dadas en estos contextos son por causas de la proximidad a la naturaleza y de una fidelidad increíble, misma que se desprende de ella y de la cual este individuo forma eslabón imprescindible a este ciclo natural. El legado de esa época a los ojos de la contemporaneidad es de una angustia y vivencia atroces, pero todo es perfectamente natural y comprensible, y las fuerzas que se tratan de asimilar y combatir son siniestros compañeros. Ahora bien, tan solo cuando se ha recibido o absorbido al ser de tales fuerzas en plena y terrible realidad, e inclusive en su atrocidad y violencia —valiéndose de la imagen, que es

equivalente al propósito en virtud de la unidad mágica-, y tan solo cuando se las ha conjurado para que actúen como auxiliares en la acción, es cuando se logra la identificación con esas fuerzas y se las puede dominar.

El trabajo fue el fundamento del conocimiento y de la razón, liberando al hombre de su animalidad inicial y dependiente. El animal se convirtió en humano a causa de su trabajo, y por consiguiente en el animal razonable que es. Debido a ello, el descubrimiento de piedras y pedernales, la acción y reacción ante las estaciones del año, el hombre se cambió a sí mismo alejándose de la pura respuesta instintiva —entre ellas la sexual— que lo distinguía del resto del reino animal. En los límites de su conciencia, la actividad sexual respondía en primera instancia a la búsqueda del arrebató voluptuoso. Desde ese horizonte la unión de dos seres contenía como principio la copulación animal. Con el trabajo, los seres humanos experimentaron una diferenciación en cuanto al sentido que para los animales tiene el juego sexual. Aquí se establece la diferencia hacia la obtención de un fin: el animal con sus instintos para la continuidad de la especie, y, el ser humano que tiene esa herencia instintiva le añade el sentido, la sensación y la búsqueda de un placer inmediato.

Anteriormente se mencionó a la muerte como fomentadora de erotismo, pero aunado a esto se tiene que el erotismo difiere del impulso sexual animal con que se le identifica en principio, de la misma forma que el trabajo, la obtención de un fin, que es su voluptuosidad y el deseo. El beneficio del trabajo es constatable, el del placer es el deseo erótico; en esos momentos el ser primitivo no ve en la unión sexual la adquisición del hijo naciente. El descubrimiento de relacionar unión sexual = hijo luego se verificaría con la llegada del juego erótico. Por otro lado, si este juego tiene como finalidad el nacimiento de un hijo, representa una pérdida, y como contraparte tenemos que si el beneficio del trabajo es utilidad práctica; la finalidad de la actividad erótica no es el beneficio o la ganancia de un objeto, ésta va más allá, se bifurca y sus caminos son realmente infinitos.

Cabe aclarar que la actividad sexual de este ser no está condicionada a un instinto común o a una racionalización universal única o intelectual. Esta actividad, el juego erótico, la voluptuosidad e inclusive la violencia del placer responde específica e individualmente en cada ser humano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPITULO 2

2.1. El erotismo cotidiano en el mundo grecorromano.

El mundo clásico de Grecia y Roma revela una homogeneidad paralela en comparación con las culturas orientales por un lado y la bizantina por el otro. Sin embargo, ambas civilizaciones difieren en las relaciones que cada una de ellas estableció entre el individuo y el estado y, entre el estado y el resto del mundo, así como en la mira de las exigencias del poder y el dominio. La cultura romana fue en gran medida el primer ejemplo de la fuerza y el poder del espíritu y el ideal griegos. Los estilos arquitectónicos inventados por los griegos fueron adoptados por los romanos, por lo que la transición helénica a la arquitectura romana consistió en un proceso, pudiera decirse, inquebrantable.

El siglo VII a.n.e. no solo produjo una nueva época en la cultura griega, sino que también trajo a su fin el primer gran período que de acuerdo a sus características es llamado geométrico. Este comprende del año 1100 al 700 seguido por el Arcaico temprano, y en el VI por el Medio y Arcaico tardío. La época clásica del V y el clásico tardío del VI fue seguida por tres siglos de arte helénico, desde la muerte de Alejandro en el 323 hasta el principio del Imperio Romano. Al final de la época geométrica comienza un significativo uso de la figura humana (fig.3) y la ornamentación en las ánforas y vasijas, marcando el final de formas un tanto rígidas.



fig. 3

TESIS CON
FECHA DE ORIGEN

Ya en el séptimo –siglo de transición- los artesanos griegos se fueron alejando de la austeridad del período temprano y llegado el quinto aparece propiamente el artista, que con su personalidad habla de su obra. Surge un fenómeno en la historia del arte: se puede entonces hablar de la época de Fidias, el siglo de Praxíteles o el Apoximeno (atleta quitándose la arena del cuerpo) del escultor Lisipo. El hecho importante es el reconocimiento del artista como creador de obras con lenguaje propio.

Los dioses del mundo prehelénico eran creaciones en las que el individuo quería plasmar en materia algo que solo sucedía en la propia imaginación: las esfinges de Egipto, los bajorrelieves en Mesopotamia y deidades mesoamericanas entre otras. Siguiendo la teoría de que las mitologías eran el reflejo más fiel de los sentimientos e ideas de épocas inmemorables, se puede retroceder desde nuestros días hasta aquel ser primitivo que vivía en estrecha comunión con la naturaleza, relación que, en términos de vivencia directa, jamás se conocerá. En aquel entonces la imaginación humana poseía un valor y poder extraordinarios casi sin control sobre la razón, en la cual era fácil desplazar las fronteras de lo real y lo fantástico.

La representación humana en los dioses griegos fue una novedad ya que estos eran a imagen y semejanza del canon humano. Aquí cambió el concepto de la deidad en su imagen ante ellos mismos y representó una nueva idea que a la vez era un impulso hacia la racionalización de su existencia. Existe una sentencia repetida por San Pablo: *per visibilia, ad invisibilia* (Nuevo Testamento, Carta a los Romanos 1,20), en la que el apóstol señala el eterno poder de Dios y sus obras y de cómo se ve su grandeza reflejada en lo que contiene el mundo. En esta máxima se engloba que el entendimiento de lo invisible se esclarece por el descubrimiento de lo visible y esta no era una idea semita, sino griega. Se utiliza la frase de San Pablo como referencia paralela a que los sentidos, la mente, el conocimiento, la creatividad, son los aspectos “invisibles”, y las manos, el sexo, los ojos, el cuerpo entero la morada de lo “visible”. Pero lo visible son las obras y creaciones humanas, y dentro de las cosas invisibles también están el amor, la filosofía, los deseos, la sensualidad. El griego sentía preocupación por lo visible y cuando un escultor observaba a los atletas, se daba cuenta que ninguna efigie imaginada por él podría estar dotada de la versatilidad, flexibilidad y hermosura del cuerpo humano, y, convencido de ello creó la estatua de Apolo. Con el nacimiento de Grecia el ser humano se colocó en el centro del universo y esto constituyó una auténtica revolución del pensamiento filosófico, y por primera vez adquiere plena conciencia de sí mismo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La filosofía antigua ofrece el fondo espiritual hereditario del que aún hoy vive la cultura y el pensamiento occidental; y por consecuencia histórica, muchos de sus conceptos llegan hasta la actualidad. Al leer textos medievales o renacentistas se hallan más citas de Aristóteles o Platón que de cualquier otro filósofo contemporáneo como lo fueron Santo Tomás de Aquino o Nicolás de Cusa y, en ese pensamiento se encuentra el regreso de las grandes doctrinas filosóficas de la antigüedad. ¿Y hoy? Múltiples conceptos fundamentales de nuestro ánimo, pensamiento y análisis científico —y hasta cotidiano— se derivan del espíritu filosófico de la antigüedad: principio, elemento, materia, alma, casualidad, fin, idea, ética, etc., que fueron moldeados por los antiguos y que se emplean con confianza en la actualidad de mil maneras. Estos antiguos filósofos no solo fueron los creadores de conceptos particulares sino que además abrieron los caminos de disciplinas filosóficas esenciales como la lógica, metafísica, ética, sicología y cosmología. Y en facetas del pensamiento humano se tienen al idealismo, realismo, escepticismo, sensismo y otras formas mixtas. Recuérdese que la hazaña inicial de la mente griega fue el desprenderse del pavor ante las manifestaciones primitivas de lo divino y del terror ancestral ante los elementos para racionalizar estas reacciones y consagrarse a entender y explicarse el mundo desde la inteligencia, el arte y la pasión.

Existen cuatro periodos filosóficos en esta época. El primero abarca el tiempo anterior a Sócrates y tiene su desarrollo no precisamente en la metrópolis sino en las colonias griegas, en la Jonia, sur de Italia y en Sicilia. El primer interés gira en torno a la filosofía de la naturaleza y solo al final se convierte en problema también el mismo ser humano. El segundo se puede designar como filosofía ética, porque ahora es la metrópoli la que filosofa. Sócrates, Platón y Aristóteles son las principales figuras y en ellos alcanza la filosofía griega su apogeo clásico. A todos los problemas de la filosofía —naturaleza, moralidad, estado, alma— se les presta ahora la misma atención. Esta grandeza filosófica coincide en el tiempo con el esplendor político de la era de Pericles y se extiende hasta Alejandro Magno. El tercero es la filosofía propiamente helénica y abarca desde Alejandro Magno hasta la caída de sus sucesores, del año 300 al 30. Este horizonte es poblado por las grandes escuelas de filósofos: Academia, Peripato, Estoa y Epicuro. El cuarto periodo comprende la filosofía del imperio romano desde la mitad del s. I a.n.e. hasta el año 529 cuando el emperador Justiniano cerró la academia de Atenas, se incautó de sus bienes y prohibió que en adelante se filosofara en Atenas.

En el tercer periodo filosófico se tiene a Epicuro de Samos (341-279), dirigente de su propia escuela en Atenas desde el año 306, enseñando antes en Metilene y

Lámpsaco. Su doctrina se divide en tres partes: lógica, física y ética. El fin del hombre según él es gozar del modo más natural y perfecta esta vida. La conformidad o disconformidad de algo con nuestra naturaleza la demuestra el placer o el dolor que nos produce, se debe pues rechazar el dolor y buscar el placer, y se puede hacer porque lo que está en nosotros no está a coacción alguna. La virtud, el justo arte de calcular nos enseña a renunciar a los placeres efímeros y preferir el goce más elevado y duradero para alcanzar el estado de felicidad; para ello Epicuro trató de suprimir el temor a los dioses y a la muerte.

2.2. El placer como fin.

La ética constituye la auténtica meta de la filosofía hedonista, y su núcleo dogmático está en el principio de que lo moralmente bueno consiste en el placer. Fue Aristipo quien de un modo claro defendió la teoría del placer y su hedonismo será el que dará la orientación fundamental al pensamiento ético de los epicúreos. Mientras tanto los estoicos se proponen como ideal ético una vida conducida conforme a la naturaleza y pregonando el valor de la renuncia para poder hacer justicia y honor a esa suprema norma de la contención interna de las emociones.

El primitivo significado de la palabra *bueno* no expresa según los epicúreos una consonancia con cierto orden de carácter ideal o real, sino que traduce en el fondo una relación con las apetencias. El placer es el principio y el fin de una vida feliz, decía Epicuro; el placer es la ausencia de dolor y la liberación de perturbaciones en el alma, la paz y el sosiego del espíritu. Pero Aristipo creía en un placer que implicaba una vivencia la más intensa posible, quería un placer en movimiento, Epicuro en cambio propugna un placer en reposo. Para ambas posiciones existen ojos abiertos, para la belleza y riquezas del mundo. Afirman la vida en su plenitud, pujanza y en su fuerza, con ello se superan y creen en lo positivo de la existencia del individuo. Ni siquiera la muerte es tropiezo, pues mientras se vive no está la muerte y cuando ella está ya el individuo no está. Con justa razón se puede hacer remisión a la sentencia de Horacio: *Carpe Diem*, aprovecha el día presente.

Afrodita es para el epicúreo el símbolo de esta manera de ver, como ella, es también la existencia toda placer vital y creador, encanto y dicha. El epicureísmo no ofrece un principio formal con respecto a la vida, sin embargo no habría de vaciar de todo valor las reglas prácticas de vida que su plataforma filosófica brindaba. Este es parte del marco filosófico en la época helénica, parte de la historia cultural que ocupa al autor en el presente ensayo.

La pasión principal del mundo griego a partir del quinto siglo a.n.e. fue el ser humano, sus relaciones, su lugar en la naturaleza y la posición de ellos en el orden universal de las cosas. La política era la mas alta de las ciencias éticas y sociales, la vida era un equilibrio entre el conservadurismo aristocrático y el individualismo liberal sin descuidar sus afinidades con la naturaleza. Al personificar las cosas animadas e inanimadas, los griegos trataron de aproximarse y avenirse a los fenómenos naturales no previstos y explicar lo inexplicable.

Los griegos crearon una mitología que concede a los dioses la satisfacción de toda clase de necesidades mas allá de las limitaciones que tienen los humanos. A ellos se les está permitido desde el incesto al asesinato, el parricidio, la poligamia, la venganza, la violación de todo tipo y toda una secuela de exaltaciones dionisiacas y delirantes a las cuales los mortales deben renunciar. ¿Creían los griegos en su mitología? La respuesta es difícil pues creer significa muchas cosas. Quizás algunos no creían en la totalidad de las hazañas de Heracles, ni que Teseo combatió el minotauro, sin embargo su manera de creer es más complicada de lo que se piensa , y pese a todo, Teseo había existido realmente para ellos.

La propia actividad de creación de mitos -según Freud- postula la figuración de procesos anímicos en la cual existe una renovación de apetencias libidinosas de naturaleza indestructible. En otras palabras, la necesidad creada en la producción de mitos exalta la imaginación a una fecunda y prolífica proyección de apetitos sexuales, sensuales, de ansiedad, deseo e inclusive frustraciones. Esta necesidad de mitos no está regida a una etapa o momento de la historia, se encuentra en todas las culturas y épocas. Los dioses se liberan fácilmente de los peligros manipulando las emociones a través de otros dioses y/o mortales, también gracias a esa mimetización que los lleva a lo deseado. En sí el deseo de consumación de algo es el puente que usan tanto dioses como mortales para la obtención de una satisfacción. Al poblar los bosques con ninfas, sátiros, y los mares con tritones, los cielos con céfiros caprichosos, los griegos encontraron una forma imaginativa de explicar algunas de las fuerzas que escapan al dominio de la razón. Estas personificaciones al igual que la concepción de los dioses como seres humanos idealizados, crearon una atmósfera propicia para las artes, y una de las expresiones más favorecidas fue la escultura. Con el cuerpo humano como punto de partida, divinidades como Atenea y Apolo fueron plasmadas como imágenes idealizadas de la belleza femenina y masculina. También de gran imaginación fueron las desviaciones a la norma humana como el dios Pan, los centauros, y otras criaturas simbolizando fuerzas de la naturaleza pero con

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

caracteres de emociones y pasiones netamente humanas. Con razón los griegos estuvieron mucho más adaptados y se sintieron más a gusto en el mundo físico que los pueblos cristianos que les sucedieron, quienes creían en el divorcio de la carne y el espíritu.

Por la perfección de los cuerpos los seres humanos guardaban la mayor semejanza con los dioses y por esa causa el cultivo del propio cuerpo era una actividad tanto física como espiritual. El cuerpo desnudo en acción en los gimnasios fue parte de la experiencia diaria, y los escultores tuvieron amplias oportunidades para observar las proporciones anatómicas y su desplazamiento espacial. El resultado salta a la vista en las conocidas estatuas atribuidas a Policleteo, el discóbolo de Mirón o el Dionisos del Partenón, obras en las cuales la excelencia física y estética se conjugaban. Como instrumento de expresión el cuerpo masculino alcanzó su punto máximo entre los siglos V y IV, si bien el femenino habría de esperar hasta el II y I para una atención semejante y saliera a flote la Afrodita de Melos del escultor Fidias y otro sin número de figuras femeninas. Pero la que no se puede pasar por alto es una estatuilla de Afrodita, del 150 a.n.e., terracota de solo 38.5 cms. de altura, encontrada en la isla de Melos y que se encuentra en la colección del Museo de Berlín. El movimiento de la cabeza lleva su cuerpo igualmente hacia la derecha, contrastando con la variedad de los pliegues de las telas, y gracias a la anatomía velada provoca una serie de movimientos ondulatorios de una gracia y sensualidad notables.

En el principio existían la Tierra (Gea) y el Cielo (Urano); de esta unión nació Cronos quien influenciado por su madre para la obtención del trono castraría a su padre con una hoz. De la sangre caída a la tierra nacieron las Furias y los Gigantes, de los genitales caídos al mar surge entre espumas y sobre una gran concha Afrodita (afros: espuma). En una escultura de pequeño formato en barro procedente de Corinto, ca. 600 a.n.e., se ve a Afrodita resguardada por dos conchas y siendo escoltada por Eros. En esta fábula se aprecia la obsesión de los griegos por relacionar inevitables eventos mitológicos con emociones humanas. La imagen de los genitales cayendo al mar y posteriormente la creación de Afrodita es realmente terrible, pero al mismo tiempo es en extremo terrenal y física; el origen de ella no es por inspiración divina, es por violencia sexual. En su Teogonía Hesíodo señala que el origen de Afrodita es oriental y se ha establecido relación entre su culto y el de Astarté o Ishtar. Afrodita no solo era adorada como la divinidad del amor, la belleza y la fecundidad sino también de la voluptuosidad. Este suceso en la mitología llama la atención, ya que siempre hay una función primaria en estas deidades de la vida religiosa de una sociedad que dependía en gran medida de la fertilidad de la tierra.

La actividad erótica en el mundo griego se alimentó con influencias de otras culturas, la oriental sobre todo, y no solo era producto de los sentidos sino también de una dependencia de ellos ante los fenómenos de la naturaleza. Por otro lado la mitología griega ofrece claros ejemplos de las reacciones de los humanos, mismas que están personificadas tanto en dioses, sátiros, centauros, etc. Estos personajes buscan afanosamente el deseo y el placer, todo aquello que les sea excitante y bestial mas que la propia consumación sexual. Aquí la meta de ellos es la dinámica para llegar a una satisfacción, en otras palabras es el entusiasmo por el momento, la inmediatez, no la finalidad misma.

2.3. Amor amistad.

La cultura griega al igual que la romana se destacó grandemente en la elaboración de objetos prácticos, útiles y a la vez decorativos sin perder su sentido estético. El ánfora Hombres y Jóvenes, colección del Museo Británico despliega ante la vista la escena de un hombre con barba que danza mientras los otros se encuentran hablando con jóvenes. A pesar de la carga dionisiaca del evento, éste se encuentra protagonizado por mortales. Al mundo griego al parecer no le preocupaba demasiado cuales eran las tendencias sexuales de los hombres, y por otro lado esa época tiene fama de libertinaje, obvia exageración por parte de siglos de hipocresía moralista. Pero sí tenían obsesión por la belleza, el amor y la sexualidad. Pero no se debe perder de vista que la mujer en este mundo Helénico y romano contaba poco y ello puede constatarse en una ley de Solón (legislador ateniense 640-558) en la que se reconoce que el hombre debe tener relaciones con la mujer por lo menos tres veces al mes.

Es difícil verificar y comprobar con exactitud la sicología de esa época, por lo cual la comprensión de la sexualidad corre el riesgo de ser equivocada. Lo cierto es que la población masculina en Grecia habitaba mayormente fuera de sus casas, en los gimnasios, palestras, campos de batalla, jardines, legislando o en el cultivo de tierras rodeados unos con otros. Este contexto grecorromano se ubica en momentos en que la naturaleza contenía aspectos y factores totalmente diferentes a los que se perciben y se explican hoy en día. Ni siquiera Robinson Crusoe podría acercarse a esas sensaciones sólo por el hecho de que ya tenía una vida anterior al naufragio.

La sociedad helénica no solo hacía poesía, leyes o filosofía o desarrollaba su físico para la guerra, sino que también se deja llevar por los placeres que Dionisos (Baco en Roma) le susurra en la embriaguez. Lo anterior se puede

ejemplificar con la pintura funeraria *Tumba de Tuffatore* del 480 a.n.e. (fig. 4) y encontrada en el sur de Italia. Domina la escena el acercamiento de dos hombres que se miran uno al otro como absortos de toda acción alrededor de ellos. En sus miradas se adivina algo así como ese amor amistad que menciona Francisco de la Maza en su libro *Erótica Homosexual en Grecia y Roma*. Según su ensayo la clásica pareja Aquiles- Patroclo se amaban, pero nadie podría asegurar que fueron amantes en el sentido usual de la palabra. Se puede amar al compañero sin desearlo físicamente, también se puede desear y amar al amigo, pero por razones profundas no se le toca, por ejemplo, Sócrates con respecto a Alcibiades. Platón en su *Simposio (Banquete)* o de la *Erótica* expone su concepto de educación aunado a su teoría del amor. Suele entenderse por amor platónico a un amor que no aspira a la posesión física del amado, resignándose a verle y admirarle como algo intangible, etéreo, inalcanzable. Error. Platón no renuncia al deseo físico que sienten los amantes; el amante ama a la persona en su totalidad, sus virtudes, destrezas, inteligencia y en los aciertos y desaciertos de su humanidad. En esta visión de amor, del Eros, Platón utiliza diversos personajes que dialogan en un banquete: Apolodoro, Sócrates, Agatón, Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes y Alcibiades. En suma, para Platón el amor es el estímulo y fundamento creador de la vida.



fig. 4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El amor al joven, costumbre que permeó la vida de los griegos y que debió tener raíces más complejas que el del puro instinto fue una situación no solo espiritual sino también sexual y necesaria en un tiempo no acostumbrado a separar la existencia corpórea de la etérea. Las relaciones entre los hombres y los adolescentes fue condición necesaria, quizás única de toda educación viril como mismo en la actualidad esta educación se funda en la dirección de la mujer en cuanto al amor, la estructura familiar y el matrimonio. Los hijos eran criados para ser robustos, tanto física como síquicamente para contrarrestar la excitación nerviosa de una civilización floreciente; en gran medida esto es lo que mantuvo en larga juventud a la cultura griega. La belleza para el mundo helénico estaba en la juventud, en ese ímpetu físico y pujante forjador de naciones, por otro lado se elogiaba por igual la belleza de una muchacha como la del varón. Este eros del hombre hacia los jóvenes fue elemento esencial e histórico en la constitución de la sociedad griega vinculado a los ideales morales. La existencia de este eros masculino se halla justificada pues aquella práctica fue siempre propia del mundo griego y posteriormente romano. Este comportamiento homoerótico era elogiado por poetas y legisladores, desde Solón en cuyos poemas de amor a los muchachos aparece al lado del de las mujeres, del deporte y la gimnasia como los más altos bienes de la vida, hasta Platón. Ya en la Grecia misma este eros a pesar de su amplia difusión, fue objeto de distinciones pero en algunos círculos de la vida griega esta forma de erótica fuera considerada como una degradación y en otras capas sociales obtuviera amplio desarrollo vinculado a las más altas concepciones sobre la perfección humana. El estado espartano con plena conciencia consideró al eros como factor determinante de su ser, su alma, y la relación del amante con el amado podía ser comparada con la autoridad educadora de los padres hacia los hijos.

M.I. Finley comentó sobre una antigua discusión aún no resuelta de si fue francamente erótica la relación entre Aquiles y Patroclo, y explica que los textos poéticos de Homero no ofrecen pruebas directas de la veracidad de esta relación en el sentido homoerótico de los héroes, ni siquiera en el caso de Ganimedes, pero resulta muy difícil desprender del relato del rapto, tintes de erotismo. He aquí la historia brevemente: "En Troya existía un príncipe el cual gustaba llevar sus ovejas a pastar, se pasaba los días en el campo alejado de los brutales juegos gimnásticos a los cuales eran muy adeptos sus amigos varones. Sus músculos aún no gozaban de esa firmeza característica de los jóvenes espartanos o troyanos. Un día vio como se acercaba una sombra desmesurada que amenazaba sus ovejas, pronto se dispuso a protegerlas ya que se dio cuenta de que era un águila de tamaño poco común, pero cual sería su sorpresa de que el objetivo del águila no era una pequeña oveja sino él. El águila era Zeus, y se lo llevó a las

alturas, pronto no le quedó duda al joven Ganimedes de las intenciones del dios, abrumado por ser el elegido, no tuvo otro remedio que aceptar su destino sin mucha resistencia. Solo que en esta situación él estaba en desventaja ya que la virilidad divina lo sobrepasó. Ganimedes se sometió a lo que se dio cuenta que era más poderoso que él, y en esta ocasión supo lo que era ser poseído, despojado, entregado y sin voluntad. Sumergido a esta forma de placer divino, descubrió su propio placer, su propio cuerpo; al final del día Zeus lo llevó más alto, hacia el Olimpo. Ya confrontándose con Hera, Zeus le presenta a Ganimedes y a pesar de ciertas sospechas de ella, no le fue indiferente la belleza del muchacho, y se quedó como encargado oficial de llenar las copas de los dioses de ambrosía, satisfacer quizás algunos deseos aislados de algún dios o diosa, en fin para el bienestar y placer de la familia mitológica.”¹

Volviendo a Aristóteles y su consideración sobre el amor-amistad se tiene que según él la amistad de los jóvenes parece tener por causa el placer, y persiguen todo lo que les es agradable, la observación aristotélica es en su brevedad todo un tratado de psicología amorosa homosexual. Según Finley a los griegos no les sería tan ajeno el pensamiento de una relación amorosa entre Aquiles y Patroclo, e inclusive con sus proezas con el sexo opuesto. Ya se ha visto la posición de los griegos, ellos amaban la virtud, la belleza y la capacidad creadora con una pasión que ya la quisieran para sí la cultura y pensar cristianos. Tanto la literatura, poesía, tragedias, el mito, las artes en la Grecia Helénica se dirigen a la razón imaginativa y tanto más a la realidad que los rodeaba de la cual abstraían, igualmente a la capacidad de concentrarse en el objeto de sus reflexiones apasionadas hasta que el objeto cobraba existencia por si mismo. Juntos o separados, el amor, el deseo y el sentimiento erótico están dados en las personas y cada cual nace con un modo de ser propio, distinto y único.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Historia recreada por el autor a partir de los textos: La Erótica Homosexual en Grecia y Roma de Francisco de la Maza, La Mitología de Edith Hamilton y Antiguas Historias de Amor de Francisco de la Maza.

Te echo mucho de menos y creí poder soportarlo más fácilmente, pero me es imposible; y, aunque es de gran importancia para la recepción que Roma me va a dar (como gobernador que regresa) que yo llegue a la ciudad cuanto antes, creo que hice mal en dejarte. Pero parecías no querer zarpar hasta haberte repuesto por completo, y yo estuve plenamente de acuerdo. No he cambiado de opinión, si es que tu sigues pensando igual. Pero si, ahora que estás animado, crees que puedes alcanzarme, a ti te corresponde decidir. Te envié a Mario con instrucciones para que vuelva contigo cuanto antes o regrese aquí inmediatamente, si decides quedarte. Si puedes hacerlo sin perjuicio a tu salud, ten la seguridad de que nada me gustaría mas que tenerte conmigo, pero, si crees que debes quedarte en Patrás durante una corta temporada para reponerte, puedes estar seguro de que no hay nada que yo desee más que goces de salud. Si zarpas inmediatamente, alcánzame en Leucas ; pero si quieres dedicar algún tiempo mas a fortalecerte, ten mucho cuidado de que tus compañeros de viaje, el tiempo y el barco sean convenientes. Una cosa te ruego, mi querido Tirón: por el cariño que me tienes no permitas que la llegada de Mario y esta carta ejerzan presión sobre ti. Si haces lo que sea mejor para tu salud correspondes más a mis mejores deseos. Eres lo suficientemente sensato para comprender esto; conque, por favor, hazlo así. Aunque deseo verte, mi afecto vence, mi afecto me ordena esperar y verte mas tarde completamente repuesto; el deseo de verte me ordena darte prisa. Por tanto, escoge lo primero. Tu principal preocupación debe ser recuperar la salud; de tus muchas atenciones conmigo ésta será la que me proporcionará más placer.

3 de noviembre del año 50 a.n.e.²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Una de las ocho cartas enviadas por Cicerón a su liberto, secretario y amigo, Marco Tulio Tirón, teniéndose que quedar éste en Patrás, costa occidental de Grecia por haber caído enfermo. "Los Romanos". R. H. Barrow, F.C.E., Breviario No. 38, México, 1990. pág. 79.

CAPITULO 3

3.1. Simbología Erótica. De Grecia a Roma.

El gusto por el placer provocó la preocupación en concretizar de alguna manera anhelos, ambiciones, apetencias y deseos. De esto surge la necesidad de simbolizar, misma que lo acompaña desde siempre y la cual puede explicar gran parte de sus realizaciones cognoscitivas y culturales tales como la ciencia, el arte, la filosofía, la religión y la política. Esta capacidad de simbolizar encuentra eco en el legado que algunas culturas utilizan con motivos sexuales, ya de carácter ritual, primitivo o estético. La simbología sexual jugó papel importante en las creencias religiosas de la antigüedad por su conexión en atraer fortuna y fertilidad, siendo el falo la imagen más socorrida.

De esta vasta iconografía surgen dos personajes únicos: Príapo y Hermes, ambos con cualidades protectoras derivadas de sus funciones de atraer suerte ligada a la simbología falicoerótica. Según la tradición Príapo era hijo de Dionisos y Afrodita (Baco y Venus en Roma) y su lugar de origen fue Lámpsaco, desde donde su culto se extendió por las Islas del Mar Egeo, la Grecia continental y posteriormente el mundo romanizado. En este proceso de expansión se mezclaron al culto de Príapo elementos de otros cultos afines y, aunque sin derivarse directamente de ellos se les asoció en el transcurso de los siglos con Pan, Silvano y con ritos fálicos de las orgías dionisiacas. La representación de Príapo varía gracias a esta mezcla de ritos y según las regiones donde se le rindió culto; unas veces con rasgos orientales y en otras con las bestialidades de Pan. Dios prehelénico del principio vital, de la conservación y de la unión sexual, Pan se nos impone como un ser mitad hombre y mitad macho cabrío; tenía en el rostro rasgos de animal con cuernos, nariz achatada, orejas caprinas, barba de chivo y de la cintura e ingles hacia abajo abundante melena de cabro. La ambivalencia de Pan es evidente en la obra *Pan y la cabra* (fig. 5) pieza de procedencia herculánea que sintetiza la doble naturaleza humana y bestial. En este grupo en mármol se complementan dos aspectos pero invertidos: Pan se complace con el goce animal, mientras que la cabra adopta una postura casi humana permitiendo ser penetrada. El escultor utilizó un paralelepípedo para lograr así un dramatismo e intimidad mayores.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

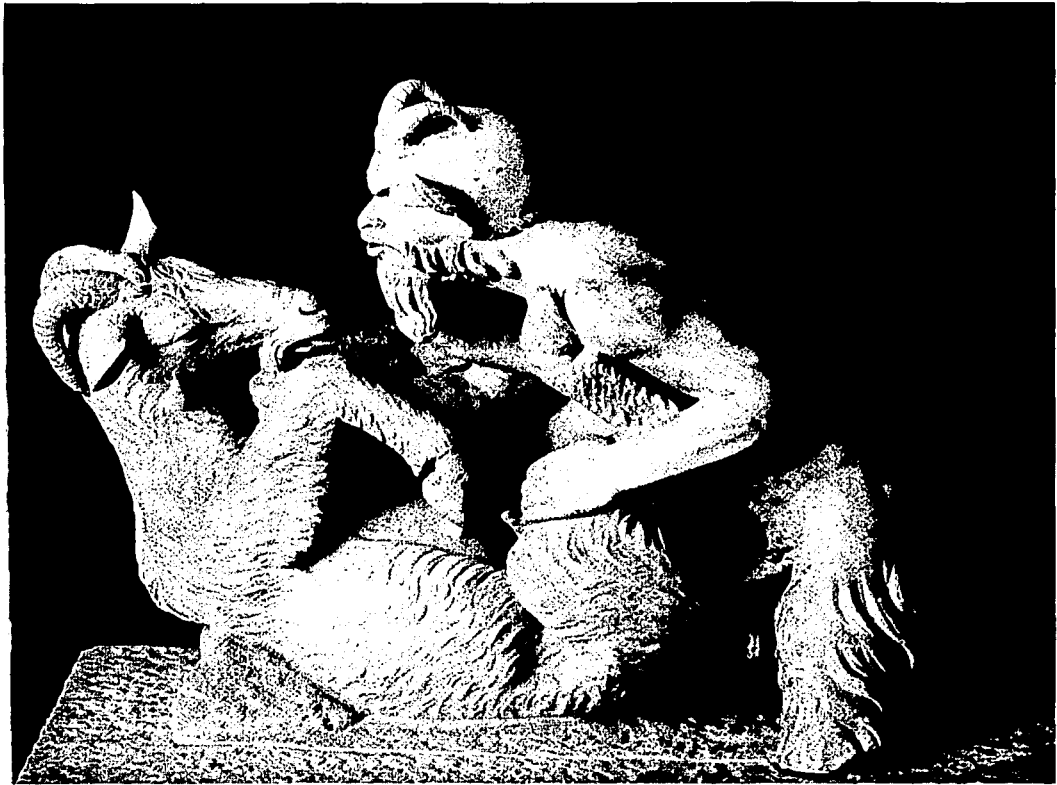


fig. 5

Con el tiempo, y a través de un complejo proceso de laicización, Pan pasa a ser protagonista de escenas de género, bien enseñando música a Dafnis, sacándole una espina a Sileno o inclusive asaltando a Afrodita, quien lo despide a golpe de sandalia con la ayuda de un pequeño Eros alado quien tira de sus cuernos. Volviendo a Priapo, la representación más típica es la alejandrina en la que aparece barbudo y con su túnica abierta sosteniendo un cesto rebosante de frutas. En Alejandría era especialmente venerado y en todas las procesiones y funciones litúrgicas se le ponía junto a divinidades importantes. Los priapos encontrados en Pompeya que datan del primer siglo a.n.e. invariablemente tienen túnica abierta mostrando su calidad fálica, y durante el período imperial aumentó enormemente su popularidad gracias a los ritos desenfadados que se celebraban en su honor. El culto a Priapo era más efervescente en la entrada de la primavera, en la cual se

le ofrecían las primicias del campo, flores, frutas y un derivado muy importante de la vid: el vino.

Los genitales masculinos representados en amuletos, pinturas, relieves y objetos constituyen un material invaluable que fue menospreciado por estudiosos del siglo XIX y aún del presente considerándolos indecentes. Podemos situar el uso de estos amuletos fálicos entre la cruz cristiana y el trébol de cuatro hojas, el gato negro o el número 13. Los genitales del hombre como amuleto tuvieron gran difusión por el hecho de que son fácilmente representados de manera sencilla e igualmente, divorciados éstos del resto de la figura masculina nunca llegan a ser una forma ambigua, irreconocible. Por ejemplo, los pequeños anillos romanos con diminutos falos en relieve, que por su diámetro interior están lejos de haberse usado por adultos y la conclusión a que se llega es que su destino era proteger y dar suerte a los niños. Los niños, no importan a que clase social pertenezcan son vulnerables a los accidentes y enfermedades, y, estas joyas parecen ser una peculiar y sensible precaución. El falo como símbolo era acompañado en ocasiones por otros motivos para hacer su función protectora más explícita y eficaz. Alternadamente éste por si mismo era elaborado de manera rebuscada y personificándolo casi como una pequeña criatura, o utilizado como tema central en el decorado de utensilios cotidianos. Quizás la primera asociación de un falo con otro motivo fue la del falo con un par de ojos.

En aquellos tiempos la tendencia de atribuirle valor propiciatorio o premonitorio a ciertos actos o sucesos puramente casuales tiene raíces tan hondas como complejas. Sumido en un ambiente de prescripciones rituales que había que observar con exactitud, y, vinculado a un calendario en el que los ciclos de las festividades religiosas se subdividían en días fastos y nefastos, el joven mundo romano estaba firmemente convencido de que solo podía ganarse la benevolencia de los dioses practicando un rígido formalismo religioso. De ahí que todo lo que se saliera de los moldes de la tradición o creencia popular fuese rechazado y las personas que no se atuvieran a estas normas pasaran a ser portadoras de mala suerte o *fascinum*. Para neutralizar algún maleficio bastaba con hacer un gesto, el llamado *mano impúdica*, consistente en figurar con los dedos la unión de los sexos masculino y femenino. Esta simbología erótica no solo estaba apoyada en dichos o creencias sino en la realización de objetos del diario vivir, entre los que se encuentran espejos, bacines, ánforas, lámparas, etc. De los artículos manufacturados para uso doméstico que pertenecen a la categoría de utilización común, la lucerna entra a la Italia meridional algo tarde en comparación con otros pueblos de la cuenca mediterránea. Su decoración variaba, desde falos alados, sexo oral y posiciones eróticas; surge la pregunta del

porqué relacionar la función práctica del objeto con su decoración, la respuesta es quizás sencilla. La lucerna es para usarse en la noche o en lugares oscuros, propicios para los cuerpos que duermen o se entregan a su sexualidad, al juego erótico. En sí la lucerna por decirlo de manera metafórica es el único y discreto testigo. En su Epigrama XIV, 39, Marcial comenta lo siguiente de la lucerna:

*"Cómplice de los placeres del lecho, seré muda de lo que te venga en gana hacer."*³

En la vida cotidiana grecorromana está presente Hermes, el cual es un dios con elementos de culturas anteriores a la venida de los indoeuropeos. Su sincretismo es complejo pero su cronología apunta a las canéforas, entre otros elementos. Las canéforas eran muchachas que en la antigua Grecia llevaban sobre la cabeza una canastilla con ofrendas a alguna deidad. Policleto y Scopas de Paros hicieron estatuas de canéforas, y en la decoración de vasos áticos figuran a veces cortejos de éstas. Pero al parecer era aún más antigua la costumbre importada a Grecia por los constructores jonios de poner figuras de canéforas sosteniendo elementos arquitectónicos, y ya en la Mesopotamia hubo figurillas votivas muy similares a ellas. La tendencia de los romanos a absorber cultos y divinidades de otros países y culturas, favoreció el culto a Hermes y de su ritual. La exaltación helénica del realismo sedujo notablemente a los romanos que conquistaron Grecia, y esa atracción a hombres de acción como ellos, fue en gran medida la causa de la supervivencia definitiva de la cultura y de los ideales griegos que han llegado hasta nuestros días.

Además de ser visualizado como una divinidad de fecundidad, del deporte y de los muertos como guía de sus almas en la religión popular, Hermes tenía múltiples funciones aunque generalmente aparece desempeñando papeles secundarios, ya como intermediario, protector de héroes o enseñado por Apolo en la formulación de oráculos. Orientaba en las encrucijadas a los viajeros que se extraviaban, velaba sobre los caminos y caminantes, protegía el comercio y toda clase de actividades de la sociedad de entonces. Como se ha mencionado Hermes tuvo variadas funciones y no menos representaciones escultóricas. Estas fueron además de esculturas de cuerpo completo como el que hiciera Praxíteles, pilastras rectangulares con atributos viriles y rematados con cabeza humana, que se colocaban a manera de señalar predios y como puntos de referencias a los viajeros en el camino. Luego aparecieron sobre puertas de casas, gimnasios o

³ Eros en Pompeya. Grant, Michel, Ediciones Daimon, Barcelona, España, 1976. pág. 104.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

palestras, en las bibliotecas y sobre sepulcros. No se debe olvidar que el propio Hermes posteriormente se convertiría en el Mercurio romano.

A partir del siglo II a.n.e. decae su culto y su carácter de gran simbología sacra es sustituido por el exclusivismo ornamental. Al Hermes perder su liturgia se convierte en elemento decorativo y tiene su emplazamiento ideal en los jardines privados. Aquí sucede una metamorfosis del objeto ritual: el propio Hermes sufre esta transformación de ser imagen de veneración por la colectividad a objeto decorativo, como imagen pierde su divinidad, como objeto gana en ostentación económica y social. El *Hermes con cabeza de muchacho*, bronce procedente de Pompeya (?), reproduce los modelos clásicos de la cultura helénica: el *Hermes vestido* (fig. 6), mármol de 142 cms. de altura, actualmente acéfala representa una columna en la cual se adivina un cuerpo erguido cubierto de telas. La peculiaridad de ésta es que la virilidad oculta se deja ver gracias a los pliegues levantados de las telas provocando una sutil sugerencia de gran carga erótica. La imagen más popular de Mercurio ha sido la del dios alado con gorra y taloneras atribuidas con alas, pero el *Mercurio polifálico* (fig. 7), bronce de apenas 27 cms. de altura y procedente de Pompeya, muestra a este dios y, efectivamente sostiene en su mano izquierda un saco simbolizando ganancias. Lo interesante en esta pieza es que en el sombrero carente de alas, se desprenden en diversas direcciones cuatro largos falos y el quinto, su propio sexo. Ya que él es el dios de los envíos, del desplazamiento y mensajero divino, se pueden evaluar las direcciones de estos falos, cada uno de ellos apunta a una dirección determinada, son como puntos cardinales, destinos hacia donde van los mensajes. En cada uno de estos falos hay pequeños apéndices perforados, que a juzgar la escultura era una tintinnábula, y de cada uno de estos cuelgan unas campanillas, cascabeles u otra pieza sonora de metal.

Los romanos unificaron la escultura de pequeño formato con las campanillas; según la tradición oriental, éstas mantienen a raya a la mala suerte- y crearon un objeto compuesto de cuerpo principal con atributos fálicos, que adopta diversas modalidades según la imaginación e inventiva del artífice, pero siempre conservando su cualidad alegórica y lo llamaron *tintinnabulum*. Existe gran variedad de estos, enanos que cabalgan sobre falos alados, moluscos como falos, falos alados con garras de otros seres, etc., pero existe una pieza impresionante llamada *El Gladiador* (fig. 8), procedente de Herculano. El gladiador que con su espada se dispone a decapitar al perro-falo, que ladrando se revuelve contra él, siendo esta criatura una animalidad de su propio falo. La pieza tiene sin duda un significado simbólico, y es posible entre otras disertaciones que sea el del

irreprimible instinto y/o deseo sexual. Estas zoomorfizaciones tan difundidas podrían estar inspiradas por las del culto a Mitra en la religión indoiraní.

A pesar de las marcadas influencias, la religión romana era bastante tolerante a la introducción de nuevas divinidades, pero en el año 186 a.n.e. se declara una ley contra las bacanales a la que siguió 47 años después la medida de expulsar a los magos caldeos. En el 63 a.n.e. nace Augusto quien reforzará las bases morales del imperio combatiendo la incredulidad, restaurando y edificando templos, restableciendo antiguos cultos caídos en desuso, siempre con el convencimiento de que sólo retornando a la auténtica religiosidad de los orígenes, lograría alejar el peligro de las nuevas doctrinas capaces de minar la ética individual y colectiva. A pesar de la turbulencia política de este siglo, el reinado de Augusto fue la época sino más gloriosa, por lo menos más brillante de la historia romana. Dejó huellas en la literatura, la poesía y la elocuencia, se produjeron obras maestras que son de la más alta expresión del género latino y que tanto contribuyeron a la gloria de aquella época, llamada por la historia Siglo de Augusto, y que se vio ilustrada por Horacio, Virgilio, Tito Livio, Salustio, Ovidio y otros tantos talentos.

El plan político de Augusto pretendía la universalización de la ciudadanía romana, en cuyo seno tanto vencidos y vencedores se fusionarían para formar una sola identidad social, económica y espiritual. Al morir Augusto la tentativa de reunir mitos y filosofías, dogmas y disciplinas se vieron al borde de un abismo, por ser tal sincretismo incapaz de satisfacer las demandas espirituales de la colectividad. Ni siquiera el culto a los emperadores, que eran comparados con los héroes mitológicos, consiguió reconducir a los romanos a sus antiguas creencias. Por un lado círculos altos de la sociedad eran atraídos por doctrinas filosóficas griegas, en tanto que la mayoría del pueblo se interesaba por enseñanzas éticas de los cultos místéricos orientales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 6



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 7



TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 8

3.2. Breve marco filosófico romano.

La Roma imperial fue un pueblo que tuvo por cultura la de otro, Grecia; el romano nunca temió perder su identidad nacional ni olvidar su herencia cultural ancestral. Es por eso que en la vasta creación cultural romana se puede identificar lo que es romano y reconocer influencias de otras culturas y pueblos. Conviene recordar que la cultura helénica esparció sus beneficios y, a su turno recibió la fertilización religiosa e imaginativa de la mente oriental, parte de la herencia que recibió la historia romana desde la época de los reyes hasta el imperio. Al habitante de esta emergente nación le interesaba establecer relaciones adecuadas con los dioses y no especular sobre la naturaleza. Esta Roma siempre fue tolerante con tal de que no se perjudicara la moral pública y no se atacara al estado, pero se le permitía al individuo entregarse a creencias particulares si así lo deseaba.

La religión romana carecía de una teología, pero lo verdadero es que al agruparse con otros pueblos de la península itálica y recibir la cultura helénica, la formación del carácter romano fue único, y la actitud de tolerancia hacia la religión era decisiva para ese temperamento. Con el tiempo, se entrelazaron al elemento original nativo otros tejidos confundiendo a manera de madeja, y la obra resultante fue una nueva creación, convirtiéndose la civilización grecorromana en eslabón clave de la naciente Europa.

De Epicuro de Samos a Lucrecio existe un lapso de aproximadamente 215 años a raíz de ambas muertes; Epicuro, filósofo griego y Tito Lucrecio Caro, poeta latino quien escribió De la Naturaleza de las Cosas. Este último abrazó la filosofía y las esperanzas que en él había despertado su profeta Epicuro.

“Cuando ante los ojos de los hombres yacía inmóvil sobre la tierra la vida humana, postrada en triste aflicción, vencida y abrumada por el peso muerto de la religión, que asomando la cabeza desde los lugares celestiales, con su faz terrorífica, se cernía amenazadora sobre los mortales, entonces hubo un hombre en Grecia que tuvo el valor de alzar los ojos – los ojos de un mortal – para verla y ser el primero en enfrentarse a ella. Ni las historias acerca de los dioses ni los rayos de los dioses ni el cielo con sus amenazas y sus truenos, pudieron contener a este hombre; solo lograron estimular más la osadía escrutadora de su mente que le empujaba a ser el primero en destrozar los barrotes que cierran las puertas del mundo de la Naturaleza. Y así, la violenta energía de entendimiento alcanzó la victoria; llegó mucho más allá de las llameantes murallas del universo y en mente y en espíritu recorrió el todo limitado. De allí, trayendo en

triunfo su botín, regresa a decirnos que cosas pueden existir, y que cosas no: en resumen, cual es el principio que delimita las potencialidades de cada cosa, y como las señales que marcan sus límites se encuentran en lo más recóndito de la cosa misma. De este modo la religión es a su vez vencida y pisoteada: la victoria de este hombre nos coloca a la altura del cielo".⁴

El texto de Lucrecio no necesita explicación, por sí mismo expone esa deuda que sentía hacia Epicuro. Citar a Epicuro y su filosofía tiene como finalidad apreciar esa dinámica de continua absorción y alimentación de Roma con todo cuanto la rodeaba. Su sed de conocimiento abarcó desde lo estético, moral, ético, práctico, estratégico, religioso y medularmente filosófico. La obra de Lucrecio es visión y síntesis de la filosofía materialista griega expuesta por Epicuro. Dio al pensamiento griego un nuevo enfoque, un sentido que trascendió a esferas más humanas, más comprensibles, y no por la vía de la razón sino por la del sentimiento poético y la imagen.

Demócrito de Abdera quien escribió sobre el orden del mundo, la naturaleza, el espíritu, la sensación, pintura, vida después de la muerte, etc., fue dentro de los Mecanicistas del siglo V a.n.e. figura principal en la teoría de los átomos. Para él, el átomo ocupa una determinada porción del espacio, es impenetrable, pesado, eterno e indestructible; son infinitos en número y hay una infinita variedad de formas, orden y posición de ellos en el espacio. Designa al alma como un agregado de átomos, y el pensamiento, la acción de pensar y el actuar lo explica de la siguiente manera: el conocimiento sensible de las cosas, que tiene lugar al desprenderse de los objetos unas a manera de pequeñas imágenes, penetran en los órganos del sentido, se encuentran con los átomos del alma y efectúan de este modo el conocimiento. En su ética dice que es varonil no solo aquel que vence a los enemigos, sino también aquel que vence el placer, pero además manifiesta que no debemos perseguir cualquier placer, sino aquel que tiene por objeto lo bello. Para él lo bello es aquello que agranda y armoniza con su teoría atomista.

Se ha tomado la teoría de Demócrito como excusa solamente para mencionar que el universo es producto de asociaciones ordenadas y caóticas de átomos en el espacio; según sus direcciones y comportamientos pueden desviarse, chocar y provocar nuevas combinaciones, por eso la naturaleza y las cosas son de gran variedad, las leyes no son rígidas y los seres humanos están sujetos a causas fuera de su mando sobre las que no puede influir. Según esta ley todo es

⁴ Los Romanos. pág. 152

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

percedero excepto los átomos y los cuerpos de los dioses, que residen en espacios vacíos que hay entre los universos y como no pueden chocar contra nada, son entonces inmortales. Ahora bien, lo que ven las personas, las ideas, las estrellas en la noche, las olas del mar, los sentimientos, son cosas materiales ya que estas desprenden átomos que interactúan con los órganos de la percepción humana, entonces los dioses existen ya que se tiene una idea de ellos. Los epicúreos podrán construir su teoría sobre él, aunque Demócrito reduce el pensar y los sentimientos a movimientos de átomos, y Epicuro retoma este materialismo, mismo que a su vez llega hasta Lucrecio.

Sé puede adorar y contemplar a los dioses y quizás copiar algunas de sus actitudes, cualidades e inclusive vicios, pero éstos no influyen en los individuos directamente. La elaboración del pensamiento es total responsabilidad del individuo, éste tiene que librarse del miedo a la muerte y de la cólera de los dioses. Los problemas a los que se enfrentaron los estoicos en sus discusiones éticas eran casi los mismos que atañen a las otras escuelas filosóficas tales como la lógica, física y la política. Los romanos tomaron del estoicismo con el mismo proceso de selección que hicieron con algunas religiones, cultos y creencias foráneas algunas de sus partes, amoldándolas a sus necesidades instintivas.

Para los romanos estoicos lo importante para la sociedad era la vivencia de acuerdo a la naturaleza, y ella era fuerza, razón y destino que ordenan que las cosas sean como son. Unas veces se le denominaba como Dios a estas fuerzas y otras veces se le identificaba con la propia naturaleza, llegando a ser el estoicismo una creencia o doctrina que identificaba a este dios o dioses con el mundo. De aquí que los dioses de la mitología popular sean la versión de esta Razón, Fuerza y Destino. El estoicismo llevó a tener como sinónimo de esta fuerza natural cosas como el amor, la inmortalidad, los deseos, premoniciones e inclusive se ensalzó el suicidio. Pero a la larga fracasó ya que no pudo satisfacer las crisis religiosas de esta época. Algunos lograron dentro del estoicismo llenar sus vidas con su ética, pero la mayoría del pueblo no, ya que el pueblo romano de por sí vigoroso, tenía capacidad ilimitada para el bien y el mal. Dispuestos a odiar o amar con pasión, estos romanos buscaban ayuda donde creían poder encontrarla: en la astrología, la magia, cultos extranjeros, místéricos e inclusive brujería. En la civilización grecorromana no solo el estoicismo y el epicureísmo tuvieron cabida, también las escuelas filosóficas como la cínica, el escepticismo, y mezclas de otras.

3.3. Antecedentes de la pintura romana.

Tanto Pausanias como Plinio el Viejo legaron a la humanidad descripciones de las pinturas griegas desaparecidas. Durante siglos los arqueólogos, especialistas y estudiosos se han forzado en encontrar en las pinturas romanas datos más o menos directos, más o menos fieles de la pintura antigua griega. La pérdida irremediable de casi la totalidad de las obras de los maestros de la pintura griega confiere a la romana una importancia excepcional, siendo éste el testimonio del que se dispone de primera mano para conocer el arte pictórico griego que se remonta a los fines del III milenio a.n.e. sin excluir la cerámica pintada como documento igualmente importante. En efecto, resulta casi imposible hoy en día apreciarla en su justo valor, pues para en la actualidad aquella pintura griega ha quedado como una serie de nombres de artistas de los cuales quedan algunas indicaciones: de donde eran naturales, enumeración de algunas de sus obras o fragmentos de ellas. Por otro lado las descripciones que se tienen de ellas gracias a Plinio el Viejo, Pausanias u otros, se refieren sobre todo a los temas, dejando a un lado aspectos de sus composiciones, colores y otras características que serían de gran ayuda en la actualidad. No debe de extrañar de que ciertos vestigios clave en esta pérdida se pueden encontrar al norte de Creta en la isla de Santorini, donde están los restos de Akrotini, donde aún se conservan in situ grandes obras pictóricas en las paredes de sus construcciones que datan de los siglos XVII al XII a.n.e.

Para los griegos la pintura formalmente comenzó con Polignoto de Tasos, que en el siglo V a.n.e. se esforzó en lograr ilusión del espacio y traducir los sentimientos que animaban sus figuras. Ya a finales del V y principios del IV, aparece Apolodoro, llamado el Skiagrafo (pintor de sombras), e inventa el empleo sistemático de la sombra para modelar formas y volúmenes. Zeukis, cuya visión le orienta a escoger temas veristas, humaniza las divinidades menores como centauros, Pan, etc., e inclusive parece que abordó el paisaje; ya en este siglo la pintura de caballete adquiere una visión pictórica de la realidad. Polignoto de Tasos, activo hacia el 475 al 440 es mencionado en los escritos de Pausanias en los cuales describe detalladamente dos de sus grandes composiciones en el sitio de reuniones de Delfos: *Ultima noche de Troya* y *Ulises evocando a los muertos*. Se dice que fue el primero que supo variar las expresiones de los rostros y mostrar las transparencias de los trajes. Intentó dar sensaciones de perspectivas mediante el escalonamiento de personajes y la reducción de éstos en diferentes alturas del plano pictórico; su obra, totalmente perdida, ejercitó al parecer una gran influencia sobre algunos pintores áticos de su tiempo. Otros pintores sobresalen a partir de este cuarto siglo habiendo estado

en las escuelas de pintura de Tebas y de Sición, valiendo la pena mencionar a algunos de ellos por su aportación estética. Arístides se esfuerza en el trato patético de los moribundos y los ajusticiados, siendo posiblemente de los primeros en abordar y demostrar vejámenes y problemas sociales. Pausias quien era virtuoso en efectos de tejidos y escorzos e inclusive naturalezas muertas; su lenguaje parece haber influenciado de tal forma que es posible encontrar rasgos en algunas pinturas pompeyanas. Apeles, retratista favorito de Alejandro y posiblemente el más grande de los pintores griegos, inventa el "resplandor", en otras palabras la fuente de luz en el cuadro, pinceladas claras, el uso del blanco y contrastes por claroscuro.

El mosaico es posiblemente a la par que la cerámica pintada, testimonio concreto que existe para el seguimiento del desarrollo de conceptos artísticos concernientes a la historia de la pintura griega antigua. Las técnicas del mosaico de siglo IV a.n.e. consistían en piedras segmentadas de pequeño formato y de colores o tonos claros y sobrepuestas a fondos oscuros, sin dejar a un lado el uso de la línea de contorno que bordeaba a las figuras del cuadro. Según Andreina Griseri profesora de arte en la universidad de Turín, el mosaico: *Victoria de Alejandro sobre Darío* (fig. 9), fue realizado probablemente en un gran centro helenístico, quizás Alejandría, y que se descubrió en la llamada Casa del Fauno donde fue trasladado. El mosaico tiene 271 centímetros de alto por 512 de ancho. En la parte media de la composición se observa un caballo en escorzo que galopa hacia el centro del cuadro, y con esto se percibe la profundidad necesaria de espacio para el desarrollo del tema: la batalla. La economía de medios es importante ya que con solo tres piedras, una planta y un árbol seco como únicos elementos, se tiene una idea del paisaje. Rige la composición un doble movimiento: Alejandro y sus hombres vienen por la izquierda, el carruaje de Darío avanza por la derecha teniendo como meta el ángulo inferior central, concretándose aquí una dinámica de gran carga y lugar donde se cruzan y confluyen vectores de variadas intensidades, este tráfico va determinando la estructura de la obra; otros elementos como los ejes oblicuos marcados por las lanzas y el galope precipitado de los caballos en el plano derecho del mosaico, ayuda a comprobar la acción. A pesar de solo tener los cuatro colores tradicionales a la regla clásica que son el negro, amarillo, rojo y blanco, el mosaico de Alejandro en gran medida parece conjugar gracias a la función del contenido y del discurso dramático que despliega, conocimientos de la pintura del siglo IV. Ya para el siguiente siglo se carece de fuentes suficientes que proporcionen una guía en la ruta de la pintura griega, y Plinio el Viejo ya observa y hace crónica de una cierta decadencia pictórica la cual difícilmente se podrá comprobar.

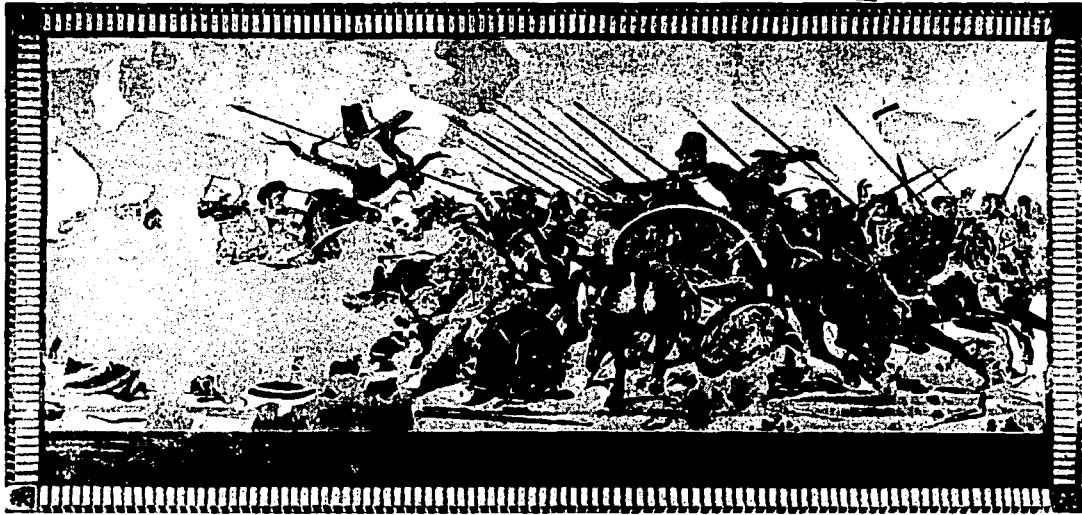


fig. 9

La influencia de la pintura griega en la romana no fue del todo absoluta. Por un lado está el hecho de que la pintura romana tiene su nacimiento gracias en gran medida a la helenización del propio mundo romano provocado por sus conquistas, y por el otro, el hecho de que los rasgos y el espíritu, las necesidades, gustos, así como el ideal romano con sus exigencias éticas, morales y artísticas diferían de las del mundo griego, amén de adecuar conceptos y pensamientos de ellos a su vida cotidiana. Si existe un arte romano, éste se desarrolló en la lucha con los modelos y las influencias etrusco-itálicas y greco-helenísticas. Artistas griegos en territorio italiano, que estaban bajo el influjo de ideas romanas, desempeñaron un papel importante en el flujo de ideas que permiten identificar un renovado estilo romano. En otras palabras, lo que fue decisivo e innegable es la retroalimentación que sufrieron tanto griegos y romanos en este único proceso de transculturación. Ya para el siglo II las condiciones favorecían esta retroalimentación y supervivencia del arte griego: la confiscación por parte de los romanos de un buen número de obras griegas como botín de guerra, la instalación en Roma de artistas griegos, la colección de obras por parte de políticos o pretores importantes, la necesidad sufrida por artistas y artesanos griegos que por carencias entran al servicio de la nueva clientela. El gusto local romano se orienta hacia la estética helénica por carecer Roma de centros artísticos de producción como fue el caso de Grecia, con una tradición

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

fundamentada y apoyada en un número considerable de artistas y por la existencia de las escuelas de Tebas, Sición, Pérgamo y Alejandría.

3.4. Pintura mural pompeyana.

En la mañana del 24 de agosto del año 79, el Vesubio habría de hacer su última gran erupción, y ya para la noche de ese mismo día las ciudades de Pompeya y Herculano quedarían casi totalmente cubiertas y destruidas bajo una lluvia de cenizas, proyectiles y toneladas de lodo volcánico atrapando y sellando todo cuanto no se les escapó, personas, animales, pertenencias, casas completas. Inclusive el pequeño poblado de Estabias también resintió los estragos del volcán. A Plinio el Joven, que entonces contaba dieciocho años, se le debe la descripción del suceso que a instancias del historiador Tácito, ha llegado hasta los días actuales. El relato de lo ocurrido está en las Cartas Célebres del propio Plinio el Joven, sobrino de Plinio el Viejo, científico y gran historiador el cual murió asfixiado por los vapores deletéreos en su curiosidad por observar de cerca el fenómeno volcánico.

No fue sino hasta 1709 cuando por accidente se descubrió el teatro de Herculano, 30 años después los Borbones serían los protagonistas de excavaciones arbitrarias y sin el menor cuidado arqueológico, canceladas posteriormente por falta de fondos. En 1748 se reanudan las excavaciones en otro lugar del valle, ya que al parecer el subsuelo ofrecía mejores posibilidades, y he aquí que resultó ser la desaparecida Pompeya. De 1860 a 1875 Giuseppe Fiorelli comienza trabajos sistemáticos e introdujo el sistema de nomenclatura que hasta hoy se aplica en la distribución urbana tales como calles, manzanas y secciones de la ciudad de Pompeya, y tratando de mantener, dentro de lo posible, in situ lo descubierto. Gracias a Fiorelli Pompeya y la arqueología italiana tuvieron el más glorioso momento.

No se debe ver la pintura mural pompeyana como un conjunto de copias de cuadros greco-helenísticos, aunque ya se ha comprobado que elementos romanos en estas obras murales tienen en ocasiones inspiración, efectivamente en cuadros e imágenes de la pintura griega antigua. La pintura mural de Pompeya y la de Herculano estaban subordinadas a un conjunto superior, la arquitectura, en la que cuadro y decoración constituían a fin de cuentas una unidad indisoluble; las ruinas excavadas proporcionan en forma única la visión del desarrollo tanto de la casa romana como de la propia pintura mural dada localmente. En su libro *Historias de las Pinturas Decorativas en Pompeya*, el historiador alemán August Mau, distinguió y catalogó cuatro estilos de la pintura mural pompeyana,

contribución decisiva para establecer cronologías y ubicación. Hay diferencias en el establecimiento de esta tabla debido a que no se puede considerar a Pompeya como la cuna de la pintura romana antigua y, habría que tener en cuenta no solo las influencias griegas sino otras posibles corrientes llegadas de Egipto y Asia Menor que se adaptaron a gustos locales. El fenómeno de Pompeya como verdadero museo viviente de la pintura romana, nos permite mejor que en ningún otro sitio verificar este horizonte pictórico.

Las pinturas murales de Pompeya son únicas ya que han llegado en un estado de conservación casi intactas a pesar de haber resistido casi diecisiete siglos de enterramiento. Según las investigaciones químicas estas pinturas ni son encáusticas ni frescos, se realizaron con un temple especial, empleando como medio una cal cuya causticidad se neutralizaba con jabón de calcio al que se le añadía cera. Con esta fórmula se obtienen piezas cuya terminación es compacta, brillante y homogénea, y al parecer esto ayudó a resistir la oxidación, putrefacción, salinización y otros detrimentos de las pinturas.

Los realizadores de éstas tuvieron cuidados y gran meticulosidad no solo en el soporte de las futuras obras, sino también en la exacta dosificación racional de los ingredientes, en su elección, preparación y aplicación. Al parecer los pintores ejecutaban sus obras casi directamente, sin necesidad de dibujos a escala o en su defecto, transferir la imagen mediante plantillas para posteriormente proceder al punteado, contorno y llenado de las figuras o motivos. Otra ventaja era el trabajar sobre un soporte ya seco que permitía jornadas en cualquier momento. El secreto de la calidad y resistencia de las pinturas pompeyanas reside en el cuidado con que eran preparados los barnices, cal y los demás materiales; la cal, que con el tiempo forma una dura capa de carbonato de cal; el jabón, que por sus ácidos grasos neutraliza la causticidad de la cal; la cera para dar pulido y brillo a la pintura y que la impermeabiliza; el yeso, que facilita el pulimento y lustrado.

Características de las viviendas pompeyanas desde la más sencilla hasta por ejemplo la Casa de los Ceios, de los Vetti o la espléndida Casa de Meandro, es que la decoración contemplaba por lo regular obras murales de gran colorido. Así, en un cuadro profundamente penetrado de helenismo, en contacto directo con la naturaleza (los diseños de las casas para este propósito contaban con jardines, los impluvium, atrios, baños, fuentes y tricliniums), el pompeyano permanece fiel al naturalismo romano, del que obtiene una estética a la vez que una religión y por ayuda de la influencia marcadamente griega, una filosofía y hasta una forma de vida.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

El ciudadano pompeyano refleja su estilo y forma de vida en sus casas, objetos y lo que lo rodea. Igualmente se ve como la pintura mural en esta ciudad va desde la pura composición decorativa, a proponer una composición más compleja y con elementos propios de esta pintura romana. August Mau estableció los cuatro estilos de la pintura mural romana en Pompeya, y según algunos estudiosos existen variaciones entre ellas, pero solo se señalará el común denominador y lo que interesa de cada estilo para este trabajo.

El primer estilo llamado estructural o de incrustaciones es preromano y no es propio de Italia, sino del Oriente Helénico (fig.10). Sus motivos puramente constructivos: cornisas, zócalos, etc., sin mayor importancia que una fantástica coloración. El segundo es llamado arquitectónico, y es más complejo. Al parecer el elemento común es que en la mayoría de las composiciones hay una ilusión de una decoración arquitectónica que sale del muro gracias y mediante los colores, mismos que sugieren masas, planos y perspectivas. El uso de estos elementos y de puertas en el centro de estas composiciones como el caso de un mural en la Villa Boscoreale, abre paso al mundo de los sueños, de la creación poética, donde hay refugio y alejamiento de las guerras, de las vicisitudes políticas, etc., es algo así como el mundo tras el muro, el muro como pantalla decorada que sirve como escena a eventos metafísicos y/o mitológicos (fig.11). La pared del Boscoreale con su arquitectura en perspectiva dio a la pintura romana un nuevo sentimiento ilusionista del espacio. El tercer estilo, llamado ornamental debe su nombre a los motivos decorativos utilizados en los murales, los cuales pierden realidad aparente y abundan el uso de decorados de columnas, candelabros y ramas floridas intercalando temas mitológicos (fig.12). El cuarto estilo es más bien una evolución del segundo, que una continuación del tercero. Tiene su apogeo después del terremoto del año 63, que obligó a artistas y dueños de casas afectadas a renovar o incluir nuevas pinturas murales en su decoración interior (fig.13). Otra diferencia entre el tercer y cuarto estilo es que confrontando ambas arquitecturas puramente imaginativas, en el tercero los elementos son fantásticos e irreales, mientras que en el cuarto los detalles conservan uno por uno aspectos de posibilidad, lógicos y un tanto más creíbles. En este último estilo la creatividad surge con nuevo y renovado empuje y el uso de la perspectiva cambia hacia un concepto teatral en la que la composición central a su vez es rodeada por pequeñas escenas. La pincelada es rápida, sustituyendo al dibujo seguro de épocas anteriores en obras de gran o pequeño formato, e inclusive la sensación de movimientos y sombras se aprecia en algunos mosaicos como el caso de Lucha de Centauros y Fieras de la Villa de Adriano. En este cuarto estilo no debe verse un procedimiento de la pura realización rápida y fácil, sino

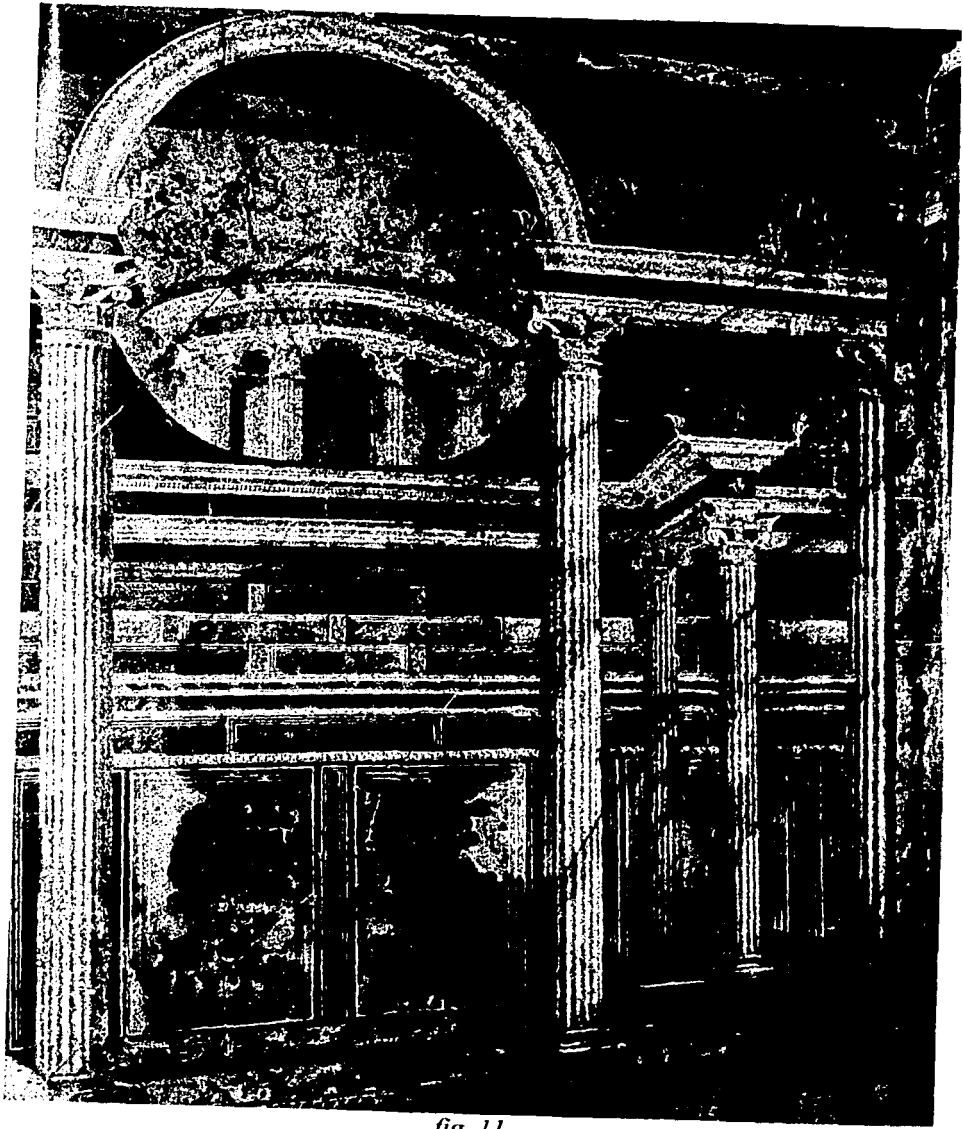
una forma de expresión del artista romano al utilizar la luz, sensación de movimiento, incluso una irrealidad romántica e idílica de la naturaleza.



fig. 10

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 11



fig. 12

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 13

El ilusionismo de la pintura pompeyana permitió a sus habitantes vivir en medio de divinidades. Esta característica, trató de añadir naturaleza a la arquitectura, por eso se hallan en repetidas ocasiones en la pintura mural pompeyana detalles como canales, el bosque sagrado, el pequeño santuario, pastores y encuentros mitológicos; se trata de un género pictórico catalogado como sacro-idílico. Pero paralelamente se encuentra que la naturaleza representada se desarrolló a

expensas del conjunto superior en lo que se refiere a decoración: la arquitectura. El paisaje se transforma en decoración que acompaña temas literarios, escenas de género, por ejemplo: *El rapto de Europa*, *Teseo vencedor del Minotauro* (fig.14), *Marte y Venus*, *Apolo vence a la serpiente Pitón*, etc., aquí la representación concede un lugar al símbolo, pero simbología que apunta a una realidad que se desea comunicar. Al pompeyano le gusta rodearse de los símbolos de esta cultura en la que colocó su ideal, encuentra así esa medida helénica, balance y producto de la armonía espiritual y física que tanto caracterizó esta época. Amó la naturaleza y trató de escudriñarla sin dañarla pero si intelectualizándola, al igual la vida no es para él un sueño, es representación.

Las clasificaciones de la pintura mural romana en sus cuatro estilos ya expuestos, no son categorías; mucho menos están cerradas a futuras investigaciones, y el problema del paso de un estilo a otro no está aún resuelto definitivamente. Pero se pueden reconocer dos grandes corrientes pictóricas que reflejan medios sociales y culturales distintos: una de tendencia clásica, con formas exactas pero frías y la otra que emplea más libremente líneas y colores para interpretar personajes de la mitología, visión peculiar de aspectos de la naturaleza e inclusive escenas cotidianas. Del siglo I a.n.e. al primero de la nuestra, la pintura romana fue la expresión de una necesidad específica y permanente de idealizar la realidad por medio de una nueva síntesis de elementos gregos.

Este impulso hacia la irrealidad es la gran invención del genio pictórico romano, que rompe la pared para hacer penetrar al individuo en un mundo de sueños recreado a partir de elementos tomados de la realidad física. Las pinturas copian, traducen o interpretan libremente las imágenes de cuadros griegos que exponen hazañas o aventuras de héroes de la literatura griega y específicamente la homérica. El pompeyano se ilusiona con la idea de vivir cotidianamente con sus dioses, de los que disfruta sus amores y vida galante (*Marte y Venus*), las hazañas sobrehumanas (*Hércules*), o la celebración de rituales místicos y/o dionisiacos (*Villa de los Misterios*). Y por ello disfrutó el confundirse y vivir en este universo de héroes y hazañas que lo rodeaban.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 14

En el párrafo anterior se concluye diciendo como el pompeyano idealiza las escenas mitológicas y como le apasionan y las disfruta. Ahora bien, volviendo a repasar las imágenes del erotismo pictórico romano, éstas fácilmente despiertan deleite, curiosidad y hasta deseos. El autor considera que ahí radica parte de la importancia de esta sugerencia erótica, en una época en la que el ejercicio de la polis, en cuanto a la actividad pública en sus facetas económicas, políticas, sociales, espirituales y sexuales se aceptaba. Esta libertad cohesionaba el

conglomerado urbano en la ciudad, y es digno reconocer en el erotismo una cierta capacidad de liberación del individualismo. La plástica pompeyana por su variedad de temas es en cierto sentido una gramática del amor, y por qué no una incitación al acto amoroso.

En su *Ars Amatoria*, Libro II, 675-682, Ovidio escribe, refiriéndose a las mujeres maduras:

*Piensa que aquellas mujeres dominan mejor el oficio
y que maestros, en fin, sin experiencia, no hay.
Con sus primores compensan de sobra el azote del tiempo,
Grande es su celo con tal de aparentar juventud.
Para gozar como quieras, se anudan a ti en mil posturas:
Cuadro ninguno encontró otras maneras jamás.
Y es que ellas te hacen sentir un placer que no esta provocado;
Deben el goce sufrir hombre y mujer por igual.*

Este culto al placer no es otra cosa que hedonismo (*hedone*: placer), y téngase presente que la moral de Epicuro es una forma de hedonismo. A medida que la polis hacía obedecer la ley a los ciudadanos, también tenía la necesidad de comprobar aquella rigidez mediante la libertad de la vida privada, y las necesidades de felicidad e intimidad individual. En Jonia surgió por primera vez una poesía hedonista que proclamó con gran pasión los derechos a la felicidad y a la belleza sensual y la falta de valor de una vida que carezca de estos bienes.

Ocho siglos antes de que Pompeya tuviera vida había poesía hedonista, y no es de extrañar de que algo de los escritos de Arquíloco con sus sátiras entre otras cosas, llegase a manos de los pompeyanos, y que disfrutasen estos llamados bienes. Estos bienes son la belleza, la felicidad, el goce, la pasión por el amado o la amada, y se ven reflejados en las pinturas pompeyanas independientemente de los estilos, técnicas o características estéticas.

Se retoma la importancia del erotismo en un intento de rescatar algo de lo que posiblemente fue una verdadera (actualmente perdida), cotidianeidad erótica. Por ejemplo, el mundo antiguo entre ellos el romano desconocían el café, las papas, el maíz, el azúcar y otros alimentos; por lo tanto la diferencia entre los gustos entre ellos y nosotros es quizás mayor de lo que se piensa. Con este ejemplo se trata de poner en tela de juicio la valorización del juego erótico, del hedonismo, de la sexualidad homo, hetero o bisexual, en una época tolerante con interesantes y reales matices de libertad individual. Actualmente el erotismo es

sinónimo de: copulación, genitales, secciones de cuerpos, actitudes “calientes”, penetraciones, sadomasoquismo, violencia sexual, como obtener éxito en el sexo, etc., solo hay que asomarnos a las páginas de internet y buscar *erotismo* y la catarata de información en su 90% es genital.

En una pintura pompeyana de un sátiro con ménade, hermafrodita luchando con algún sátiro, o el tripode con paniscos itifálicos, a pesar de sus diferencias estéticas y/o formales, en su esencia contienen posiblemente igual carga erótica. En el presente texto no se está menospreciando la imagen erótica contemporánea, que se ha visto afectada durante siglos por razones sociales, morales, de culpa, educación, etc., que en realidad son pocas las que provocan de una u otra manera algo más a la imaginación, al juego erótico mental, quizás por causas de un exceso en la utilización de la imagen.

La pintura pompeyana no solo contemplaba estos atributos o bienes, de la poesía hedonista, sino que además cumplía una función decorativa en salas, habitaciones y lugares públicos. En este sentido había una armonía entre la imagen y los sentidos, el placer y la ubicación de éstas en el conjunto arquitectónico. Existe el mosaico llamado Sátiro y Ménade del siglo II a.n.e. en la Casa del Fauno en Pompeya (fig.15), es como un emblema y formaba parte del pavimento de una de las piezas de la entrada al edificio.



fig. 15

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Uno de los climas más importantes de esta pintura romana es la Villa de los Misterios que se encuentra in situ en la propia Pompeya. En este conjunto mundialmente conocido está la iniciación de una joven a los misterios dionisiacos; otra joven con un *phallós* cubierto con manta; un joven acariciado (Dionisos) por una mano femenina (de Ariadna); un sátiro danza desenfrenadamente; una mujer en trance y otra, alada, flagela a una compañera. Aunque en las exégesis particulares no todos están de acuerdo en cuanto a la interpretación del conjunto, se trata sin duda de un maravilloso y único discurso sobre la vida, la fecundidad, Eros como fuerza misteriosa coordinadora y juguetona en la armonía cósmica, y la importancia de una ritualidad pública y privada.

Si se concluye que todas estas representaciones de actos y órganos sexuales resultan insultantes u ofensivas, entonces la mayoría de la producción artística grecorromana designada como erótica, caería en esta categoría. Es responsabilidad actual más que de los ancestros de la época clásica, interpretar los propósitos de un amuleto en forma de falo, alguna imagen religiosa o personaje mitológico popular y las pinturas de actos amorosos.

En su libro *Ética y Libertad*, Juliana González apunta al eros como el principio de la vida ética, de las creaciones humanas, del arte, la filosofía y de otras actividades como la medicina y la gimnasia. La vida es movimiento generando y acoplado dentro de la colectividad una cierta igualdad. Al no haber movimiento implica parálisis del eros y por consecuencia de la historia misma; eros participa y es movimiento, dinámica, comunicación y existencia del ser sobre la tierra. La cultura griega que sin lugar a dudas ocupa lugar preferente en lo que respecta a su pluralidad de costumbres, leyes, conocimiento, cultura, etc., conduce a reconocer que tanto el amor heterosexual como homosexual pueden ser catalogados como buenos por unos y malos por otros. Es un hecho de que el amor es bueno – entendiendo el amor como deseo de bienestar-, y por lo tanto no le preocupa la distinción de bueno o malo; lo que sí es que su *ethos* no puede estar reglamentado por una orientación sexual para poder existir. Afrodita es clave en esto del eros. Pausanias plantea la existencia de dos Afroditas, la Urania y otra Pandemia: amor celeste y amor vulgar. El buen amor busca el cuidado, crecimiento y formación del sujeto amado, es actividad, compromiso, memoria e historia. El mal amor por el contrario es intrascendente, estéril y fugaz, ya que su satisfacción obra en base de tomar al amado como instrumento sin provocar cambio o movimiento en el interior de él.

No es función de este ensayo profundizar en la búsqueda ética del eros, pero bien vale la pena mencionar el mito del *ser dividido*. Según Aristófanes, los seres primitivos estaban cortados y no se podían unir sexualmente; Platón por su parte dice que sus sexos los tenían por detrás infructuosamente, éstos tratan de recuperar su unidad pegándose pero se extinguen por inanición. Zeus intercede ante este triste panorama poniendo los sexos por delante; por lo tanto la pareja heterosexual provoca la procreación y la homosexual, la satisfacción, pero hay que ser cuidadoso, pues la satisfacción sexual no es exclusiva de alguna manera de ser o hacer, todos los seres humanos deben de disfrutar el placer por igual. Todo esto desencadena toda una gama de actividades, unir y separar, permitiendo actos individuales y movimiento de los amantes. Entonces Eros es unión y libertad. Ontológicamente Eros es fuente, fecunda y de procreación. Los que descienden de la Tierra (andróginos) se complementan ahora como hombre y mujer en la heterosexualidad. Los descendientes del Sol, masculinos, y los de la Luna, femeninos se unen homosexualmente, provocando en la espiritualidad la cultura, la ética, la política y, estos bienes también son creados y compartidos con los descendientes de la Tierra. Como puede verse, la creación es compartida por esta trilogía de parejas. Esto último parece fábula, pero es mitología, y para el mundo antiguo el respeto a los mitos y a las creencias encierra en sí un celo muy especial.

Eros es deseo de inmortalidad, no de negación de vida, es móvil del cuerpo y alma provocando además la vida como tal. Al parecer el Reino de las Ideas es la última morada de Eros, pero mientras exista la vida en el mundo, la presencia del eros es importante para la continuidad del movimiento, las manifestaciones del placer y el conocimiento de la vida viviéndola.

En las pinturas de vasos –claves en el entendimiento de la pintura antigua griega– las escenas eróticas normalmente representan actos heterosexuales de gran delicadeza y elegancia (fig.16), pero la temática homosexual presenta escasos ejemplos en comparación a los heterosexuales, pero maravillosamente ejemplificada en una copa de plata de la Epoca de Augusto hacia finales del siglo I a.n.e. (fig.17).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 16

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 17

La actitud hacia la homosexualidad no fue foco de mayor interés en los decorados de vasijas o de los compradores de la manera que adquirían los temas heterosexuales. El emperador Adriano quien demostró una profunda admiración por lo griego, abiertamente expuso su luto por la muerte de su bello amigo Antinoo, nombrando ciudades e inclusive instituyendo un culto en su honor. Es

cierto que el comportamiento del emperador podría ser criticado con cierto cuidado y a un gran riesgo, pero las actitudes homosexuales o bisexuales no eran razones para tanto revuelo o intriga, y eran aceptadas hasta cierto punto ya de forma privada, o según deseasen sus protagonistas. Si este es el caso, demuestra un área en la cual los romanos fueron notablemente mas civilizados que la sociedad cristiana posterior.

La homosexualidad femenina fue ignorada en las representaciones griegas y/o romanas, y existen pinturas de vasos con mujeres cargando inmensos falos o cultivándolos en la tierra como espárragos. Al parecer estas imágenes eran para el entretenimiento de los hombres. El término lesbiana es por la isla de Lesbos, hogar de la poeta Safo, quien ha sido personificada como el arquetipo de la mujer homosexual. Safo quien vivió en el siglo sexto a.n.e., era venerada como una gran poeta en su propio tiempo. Es posible que tuviera relaciones con ciertas y escogidas jóvenes mujeres similares a los jóvenes que tenía Sócrates a su alrededor como guía, consejero e inspiración. La poesía que sobrevive a Safo está muy fragmentada para tener una idea de toda la historia, pero ciertamente incluye descripciones del amor físico, y es válido decir que entre líneas se descubren deseos de mujer a mujer. Esta comparación puede ser importante: Safo como Sócrates pudo enamorarse de sus discípulas y compañeras pero sin cumplimientos físicos obligatorios. Según Francisco de la Maza, Sócrates enfermó porque una vez su hombro desnudo estuvo en contacto con el hombro igualmente desnudo de un discípulo, esto quiere decir que su carne reaccionaba ante la juventud y belleza física. Pero ante sus ideales éticos, al parecer su deseo natural entraba en conflicto, de aquí la posible necesidad de sublimarlo ¿Igual que Safo?, Cada cual puede pensar y emitir su propio dictamen ante estos ejemplos, pero lo que sí es verdadero y honesto son la sinceridad y pasión de ellos.

En El Arte de Amar, Erich Fromm cita frases y decretos abstraídos de pasajes bíblicos y no cesa de elogiar la hermosura y veracidad de estos, y menciona que:

“La polaridad masculino-femenina es también la base de la creatividad interpersonal. Ello se evidencia biológicamente en el hecho de que la unión de la esperma y el óvulo constituyen la base para el nacimiento de un niño. Y la situación es la misma en el dominio puramente psíquico; en el amor entre hombre y mujer, cada uno vuelve a nacer. (La desviación homosexual es un fracaso en el logro de esta unión polarizada, y por eso el homosexual sufre el

dolor de la separatidad nunca resuelta, fracaso que comparte, sin embargo, con el heterosexual corriente que no puede amar)".⁵

Los juicios de Erich Fromm deben ser respetados como los de cualquier individuo. Pero el autor de este trabajo difiere con su afirmación sobre la alineación y la separatidad del homosexual al pleno derecho de ejercer su voluntad para alcanzar el amor, el amar y ser sujeto de amor. Percibe que aquí se entreteje un juicio en cuanto a la intervención de la moralidad en el terreno de la sexualidad y el erotismo. Pero no se puede excluir a la moralidad de los aspectos eróticos que se han venido desarrollando a través de este ensayo. La moralidad en cada uno de los individuos puede evitar el acceso a comprender la diversidad sexual de las personas, y esto podría sustraer a otras manifestaciones que a los ojos podrían ser incomprensibles o inaceptables. Las parejas heterosexuales al igual que las homosexuales, los bisexuales y todos los seres humanos tienen la facultad y el derecho de alcanzar legítimamente su existencia dentro de la creatividad y la vida, ser sujetos amorosos al igual que el descubrimiento del erotismo por los caminos que deseen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵ El Arte de Amar. Erich Fromm, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1974. pág. 42

CAPITULO 4

4.1. De nuevo en la búsqueda de la valoración propia.

Nada más sencillo que escribir sobre la pintura en el Renacimiento Italiano. Todo está a la mano, desde interminables enlistados de obras, catálogos, documentos, innumerables monografías, poesías, etc. Esto sin contar con las escuelas renacentistas en Florencia, Umbría, el norte de Italia con las provincias de Verona, Padua, Parma, Milán, Ferrara, Brescia, en fin, la constelación de eventos y situaciones que rodearon al Renacimiento es tal que sería imposible el no tenerlo en cuenta en los siglos sucesivos, no solamente en los ámbitos del arte sino además en los científicos, políticos, filosóficos y en el mundo de las ideas en general.

Los italianos fueron los primeros modernos en considerar que al arte se le debía tratar históricamente, y por lo tanto documentarlo. La primera historia del arte nace en Florencia con Giorgio Vasari (pintor, arquitecto e historiador del arte italiano, 1511-1574. Se le conoce mas por su obra como historiador con: *Le vite de piu eccelenti architetti, pittori e scultori italiani de Cimabue insino a' nostri tempi* (Florencia, Torrentino, 1550), primera serie sistemática, bajo forma de autobiografía al estilo de elogio humanista. La estructura de sus escritos contempla: juventud, madurez, vejez del arte o dicho de otra manera nacimiento, desarrollo, cumbre y decadencia. En 1568 publica la segunda edición corregida de su obra. Por su abundancia de datos y capacidad de síntesis, el *VITE* sigue siendo documento insustituible para la comprensión del arte occidental, que vino posteriormente. Italia no solo nos ofrece esto, también tiene el privilegio de tener una vastísima existencia de obra in situ mayor que muchos museos del mundo.

El Renacimiento marcó de forma definitiva el pensamiento y la creación en el ser humano gracias a conceptos, ideas estéticas, éticas y políticas que esta época tuvo. Ciertamente la vuelta a aspectos de la cultura grecorromana no lo fue todo, pero sí una característica sobresaliente, no quedándose en algo tangencial sino que esta renovación de lo antiguo llegó a ser un auténtico movimiento espiritual. Comúnmente se señala como determinante de este fenómeno histórico el encuentro de Oriente y Occidente en el Concilio Unionista de Ferrara y Florencia en 1483, y más aún, la llegada a Italia de numerosos sabios griegos fugitivos tras la caída de Constantinopla en 1453, tomada por Mahoma II —ésta señala el fin de la Edad Media-, quienes trajeron consigo textos de la antigüedad y además su inteligencia y erudición para descifrarlos. Es importante señalar que también en esta época se dio continuidad a problemáticas filosóficas que se abrían ahora

paso, fue un período eminentemente crítico en el cual se cuestionaron las bases espirituales predominantes en la Edad Media. Dentro de esta discusión cabe mencionar la reinterpretación de la filosofía griega, principalmente de los sistemas de Platón y Aristóteles; surgen corrientes como la neostoica, neoepicúrea y un platonismo; la crítica de los métodos escolásticos del saber, especialmente del principio de autoridad -iglesia, reinados, etc.- y del modo de razonar; el impacto de la nueva ciencia -nuova scienza-, con sus exponentes Copérnico, Kepler y Galileo; el resurgir de ciertos campos del saber reprimidos por el racionalismo escolástico, como la magia y la alquimia, que posteriormente la fórmula de querer transformar en oro diversas sustancias, determinaría indirectamente el futuro de la química.

El solo nombre de Maquiavelo (1409-1527) hace remisión hasta que punto se afanó el Renacimiento por renovar su concepción del hombre y de su vivir social, éste empieza a buscar en sí mismo la medida de su valoración propia no en un orden sobrehumano al que se subordina y sirve. Ejemplos de esto, la literatura de Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375) en la cual la inmediata experiencia de la vida y los sentidos era lo primordial. Presentan al individuo tal y como el mismo se vive y ve, al margen de referencias metafísicas y religiosas. Por esto se desarrolla la individualidad tan característica del ser renacentista. No se pierda de vista que esta concientización ya se había dado en la Grecia antigua cuando se habla del siglo de Praxíteles, o por ejemplo, la escultura de Lisipo *El Apoximeno*. En este clima surge con Maquiavelo, una concepción de estado y de la historia de gran trascendencia política. Los siglos anteriores al Concilio en Ferrara estuvieron protagonizado por artistas como Dante, Boccaccio, y Petrarca en las letras, y ya para finales del siglo XV, principios y mediados del XVI se encuentra en Florencia a Fra Angelico, Masaccio, Boticelli, Ucello, Da Vinci, Miguel Angel; en Italia central, Piero de la Francesca, Perugino, Rafael Sanzio; en Italia del Norte, Pisanello, Cosimo Tura y Andrea Mantegna. A escasos 39 años de la caída de Constantinopla se descubre el Nuevo Mundo. El descubrimiento de América en 1492 también incidió en la transformación del espíritu renacentista, hecho que amplió no solo su ubicación en su mundo, sino que provocó el entusiasmo y la sed de conocimientos ante nuevas y desconocidas fronteras. Una de esas fronteras era el propio cuerpo humano.

El artista prerrenacentista representaba el cuerpo, su ubicación y pesos de diversas maneras, en parte por la herencia compositiva del arte bizantino, donde el discurso visual era jerarquizado en un solo plano. Por ejemplo el mosaico de San Vitale de Rávena en la que aparece la emperatriz Teodora y su séquito,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

desplegados estos en un solo plano frontal; la dimensión de profundidad se limita a la superposición de la hilera de figuras sobre un trasfondo igualmente plano; igual sucede con dos apóstoles pintados por Pietro Cavalli a mediados del siglo XIII. Sucede lo contrario con Giotto de Bondone (1266-1337), quien rompe definitivamente con la tradición del patetismo bizantino, muy obvio en los crucifijos de su maestro Cimabue.

Por la fuerza plástica de sus figuras, la tridimensionalidad de su arquitectura, la construcción espacial con la que se anticipó a las búsquedas de perspectivas del quattrocento y la dramática narración de la historia sagradas, Giotto dio un carácter absoluto y decisivo a la ruptura que realizó con respecto a la tradición bizantina y ocupó un lugar especial en la cultura gótica occidental. Giotto fue un pintor gótico, en efecto, pero a su muerte, dejaba el arte italiano en una situación muy distinta de la que la había encontrado. Sus frescos *Escenas de la Vida de San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* (Florencia, Capilla Peruzzi), fueron estudiados por Miguel Ángel en su juventud, indicando que a pesar del tiempo el hombre renacentista tenía interés por lo logrado anteriormente, no como algo lejano, pero si como testimonio reciente del pasado. Se puede establecer una división entre lo gótico y el renacimiento, división entre lo antes y después, pero gracias a estos testimonios anteriores el Renacimiento tuvo el empuje que se aprecia, salvando obstáculos en la pintura y escultura italiana del fin del duecento y del trecento; mismos que funcionaron a manera de cuñas que permitieron abrir el terreno para que otros como Massacio (1401-1428), el propio Piero Della Francesca (1416-1492) pudieran abrir sus ojos para ver el mundo y a ellos mismos.

El cristianismo primitivo fomentó la rigidez y patetismo de la iconografía religiosa como instrumento de propaganda de su propia fe. Los mosaicos bizantinos que nos presentan al Pantócrator, evangelistas, Dios, etc., son imágenes con alto contenido ideológico y sumamente sofisticados. Los creyentes que se reunían para sus ceremonias estaban ante un dios subjetivo e inalcanzable, concepto paralelo en gran medida a las deidades prehelénicas. Como se ha mencionado, el cuerpo ya sea de un dios o deidad en la época a.n.e. era representada con caracteres y cualidades humanas; el dios cristiano es inerte en Bizancio; en el gótico adquiere cierto movimiento, se desplaza pero todavía existe una cierta tensión en sus movimientos y en su mayoría los personajes se dirigen hacia el espectador mediante los ojos, con las manos o mediante micro temas. Aunque a pesar de esto la escena pictórica tiende a permanecer indiferente al espectador, como si éste no existiera. Giotto en *El descendimiento* (1304-06, Padua, Capella degli Scrovegni), estabiliza la acción de los que lloran

al cristo mediante la posición de la cabeza de uno de sus discípulos que se inclina, e indica el centro de equilibrio de toda la composición, haciendo notar emociones humanas como la aflicción, el dolor, el desgarramiento, la pérdida.

En este horizonte de creadores existe uno en especial: Andrea Mantegna (1430/34-1506). Su pintura no es exclusivamente anatómica -recurso que si utiliza- pero su importancia radica en algo más profundo que el conocimiento del cuerpo en sus términos físicos, es lo que éstos sienten. Mantegna como buen curioso estudia la obra de Donatello, pero después demuestra un espíritu más sutil e intelectual, rayando en la tortuosidad; busca no tan solo la ilusión de la forma sino el resalto típico del relieve escultórico (véase *El Triunfo de Scipio*, 1506, Galería Nacional, Londres), la dureza del bronce y el mármol, expone el clasicismo pero con la presencia de una temática literaria y detallada; a pesar de dar unidad mental le aleja un poco del movimiento pictórico florentino, mediante el agregar a sus obras fragmentos de esculturas, ruinas de arcos y templos, frisos y bajorrelieves corroídos por el tiempo. Mantegna se complace en describir con todo su obsesión el ropaje de los personajes, los paños que se ciñen a los cuerpos dejando entrever sutil y delicadamente su anatomía, o las armaduras de los soldados, las carrozas, las sandalias, reproducidos con una exactitud arqueológica. *San Sebastián*, de 1480 (fig.18), reúne su obsesión por el realismo clásico que tanto lo identifica, aunque para algunos autores él es neoclásico. El santo en cuestión posiblemente fallecerá por los flechazos recibidos, pero su actitud lo lleva a un éxtasis que es casi un delirio; lo único que sostiene el robusto cuerpo de este ex oficial romano es su entrega total al dolor que lo lleva gracias a su fe a acercarse al ser supremo, meta de su conversión al cristianismo.

Este delirio de los santos lo retomaría el Barroco en muchas manifestaciones para convertirlo en casi un paroxismo y la convulsión del cuerpo entregado a la fe cristiana, ejemplos de esto: *El Éxtasis de Santa Teresa de Ávila* y *La Beata Ludovica Alberoni*, ambas esculturas de Lorenzo Bernini, o *La Erección de la cruz* de Peter Paul Rubens, solo por mencionar algunos ejemplos, pero el Barroco se haya pletórico de estas situaciones de gran carga erótica.

La necesidad del ser humano de proyectarse como protagonista, obedece a ese sentimiento de necesaria perpetuidad que tiene en su esencia, misma que le dicta el dejar testimonios de su existencia; desde el hombre con cabeza de pájaro (Lascaux), al retrato de algún joven romano; de los campesinos de Bruegel a los retratos que Van Gogh hiciera en Arles, los de Warhol o Mapplethorpe; las acuarelas de Grosz sobre el fascismo; los autorretratos de Durero, Rubens, y otros. Todas son imágenes a semejanza de este ser que se utiliza y se presenta

ante él mismo y su sociedad. El Renacimiento retoma muchas cosas, elementos filosóficos, éticos, estéticos, y entre estos descubre una frontera que lo llevará al umbral de la investigación de él mismo, se trata de la anatomía, el estudio de esa aglomeración de órganos, sangre, músculos y venas que mueve, defiende y desplaza el cuerpo humano. Uno de estos curiosos fue Leonardo Da Vinci (1452-1519).

Como buen renacentista la curiosidad de Leonardo Da Vinci, es a la vez investigación, redescubrimiento y poder individual para analizar los eventos y las cosas. Cuando se menciona la anatomía no se puede desligar del desnudo, mismo que a los ojos eclesiásticos es significativo de vergüenza y por lo tanto no es objeto de adoración. Cuando los artistas se preocupan por el desnudo no solo es por aspectos estéticos sino por el deseo de proyectar sus ideales de belleza y proporción armónica (cánones). El renacentista se identifica con los cuerpos que dibuja y pinta hasta los extremos de autorretratarse desnudo como el que Durero se hiciera hacia 1500 (fig.19), en el que no oculta ningún detalle de su anatomía, y su sexo está reproducido con la misma meticulosidad que el rostro. Esta actitud fue a manera de obsesión de querer registrar los personajes y textos antiguos, ya religiosos o paganos para que parecieran reales y tangibles, aquí entra en juego la honradez de algunos artistas en ese deseo de plasmar la realidad de la manera más exacta. Cuando el artista pintaba un cuerpo o las telas que lo cubrían, era para dar la versión más fidedigna de que debajo de dichas telas había un cuerpo humano y, debajo de la piel humana había toda una madeja de situaciones y reacciones que le permitían existir, estar vivo, sentirse.

*“Los paños de las figuras deben tener pliegues según como ciñen los miembros a quienes visten; de modo que en las partes iluminadas no se debe poner un pliegue de sombra muy oscura, ni en los oscuros se debe tampoco poner un pliegue muy claro. Si se pintan figuras con muchas vestiduras, cuidese de que no parezca que la última de éstas cubre solo los huesos de tal figura, sino los huesos y la carne juntamente con las demás ropas que la cubren, con el volumen que requiera la multitud de las vestiduras.”*⁶

Las indicaciones de Leonardo sobre los pliegues (telas) ya los griegos lo habían logrado con: Artemisa, mármol procedente del Partenón hacia el 440 a.n.e.; Tres figuras femeninas (las Parcas) igual del Partenón; impecablemente representadas en la ninfa soltando su sandalia, templo de Atenea y en una estatuilla de la

⁶ Tratado de Pintura. Leonardo da Vinci. Editorial Gaceta, México, 1985. pág. 193.

diosa Afrodita, terracota del 150 a.n.e. Así como la figura masculina gozó de gran difusión durante siglos, esta no tuvo la representación cubierta por telas, como el caso femenino; el cuerpo masculino era expuesto en su total desnudez y a veces con escaso ropaje a manera de complemento decorativo, véase el Hermes de Praxíteles, hacia 340 a.n.e. En su *Tratado de Pintura* Leonardo dedicó un buen número de consideraciones o categorías al estudio de la figura humana, de sus proporciones, sus movimientos y ubicación espacial, sus huesos, la armonía muscular, etc., pero en su versículo no. 246 hace una declaración que va más allá de lo físico:

“El movimiento mental mueve al cuerpo con actos simples y fáciles, no con intrepidez; porque su objeto reside en la mente, la cual no mueve a los sentidos cuando está ocupada en sí misma.”⁷

Esta declaración evoca el pensamiento filosófico griego en el cual se ve claramente cuando el individuo por primera vez adquiere conciencia de sí mismo. Por eso el Renacimiento fue revolución de este sentir, queriendo decir nuevamente: aquí estoy.

Interesante el hecho de que las investigaciones anatómicas hechas por Da Vinci anteceden a las de Andreas Vesalius (1514-1564), y entre los dibujos de Leonardo y las tablas de disecciones de Vesalius existe un lapso de 45 a 55 años. Es menester recordar que hasta entonces el criterio medico se basaba en textos árabes a su vez depositarios de la herencia clásica dejada por Hipócrates (n. 460 a.n.e.), Galeno (131-210?) y, según otros autores, el propio Aristóteles incursionó en la anatomía; el pensar que en la época de Vesalius estaba destinado a corroborar, no a investigar y mucho menos atreverse a experimentar. Vesalius compartía la idea de que la anatomía se debía aprender directamente en el cadáver, y no a través de la lectura clásica, metodología utilizada por la mayoría de las escuelas de medicina del siglo XVI. En 1543 se imprime su libro: *De humani corporis fabrica libri septem* (siete libros sobre la fábrica del cuerpo), en los grabados ilustradores de las disecciones del cuerpo humano intervino el grabador Jan Stephen van Kalkar, sin embargo dada la extensión del proyecto editorial debieron colaborar otros artistas locales de Padua y probablemente participó el mismo Ticiano.

⁷ Ibidem, pág. 135.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como se ve, el universo de mentalidades estaba repleto y algunas de estas figuras como Durero, Ticiano, Copérnico, Miguel Ángel y otros existieron a la par de Vesalius. Pero gracias a este renacer, a este crisol de los siglos XV y XVI el ser humano recuperó al menos de manera un tanto más sólida la confianza en sí mismo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

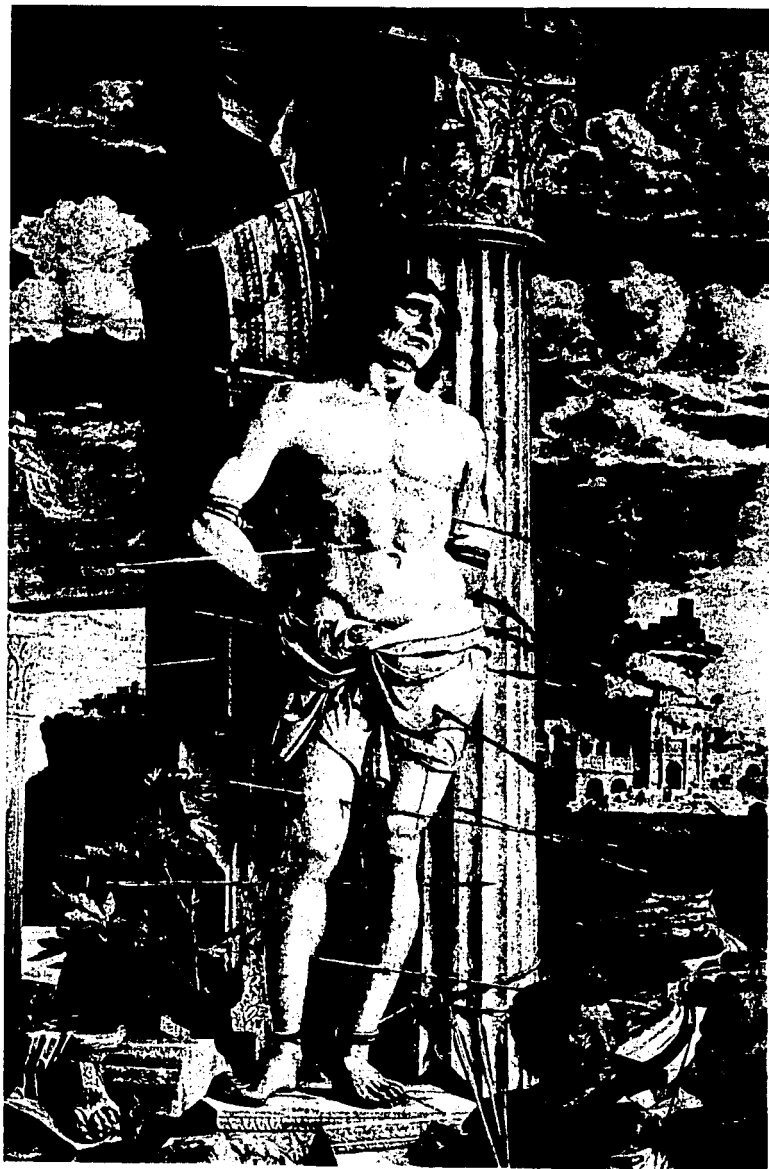


fig. 18

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 19

CAPITULO 5

5.1. Análisis de obra personal. 1974-2002.

Como se ha mencionado en el primer capítulo, el trabajo fue el fundamento de conocimiento y razón liberando al hombre de la animalidad inicial y dependiente. Tomando como base este principio; la reflexión que se deriva de esta actividad conduce a la realización de ciertos productos que con el tiempo se han denominado obras de arte. Y estos han sido piedra angular para continuar la liberación, ayudando a exteriorizar, evidenciar la existencia, manera de ser, sentir y hacer.

La vasta producción artística ha sido como espejo donde se puede apreciar el reflejo de las épocas. No es lo mismo hablar de las esculturas en el friso del Partenón que de las de Rodin o Brancusi, los collages de Max Ernst, los murales en la Villa de los Misterios o las serigrafías de Andy Warhol. Por lo tanto se puede afirmar sin lugar a dudas: el siglo de Praxíteles, la época de Miguel Ángel, los Impresionistas, el Surrealismo, etc. Aquí lo importante es el surgimiento de la personalidad del artista, que a pesar de la creencia de que este surge en el Renacimiento, se manifiesta desde el siglo V a.n.e. y en Grecia. En ese momento el ser humano se colocó en un lugar único en el mundo, lo cual constituyó una auténtica revolución del pensamiento filosófico. Las causas del quehacer artístico son muchas y se puede decir que esta producción surge en el ser humano como respuesta a una necesidad de trabajo como de comunicación sensible.

Continuando con la línea de que la producción artística es una respuesta a la necesidad de trabajar y crear, se ha querido hacer revisión de algunas obras personales, en las cuales se verificarán aspectos de posible sugerencia erótica, identificando algunas razones y fuentes.

A partir de 1974 la producción gira en torno a obras de carácter abstracto y realizadas en formatos y técnicas diversas, en las cuales se adivinan intenciones de señalar direcciones y/o movimientos mediante planos texturales, atmósferas y un cierto lirismo. Las obras producidas en México a partir de 1976, difieren grandemente de las hechas en Puerto Rico con anterioridad.

La etapa puertorriqueña la componen en su mayoría obras herméticas y de una técnica obsesiva, combinando en poco espacio estructuras a manera de andamios arquitectónicos y orgánicos de mutua penetración. De esta época hay un

LEIS CON
PILA DE ORIGEN

considerable número de grabados, dibujos a lápiz y/o tinta, bocetos y técnicas mixtas. Posteriormente se empieza a gestar una vaga figuración la cual tiene marcadas influencias de Jackson Pollock, Roberto Matta y Wifredo Lam en mayor o menor grado. Ahora bien, a partir de 1981 se opera un cambio: mayor información figurativa se da en el discurso visual y a menudo se identifica una sola figura en el plano visual. La intención de abordar aspectos de sugerencia erótica en las obras comienza con el uso de secciones de cuerpos y tomando el masculino como modelo idóneo. De esta producción existen obras como: *Estudio después del Acróbata de Efeso* (fig. 20), *Torsos Incompletos* (1984), *Esto no es un Paisaje* (1986), *El Azul del Cielo* (1990) y *Nocturno a Copérnico* (1993), entre muchas otras.

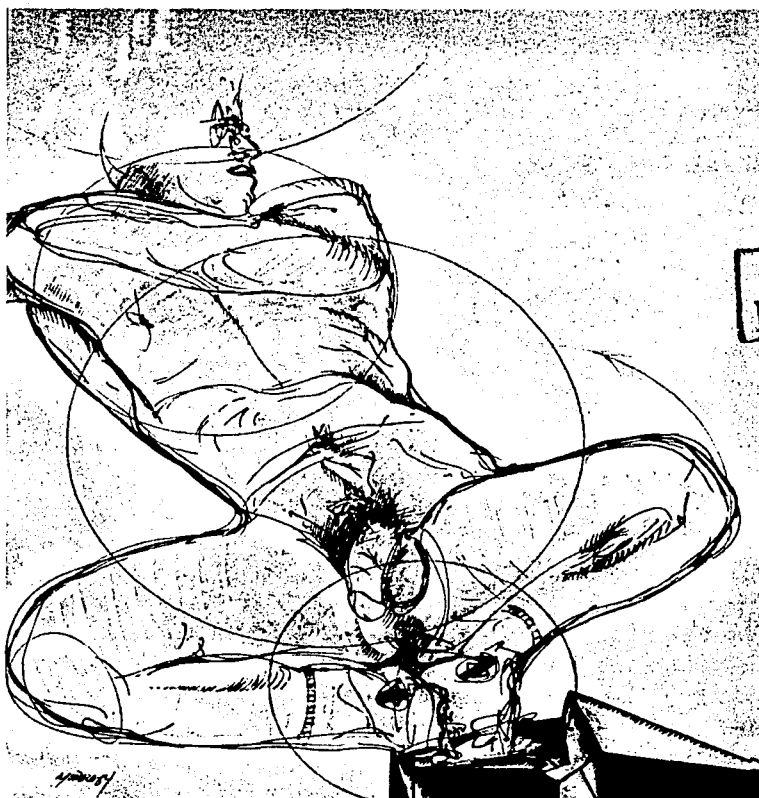


fig. 20

Continuando con la vertiente de influencias, existen otras dignas de mencionarse como las imágenes de la Grecia Clásica e igualmente la representación de los cuerpos en la pintura romana y sus episodios mitológicos, el cuerpo masculino en la publicidad impresa en revistas y hasta la imagen filmica entre otras. En ocasiones algunas de las obras personales recurren igualmente al canon utilizado en la época antigua (Canon de Praxíteles, ocho alturas de cabeza) que era por contemplación directa de la naturaleza humana llegando a un cierto ideal abstracto del cuerpo, y en otros momentos se utiliza el canon renacentista que peculiarmente en el caso de Miguel Ángel es de ocho alturas por cabeza con algunas variaciones. Unido a estas influencias otro carácter en la obra es la descontextualización de imágenes para reutilizarlas, retocarlas, modificarlas y ubicarlas en otro campo visual como acertadamente menciona Olivier Debrouse en su texto crítico a la serie de dibujos de 1984, *Las Visiones de Helena*:

*El desnudo, género pictórico definitivamente ligado al erotismo (aún cuando se esconde detrás de algún tema religioso o mitológico), conforma una vertiente particularmente rica en expresionismo; la misma plasticidad de la anatomía humana se presta a manipulaciones, a transformaciones y a mutaciones que van desde lo realista hasta lo onírico. Desde Chardin hasta Ingres, Bonnard y Matisse, los pintores se deleitaron en las representaciones de odaliscas, lánguidas, y voluptuosas o, según el caso, tensas, nerviosas y hechas unas furias como la temible asesina de Sardanapale. Si bien algunos pintores –Delacroix fue uno de ellos– intentaron justificar el desnudo con el asunto de sus cuadros, la gran mayoría se complacía en exponer un tanto arbitrariamente la carne (lo que, no sin ironía, intento fustigar Manet con su *Dejeuner sur l'herbe*. La odalisca, aunque nacida en el siglo XVIII, en el apogeo de la literatura libertina, pertenece al XIX, y conforma, por decirlo así, un “género de época”, pero el desnudo tiene una historia más larga y compleja.*

La mujer desnuda, reclinada en un sofá, expuesta, como la Maja goyesca; con las piernas más arriba de la cabeza, como ciertas infantas de Chardin; o sentadas en un sillón con los muslos abiertos como las ninfas de Balthus, aparece relativamente tarde en la historia de la pintura occidental. El respeto generalizado a la imagen de la Madonna –que impera, por lo menos, hasta el siglo XVII– impide toda representación del erotismo femenino. La Virgen solo enseña un pecho redondo, marmóreo, al fin y al cabo púdico. Incluso ciertas Evas de los primitivos italianos y flamencos, erguidas y demasiado esbeltas, no parecen símbolos eróticos. Con Rembrandt y Rubens, el tono cambia: las carnes se expanden, se dilatan; la superficie sensual llena el cuadro. Se trata ahora de enseñar, y de enseñar lo más que se pueda. La piel que encubre esas

TESIS CON
FUENTE DE ORIGEN

musculaturas, esas gorduras, se vuelve metáfora del esplendor de la vida. La Gran Odalisca de Ingres es, quizá, el último término: una sola espalda, la superficie lisa, como pulida, se convierte en el único plano, en la pantalla sobre la que se proyectan los deseos. Ningún movimiento interrumpe la contemplación.

El desnudo masculino es más antiguo, pero su historia es más confusa. Desde las representaciones de Cristo, o los descendimientos primitivos, la imagen sagrada parece desdoblada con signos sensuales evidentes. El cadáver cargado en brazos —en aquella variante de la Madonna que sería la Pietá— introduce de alguna manera la languidez de las futuras majas, aunque la connotación mórbida disfraza el sentido íntimo del motivo. La tésitura, los tonos verdosos, de la carne corrupta podrían comprenderse como una inversión de la metáfora sensual. Asimismo, las llagas en el costado, en los pies y en las manos de Cristo, como las heridas de flecha de San Sebastián, esas violentas penetraciones que desgarran las carnaciones, destruyen la perfección de la superficie visible (véanse, en los calvarios y en el San Sebastián de Mantegna con que delicadeza, conque pudor, sugiere las heridas).

La pintura simbolista, de Gustave Moureau hasta los prerrafaelistas, usa y abusa de aquellas veladas connotaciones sexuales, de esa "femeneidad" del cuerpo masculino que habían desarrollado —a pesar de las sabidas censuras— Miguel Angel y algunos de los barrocos italianos y españoles.

En el siglo XX, el desnudo parece convertirse en un género menor, variante de los expresionismos y sólo utilizado a manera de parodia. El fenómeno se debe, entre otras cosas, al extremo puritanismo —inconfeso, por supuesto— de las vanguardias. Basta leer los textos-manifiestos de Malevich quien sustituye las representaciones de la vida ("La pintura académica es una puta que se ofrece encorsetada y chapeada con cosméticos") por la exaltación de las máquinas, símbolo de la modernidad. Sucesivamente, los futuristas y los cubistas reniegan de la carne. Duchamp fustiga el género con su "Desnudo bajando la escalera" y su "La Novia puesta al desnudo...", convertidas en extrañas e incomprensibles máquinas. A esa corriente se debe, tal vez, las denegaciones ante las odaliscas de Bonnard y de Matisse. A pesar de los intentos neoclásicos de Picasso a finales de la década de los veinte, hay que esperar hasta medio siglo para volver a encontrar desnudos cargados de sensualidad, aunque cuando se trata —como en los cuadros de Francis Bacon— de triturar la carne, de violentar el cuerpo para lograr obras sumamente expresivas, terribles metáforas de un malestar existencial.

*Alfonso Moraza (San Juan, Puerto Rico, 1952), dibuja un cuerpo tenso, en actitudes deliberadamente antinaturales que podrían ser los de un bailarín o de un gimnasta en acción. Se trata, por supuesto, de encontrar en la deformación sugestiva, en la extensión de los miembros y en la tensión de los músculos, una fuerza expresiva. Con una minucia extrema, que raya a veces en la manía, Moraza describe una gestualidad artificial, sin embargo, parece limitarse a marcar los contornos de los cuerpos: formas sostenidas en el espacio, apenas sugeridas, como si temiera abordar frontalmente la representación de la carne con todos los significados sexuales que esto implica. En esta serie de dibujos – en realidad bocetos preliminares de telas más ambiciosas–, Moraza sólo indica con algunas finas líneas la presencia del cuerpo, sin insistir más en la corpulencia. La opción se justifica en la medida en que se trata aquí de homenajes, o de referencias irónicas, a algunos de los desnudos más célebres de la historia: Moraza se conforma con reproducir la silueta, y la introduce descontextualizada en otro campo visual.*⁸

Es importante señalar lo que Olivier Debroise define sobre la descontextualización de la imagen, que en el caso señalado son contornos y siluetas de cuerpos. Uno de los propósitos de esta descontextualización responde al hecho de encontrar otras alternativas a una sola imagen en diferentes escenarios visuales. En la serie "*Las Visiones de Helena* (1984), las obras *La parálisis del cirquero* (fig. 21) y *Laberinto de cuatro lados para un torso perdido* (1986), se utiliza la misma silueta, misma que posteriormente sería utilizada en *Torso I* (1986), *La caída de Faetón sobre Etiopía* (1986), *Cartografía imaginaria* (1987) y otras. Igual ocurre con un estudio de cuerpo masculino, basado en una fotografía en blanco y negro dando origen a obras como *Cielo y Tierra* (1990), *Noche de Minotauro* (1990), *Naípe de Helena* (fig. 22) y *Nocturno a Copérnico* (1993). Paralelo a este proceso de sustracción y descontextualización existe esa intención de elaborar obras temáticas, por ejemplo las obras que se producen basadas en Helena: *Helena la atómica, con la luna de sus ojos* (1986), *Las Visiones de Helena, Sobre los orígenes de Helena* (1990), *Helena bajo los siete cielos de octubre* (1990) y *Lápida para la tumba de Helena* (1991). La intención de esta temática obedece a la necesidad de exponer conceptos e ideas utilizando un solo personaje creado y elaborar discursos que con una sola composición no bastarían. Los resultados de esta serie le atribuyen cualidades y situaciones que no existen en la historia conocida de la Helena

⁸ Revista Tierra Adentro No. 41. I.N.B.A., México, 1985. pág. 31.

clásica según los historiadores. Su imagen es solo un pretexto, una excusa para inventar una historia, e inclusive se convierte en elemento de composición, no es preocupante en absoluto la realidad ni la veracidad del asunto, aquí lo importante es el relato, la historia, o como dijo Vicente Huidobro, el concepto creado.



fig. 21

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Darle título a las obras obedece a querer acercarla más al espectador; no es lo mismo una obra con título que carente de él, y por otro lado el propio título es parte del discurso de la obra. Poco se ha escrito, sobre la necesidad de que la obra contemple un título. Es posible que por ser una práctica tan generalizada, no se le tenga tan en consideración como tema de estudio. La mayoría de las obras realizadas en el lapso 1974-1982 carecen de título, esto puede ser producto de varias situaciones, entre ellas el hecho de que fue una etapa de formación académica, experimental y el cambio de país fue determinante en este fenómeno. También influyó el impacto de la cultura de otro país, participación en grupos de experimentación (Grupo SUMA), nuevos materiales y condiciones espaciales, los accidentes provocados y ocurridos en obras de caballete, los talleres de gráfica, etc. La razón primordial para titular las obras se debió a que éstas ya empezaban a contener mayor información figurativa. El título no solo favorece la lectura sino que también puede guiar al espectador a contemplarla con parámetros determinados, condición no necesaria porque el espectador puede optar por obviar el título. Antes de que la obra arribe a la apreciación del espectador necesita una última parada, esto es obtener su título.

Toca el turno a las obras del periodo 1982-1996, en las cuales hay técnicas mas favorecidas: el dibujo, acrílicos, collages y xerografías láser. En estos años las obras han rotado mayormente sobre el cuerpo humano, unas veces en movimiento, situaciones acrobáticas, otras en perpetua inmovilidad. Obras claves en el escudriñamiento anatómico del cuerpo masculino son los tres dibujos a lápiz de 1983: *Primer cuerpo diagonal* (fig.23), *Tercera vista lateral* y *Cuarto cuerpo al exterior*; la serie *Torsos Incompletos* (1984) , *El joven mago*(1990), *Autorretrato* (1991) y otras. Los tres primeros son a manera de escorzos; en ellos los cuerpos están casi al borde de la tortura, tensados y a veces dan la impresión del salto congelado de un acróbata. En los *Torsos Incompletos* el cuerpo se presenta incompleto en su trazo pero no en lo que reproduce, son torsos expuestos, seccionados en un espacio mínimo que lo contrae y expande, denotando tal vez sensaciones de placer o tortura, según la lectura que cada quien sienta. Y en el caso de *El joven mago* y *Autorretrato* hay una obsesión en dibujar casi todas las líneas, contornos, volúmenes, pliegues del cuerpo, la axila, y hasta los cabellos y pelos, todo construido con dibujo a lápiz a la manera clásica y lo mas cercano a una intención de fotorealismo.

A partir de 1996 casi la totalidad de la producción se ha basado en el cuerpo masculino, apuntando a una figuración más fiel que en obras anteriores. La fuente más socorrida para estos propósitos sigue siendo la imagen fotográfica con sus amplias gamas de manipulación conceptual. Gracias a esto muchas

piezas son en collage, yuxtaponiendo imágenes retocadas, recortadas, aumentadas y/o reducidas para posteriormente ponerlas en el contexto de otros campos visuales. En ocasiones este proceso puede ser interminable ya que las probabilidades de experimentación continúan y en ocasiones la imagen inicial se transforma a tal grado que se convierte a su vez en elemento de composición diluyéndose en la obra final. Las realizadas en collage surgen gracias a esa yuxtaposición de imágenes que seleccionadas y contextualizadas en el papel van concretándose como en un rompecabezas hasta poco a poco ir concretando un contenido, título y mensaje. Con anticipación se mencionó acerca de los cuidados en el escoger un título, semejante proceso existe en la selección del formato e imágenes a usar en esa obra cuyo futuro no está asegurado, ya que el azar y el accidente juegan papeles decisivos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

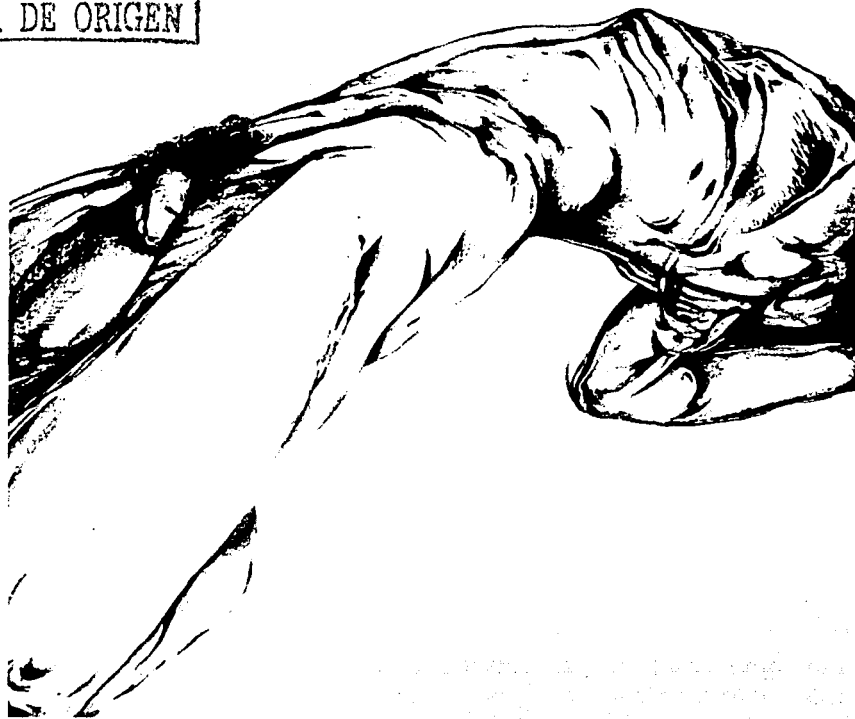


fig. 23

En los últimos años la producción se ha centrado en la realización de collages con un sin número de fuentes graficas. Se realizan entonces series como: *En algún lugar del Infierno*, 1995 (fig. 24), *Variaciones sobre un tema de Durero*, 1998 (basadas en su grabado *El baño público*) (fig. 25),



fig. 24

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

fig. 25

Ejercicios 2000, 2001 y 2002 (figs. 26, 27 y 28) y el Ejercicios 2003, que aún está en proceso de producción. En ocasiones estas series utilizan imágenes fotográficas entrelazándolas y plasmándolas mediante monotipia y usando la transferencia directa de fotocopias en b/n, combinándolas con otros procedimientos gráficos. Aquí lo interesante es que las imágenes quedan impresas al revés, como en el grabado en metal.



fig. 26

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 27

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 28

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El proyecto gráfico más reciente se llama *Mi Pequeña Suite Web* y comenzó a principios del 2001 terminándose en 2002. En este proyecto se rescataron imágenes encontradas en portales y páginas de Internet, algunas eróticas, de anuncios e inclusive pornográficas. La intención fue hacer una carpeta gráfica a manera de las hechas con las técnicas tradicionales (grabado en metal, serigrafía, litografía, etc.) pero con impresora láser e inclusive numerándolas. En esta serie cada imagen fue trabajada con el Photo Editor de Microsoft, el cual es un programa que viene en el software de la computadora. Este fue utilizado como se utilizarían los ácidos y barnices en el grabado en metal, los tamices en el caso de la serigrafía, las gubias en el linóleo y el crayón graso o navajas en la litografía. Es solo otra herramienta mas en la búsqueda de nuevas lecturas visuales. *Mi Pequeña Suite Web* comprende un tiraje de 10 carpetas con sus respectivas 30 reproducciones en blanco y negro cada una. En realidad son tres carpetas en una y cada quien puede elegir de estas 30 piezas para componer sus tres carpetas e intercalarlas entre si; por otro lado tres personas pueden seleccionar 10 cada quien y cada una tener su selección personal. Cada imagen tiene su título individual e historia.

A lo largo de este ensayo se han tratado de exponer algunos aspectos de lo que es erótico o por lo menos sugerentes de erotismo para el autor. Hay piezas con múltiples significados según la lectura que cada cual le dé o reciba, a veces esto es favorable ya que una sola obra tiene la oportunidad de ser interpretada de diversas maneras. En *El deseo de Teseo* (fig.29) se puede percibir la sutil sugerencia de algo que de primera intención no se entiende pero que quizás agradaría entender o por lo menos saber. Caso paralelo también es *Sobre el movimiento de los cuerpos* (fig.30), en esta la acción radica sobre el movimiento de cuerpos masculinos haciendo gimnasia, agredándose, actuando o tal vez son preámbulos sexuales. Quizás lo que la obra personal contiene de erótico como elemento de comunicación sensible es el intento de apertura ante el espectador y el hecho de que no solo vea algo, sino que se proyecte o desee incluso ser o estar ahí.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 29

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



fig. 30

David Freedberg en su libro *The Power of Images* comenta que la visión de los cuerpos representados en las imágenes de alguna manera tienen el status de los cuerpos vivos. Cuando en algunas pinturas eróticas procedentes de Pompeya se representaban actos sexuales o situaciones mitológicas, ¿no estarían utilizando este concepto o sensación?, ¿cuando en algunas de las obras personales se insiste en esa fidelidad muscular, de piel, de movimiento, etc., no se está recurriendo a esa misma herramienta?

Conceptos e ideas que se canalizan en la realización de algunas de las obras personales encuentran eco en lo ya escrito por David Freedberg acerca de que no es lo mismo ver y tener una imagen en privado en oposición a verla en lugares públicos (se refiere tanto a escenas privadas como a escenas del *Via Crucis*, martirio de santos, retratos de la Santísima Trinidad, etc.). Él comenta que las imágenes religiosas se convierten en fetiche y son idolatradas; despiertan lágrimas o dan alegría; pueden ser tocadas y manipuladas tan frecuentemente como lo decida el creyente. También menciona que las imágenes impresas pueden ser pulverizadas y tragadas en espera de un efecto divino, relajador, confortable. Y, ¿no puede ocurrir lo mismo con objetos e imágenes que recurran a los cuerpos o entrelazamiento de ellos con sugerencia erótica?, ¿Existirá en nuestros días algún ritual parecido?

Cuando se habla de cultura y más cuando se menciona al Eros en la cultura, no se puede eludir la presencia de uno de los libros escritos más importantes sobre las tendencias sociológicas y psicológicas en este rubro: *Eros y Civilización* de Herbert Marcuse, de 1953. En este texto, Marcuse señala la necesidad de instaurar una sociedad contraria a la explicada y justificada por Freud, en la que éste postula que gracias a la represión de los placeres físicos e inclusive los síquicos, la sociedad se sostiene firme y productiva.

Al parecer Marcuse pretende corregir la teoría de Freud entendiendo la cultura no como un compendio de instrumentos represivos, sino como el libre ejercicio del Eros, gracias a la capacidad humana cuando desarrolla sus actividades sociales, síquicas, económicas y éticas —reforzado por el principio del placer y lo lúdico del juego erótico. Marcuse acusa a Freud de no creer en esta cualidad humana de autorrealización mediante el ejercicio de liberación de los sentidos.

Al socializar los conceptos freudianos se intentaría llegar a una utopía en la que no tendría cabida la represión, permitiendo una liberación estética, ética y sexual. Esta transformación del ser deberá entonces convertirse en vehículo de placer en

lugar de instrumento de alienar al ser humano de su elección existencial. El camino lo traza Marcuse: llegar a una civilización libre y de fantasía en la que el arte, la moral, el trabajo, el erotismo múltiple (polimorfo) y no represivo, pudieran convivir y elevar la calidad vivencial de este ser que aun en la actualidad lleva la culpa como su peor peso y enemigo. Pero es un hecho de que este peso está sembrado en su interior por el mismo y la sociedad, algo así como el miedo que tienen los niños a la oscuridad, aunque no hayan tenido una experiencia traumática ante esto; el miedo a la oscuridad es una herencia filogenética ante la inseguridad y fragilidad ante lo inesperado, la noche y la soledad en la caverna.

Pero del dicho al hecho existe un gran trecho, tal como dice el vocablo popular. Aun hoy en día ese camino ideal marcusiano, no será posible mientras las sociedades dependan todavía de los tabúes religiosos, morales y éticos que la siguen infectando, este virus es real.

El hombre es libre sólo cuando está libre del constreñimiento, externo e interno, físico y moral —cuando no está constreñido ni por la ley ni por la necesidad. Pero tal constreñimiento es la realidad. La libertad es, así, en un sentido estricto, liberación de la realidad establecida: el hombre es libre cuando la realidad pierde su seriedad y cuando su necesidad llega a ser ligera. En una civilización humana genuina, la existencia humana sería juego antes que esfuerzo y el hombre viviría en el despliegue, el fausto antes que en la necesidad.

Quizás una respuesta personal ante esta situación es el tratar de mediante la producción visual el querer liberar al espectador de ese constreñimiento, aunque sea temporalmente. En algunas de las obras se recurre a la proyección que algunas personas pueden experimentar cuando las ven, ya que muestran un cuerpo como el del observador. Lo siente cercano por la similitud a su físico y quizás ve en ella códigos que solo él conoce de sí mismo. También es cierto que se acude a ese poder invisible que tiene la obra en el espectador para comunicarle lo invisible, que en este caso lo invisible para el autor son las sensaciones y emociones experimentadas. Cuando la obra es observada adquiere el carácter de objeto visible que conduce al que la observa al terreno de lo no visible. Los sentidos, cumplen con parte de la tarea de ser los canales de comunicación entre lo exterior y lo interior, esto se intenta de alguna manera en *Los Cinco Sentidos*, de 1993 (fig. 31). En la parte superior de la composición

⁹ Eros y Civilización. Herbert Marcuse, Editorial Ariel, Barcelona, España, 2001. pág. 177.

están los cinco sentidos: olfato, tacto, vista, audición y el gusto. Pero esto es solo el pretexto para obligar a recorrer visualmente las hileras de círculos en los cuales hay detalles corporales y situaciones diversas, algunas algo confusas y otras muy obvias. La intención de esta pieza es el mezclar las sensaciones que se experimentan para elaborar diversas lecturas de la obra. Las combinaciones a nivel perceptivo personal serán múltiples ya que cada una de las personas reacciona de diferente manera ante una misma imagen, ya que cada individuo tiene su historia personal y sensorial distinta.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

fig. 31

En todo este proceso de emociones y reacciones no es posible despojarle al erotismo su historia y atributos de que su principio, razón y fin entre muchas otras cosas sea además lo sexual, el erotismo tiene que ver con la sexualidad pero no lo es todo. Es posible que los intentos personales se enfoquen en rescatar algo de esa sugerencia, de esa sensación que solo es percibida a veces, llevar al espectador a que vea sus deseos, que los refleje y/o proyecte. Por esto último se comparte la idea de Juliana González que acertadamente comenta basada en Platón, que mientras estamos en este mundo lo que prevalece es la tendencia erótica. Se ha querido interpretar esta tendencia en el caso de la producción personal desde el punto de vista visual y conceptual como el móvil común existente entre cuerpo y espíritu, para obtener mediante las emociones y sentimientos ese deseo interior que desemboca en la configuración de imágenes, sensaciones, sentimientos y de ser puente de comunicación con los demás.

La vida, el movimiento, la creación, los sentimientos, dependen en gran medida de la presencia de los contrarios, el juego de fuerzas y el desequilibrio. Ese juego existe en las obras, unas veces más armónico que en otras, y tiene que ver con la forma de componer, el ordenamiento y la adecuación de elementos emocionales en el plano visual. Pero ese desequilibrio aflora cuando se trata de los afectos y las emociones, cuando entran en juego los gustos, el rechazo o la proyección de deseos. Aquí es importante el hecho de que las obras pueden ser reflejo de un yo interno, y señalando ese erotismo que hay entre ellas.

Este análisis de obra personal se podría continuar más extensamente desmenuzando conceptos, tendencias, intenciones, influencias, etc., pero es prudente la detención aquí, dejando abierta la posibilidad de que cada quien elabore sus propios juicios críticos de acuerdo a su sentir personal y emotivo, para así forjar su propio sentimiento erótico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dar conclusiones sobre el tema abordado ha constituido un ejercicio muy complejo.

La respuesta ha resultado difícil ya que como se menciona en la introducción este proyecto tiene límites, por lo bifurcado de las orientaciones y los caminos del erotismo. Por lo tanto lo que es erótico para el autor puede que para el otro sea obsceno, vulgar, pornográfico e inclusive sin valor. Cada quien tiene el derecho de imprimirle el valor a lo que le rodea, esto es un derecho de todos. Por lo tanto darle fin al tema sería encajonarlo, limitarlo y negarle su continua expansión en la actividad creadora entre otras, del ser humano.

Por otro lado se debe confesar que la apreciación y vivencia eróticas desde el punto de vista personal han cambiado desde que se inició esta investigación hacia 1994. La civilización, las sociedades y las actitudes de los individuos están en constante transformación; por eso la concepción de un tópico o idea nunca es estática. Los sentimientos siempre están presentes, de una manera u otra el amor, la belleza, la pasión y el propio erotismo siempre se las arreglan para estar en nuestras vidas.

El erotismo, tal como se menciona en la introducción no solo es alimento o vivencia, es experiencia personal, colectiva y en momentos hasta pública. El erotismo se asemeja a la belleza en que está donde menos se espera y es para cada quien una sensación diferente provocando -gracias a la sensorialidad-, experiencias renovadoras en su interior.

Como seres sensibles existe la comunicación por medio de los sentidos y la sensorialidad es el camino para ello. Los sentidos comunican al interior con el exterior y el erotismo se las arregla y mimetiza para filtrarse entre ellos, utilizando desde la seducción de las imágenes (visuales, poéticas, abstractas) a los recursos del amor, la ética y la corporeidad.

Desde hace unos años ha surgido la proliferación del tatuaje, la perforación y alteración de casi cualquier parte del cuerpo humano. Al parecer el cuerpo ya no es frontera que limite su uso al que se tiene desde el nacimiento, éste puede ser alterado para convertirse en otro. También las fronteras de la comunicación han sido rebasadas, ya no solo es posible por teléfono, cartas, u otros medios convencionales sino por correo electrónico; mediante el cual puede comunicarse cualquier persona con otra en cualquier momento y desde cualquier sitio. Es posible entablar una conversación, verse por medio de una cámara conectada a la

computadora e-intercalar información de todo tipo y en tiempo real. Todo esto forma parte de la cultura universal del erotismo y estos canales de comunicación electrónica son válidos para el logro de experiencias eróticas personales. El erotismo, desde el punto de vista personal pierde pureza o autenticidad cuando la actitud de las personas es el dañar a otras pasando por encima de estas sin pedirles permiso. Es responsabilidad de cada uno de los individuos el informarse y conocer su cuerpo y emociones, para así convertirse en dueños de sus actos y poder decidir lo que le gusta y lo que no.

Este trabajo es una ojeada al erotismo y solo es la punta del iceberg. El erotismo no tiene fronteras y puede estar como se ha visto en cualquier lugar, sería arrogancia imperdonable el desear abarcar el erotismo con este ensayo. Dentro del espectro del erotismo existe una gráfica erótica japonesa; las voluptuosas esculturas en palacios de la India y el Kama Sutra; los rituales de iniciación erótica en algunas regiones del África; la significación del tatuaje desde Malasia hasta Nueva Zelanda; los faunos descubriendo ninfas en la Serie Vollard de Picasso; las niñas de Balthus y las mujeres en trance de Paul Delvaux; la tesis de Bataille de que el erotismo se alcanza (en ocasiones) con la trasgresión, el horror y la cercanía de la muerte; el triunfo de Príapo en la imaginación grecorromana; las fotografías de desnudos masculinos de Von Gloeden hasta las californianas de Bruce of Los Angeles en los años cincuenta.

¿Hacia adonde va el erotismo?

Imposible saberlo, sería como preguntar hacia donde se dirige el arte, la civilización, los sentimientos o los deseos. Es como tener la certeza de que en un momento dado ocurrirá algo, o que la muerte llegará tal día tal a tal hora. Hasta podrían formularse las siguientes preguntas: ¿Si fuera cierto esto de que moriremos en ese minuto y día?, ¿haríamos lo posible por ser mejores seres humanos o nos dedicaríamos a una vida de arrepentimiento o transgresiones? De nada sirve conocer las metas o propósitos del erotismo, el autor, desde su perspectiva prefiere la duda y dejar la interrogante, considera más placentero y creativo lo desconocido, lo que produce nerviosismo, duda y expectación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Glosario

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Arete: Excelencia; calidad suprema en todos los ámbitos que tengan que ver con lo humano.

Epigrama: En literatura es la observación mordaz, aguda y concisa, generalmente escrita en verso. Los poetas latinos, entre ellos Catulo, Juvenal y especialmente Marcial, desarrollaron el epigrama como una breve sátira en verso que acaba con alguna expresión punzante.

Eroticidad: Estado o situación relativa al erotismo. Acción que conlleva sensación carnal, sensual, lasciva o lujuriosa por alguna razón o medio. Esta se encuentra ya sea en la poesía, las artes visuales, conductas sociales, etc.

Ethos: Costumbres; filosofía moral.

Exégesis: Interpretaciones.

Filogenética: (filogenia: formación y encadenamiento de líneas evolutivas animales o vegetales) formación de patrones y su aplicación, que se desarrollan gracias a la herencia ya genética derivada por conductas, aprendizajes o por instinto.

Helenismo: Proceso de interrelaciones éticas, políticas y religiosas entre Grecia y los imperios orientales gracias a las avanzadas militares de Alejandro Magno (356-323 a.n.e.).

Hetaira: Cortesana griega.

Impluvium: Depresión rectangular en el centro del atrio de una casa pompeyana, que recibía agua de lluvia para luego filtrarse a las cisternas.

Itifálico: Cuando hacemos mención de alguna imagen, escultura, pintura, con falo en erección.

Laicización: Dar carácter laico; que no pertenece a la iglesia propiamente católica; independizar algo de toda influencia religiosa.

Laico (a): Escuela, enseñanza o conducta en que se prescinde de la instrucción religiosa.

Ontología: Parte de la metafísica que estudia el ser en general, las substancias, las cosas en sí; teoría de los objetos; ciencia de las esencias.

Paideia: Ideal; ideal griego de humanidad, espiritualidad y cultura.

Palestra: Espacio abierto reservado para el ejercicio y el deporte. Generalmente cerrado por columnatas.

Tánatos: La muerte personificada; hija de la noche y hermana del Sueño. Cura todos los males.

Triclinium: Terraza orientada para la relajación después del baño, en casas de la antigua Pompeya.

Vectores: Fuerzas generadas por las formas y configuraciones de los objetos visuales. Un vector viene caracterizado por su magnitud, dirección y punto de apoyo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lista de Ilustraciones

Figura 1:

Kylix, por el pintor Sosias (detalle).

Hacia 500 a.n.e.

32 cms de diámetro

Museo de Berlín, Alemania.

Figura 2:

Retruécano plástico (desnudo femenino de aspecto fálico)

Estatuilla Auriñaciense de Sireuil, Dordoña, Francia.

Ubicación (?)

Figura 3:

Kylix, por el pintor Xenokles.

550 a.n.e.

32 cms. de diámetro

Museo Nacional, Tarquinia, Italia.

Figura 4:

Escena de banquete. Tumba de Tuffatore.

Pintura al fresco (detalle)

Hacia 480-70 a.n.e.

Museo Arqueológico, Paestum, Italia.

Figura 5:

Pan y la cabra.

Grupo en mármol

47 x 49 cm.

Procedente de Herculano

Siglo I a.n.e.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 6:

Hermes vestido.

Escultura en mármol pavonado.

Siglo I

142 cms. de altura

Procedente de Pompeya (?)

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 7:

Mercurio polifálico.

Escultura en bronce

Siglo I

27 cms. de altura

Procedente de Pompeya (?)

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Figura 8:

El Gladiador (tintinnábulum).

Escultura en bronce

Siglo I a.n.e.

21 cms. de altura

Procedente de Herculano

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 9:

Victoria de Alejandro sobre Darío.

Mosaico

Anterior a 80 a.n.e.

271 x 512 cms.

Casa del Fauno

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Figura 10:

Ejemplo de primer estilo, procedente de Herculano.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 11:

Ejemplo de segundo estilo.

Procedente de Pompeya (detalle).

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 12:

Ejemplo de tercer estilo, Villa de los Misterios (detalle).

Pompeya.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 13:

Ejemplo de cuarto estilo, procedente de Herculano.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 14:

Teseo vencedor del Minotauro, procedente de Herculano.

Hacia el año 75.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 15:

Sátiro y Ménade, procedente de Pompeya.

Mosaico.

37 x 39 cms.

Siglo II a.n.e.

Museo Nacional, Nápoles, Italia.

Figura 16:
Hombres con Hetaira.
Pintura ática (estilo de figuras rojas)
Por el pintor Polignoto de Tasos.
Siglo V a.n.e.
Museo del Louvre, Paris, Francia.

Figura 17:
Copa romana.
Época de Augusto (63 a.n.e. al 14)
Plata repujada.
Finales del primer siglo a.n.e.

Figura 18:
Andrea Mantenga.
San Sebastián, hacia 1480
Museo del Louvre, Paris, Francia.

Figura 19:
Alberto Durero.
Autorretrato desnudo, hacia 1503.
Plumilla s/ papel con imprimación verde
Weimar, Staatliche Kunstsammlungen zu, Weimar, Alemania

Figura 20:
Estudio después del Acróbata de Efeso, 1984.
Tinta acrílico y lápiz s/ papel
28 x 21.8 cms.

Figura 21:
La parálisis del cirquero, 1986.
Acrílico y papel japonés s/ papel
26 x 18.5 cms.

Figura 22:
Naípe de Helena, 1991.
Xerografía láser
33.5 x 21.5 cms.

Figura 23:
Primer cuerpo diagonal, 1983.
Lápiz y grafito s/ papel
100 x 70 cms.

Figura 24:
En algún lugar del infierno, 1995
Transferencia xerográfica y laca automotiva s/ papel
33 x 21.5 cms.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Figura 25:
Variaciones sobre un tema de Durerro, 1998.
Impresos, tinta y acrílico s/ papel
25 x 18.5 cms.

Figura 26:
Una pieza seleccionada de:
Ejercicios 2000.
Impresos, lápiz y tinta s/papel
26.5 x 20 cms.

Figura 27:
Una pieza seleccionada de:
Ejercicios 2001.
Impresos, tinta y acrílico s/papel
17,5 x 24 cms.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Figura 28:
Una pieza seleccionada de:
Ejercicios 2002.
Impresos, lápices, tinta, acrílico y papel s/papel.
23.7 x 14.5 cms.

Figura 29:
El deseo de Teseo, 1993.
Xerografía láser.
34.5 x 23.5 cms.

Figura 30:
Sobre el movimiento de los cuerpos, 1993.
Xerografía láser
33.7 x 22 cms.

Figura 31:
Los Cinco Sentidos, 1993.
Xerografía láser
30 x 21 cms.

Bibliografía

ALBERONI, FRANCESCO

EL EROTISMO

Colección LIBERTAD Y CAMBIO, Gedisa,
México, 1988, 226 pp.

ALLEN EDUARDES & R.E.L. MASTERS

THE CRADLE OF EROTICA

Bell Publishing Company, New York.
1962, 362 pp.

ARNHEIM, RUDOLF

EL PODER DEL CENTRO

Alianza Editorial, España, 1988, 250 pp.

BARROW, R. H.

LÓS ROMANOS

Fondo de Cultura Económica, Breviario No. 38,
México, 1990, 220 pp.

BATAILLE, GEORGES

EL EROTISMO

Tusquets Editores, Marginales 61,
España, 1988, 378 pp.

BATAILLE, GEORGES

LAS LAGRIMAS DE EROS

Tusquets Editores, Colección Los Cinco Sentidos,
Barcelona, España, 1981, 251 pp.

BOARDMAN, JOHN y LA ROCCA, EUGENIO

EROS IN GREECE

The Erotic Book Art Society, New York,
U.S.A., 1975, 175 pp.

BOWRA, C. M.

HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA

Fondo de Cultura Económica, Breviario No. 1,
México, 1953, 205 pp.

BRODERICK A.H

LA PINTURA PREHISPÁNICA

Fondo de Cultura Económica, México,
1975, tercera reimposición, 141 pp.

DA VINCI LEONARDO

TRATADO DE PINTURA

Edición, selección y notas de Edgar Cevallos.
Grupo Editorial Gaceta, México.
1985, 255 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DE DIOS Y HEROES. LA MITOLOGÍA CLÁSICA AYER Y HOY

Catálogo de la Exposición.

Museo de San Carlos, I.N.B.A., México,
1987, 115 pp.

DE LA MAZA, FRANCISCO

ANTIGUAS HISTORIAS DE AMOR

Editorial Arte y Libros, México, 1979, 117 pp.

DE LA MAZA, FRANCISCO

LA ERÓTICA HOMOSEXUAL EN GRECIA Y ROMA

Editorial Oasis, Colección biblioteca de las decisiones,
México, 1985, 221 pp.

DE LISLE, LECONTE

OBRAS DE HESÍODO

Ediciones Atenco, México, 1968, 199 pp.

DÍAZ DE LEÓN, JESÚS

CURSO DE RAICES GRIEGAS

Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos,
México, 1944, 270 pp.

DIÓGENES

Revista Internacional de Ciencias Humanas

Universidad Nacional Autónoma de México,
1981, Nos. 113 y 114, 251 pp.

DORSCH, FRIEDRICH

Diccionario de Psicología,

Editorial Herder, Barcelona, España,
1994, 847 pp.

EL ARTE EN POMPEYA

Catálogo de la Exposición

Museo de San Carlos, I.N.B.A., México,
1981, 137 pp.

ENCARTA

Enciclopedia Microsoft

En línea 2002.

<http://encarta.msn.es>

ETIENNE, ROBERT

LA VIDA COTIDIANA EN POMPEYA

Editorial Aguilar, Madrid, España,
1970, 397 pp.

FLEMING, WILLIAM

ARTE, MÚSICA E IDEAS

Editorial Interamericana, México,
1970, 381 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FREEDBERG, DAVID
THE POWER OF IMAGES

The University of Chicago Press
Chicago, U.S.A.
1989, 534 pp.

FROMM, ERICH
EL ARTE DE AMAR

Editorial Piados, Buenos Aires, Argentina,
1974, 139 pp.

GALL, MICHEL
LA VIDA SEXUAL DE ROBINSON CRUSOE

Ediciones Martínez Roca, Colección La Fuente de Jade,
México, 1988, 152 pp.

GARIBAY K, ANGEL MARIA
MITOLOGÍA GRIEGA

Editorial Porrúa, México, 1989, 260 pp.

GONZALEZ, JULIANA
ETICA Y LIBERTAD

Universidad Nacional Autónoma de México,
1990, 346 pp.

GRANT, MICHEL Y OTROS
EROS EN POMPEYA.

Ediciones Daimon, Barcelona, España,
1976, 171 pp.

HAMILTON, EDITH
LA MITOLOGIA

Ediciones Daimon, Barcelona, España,
1976, 367 pp.

HIRSCHBERGER, JOHANNES
HISTORIA DE LA FILOSOFIA

Tomo I, Editorial Herder, Barcelona,
España, 1979, 621 pp.

IMBASCIATI, ANTONIO
EROS Y LOGOS

Editorial Herder, Barcelona, España,
1981, 168 pp.

JAEGER, WERNER
PAIDEA: LOS IDEALES DE LA CULTURA GRIEGA

Fondo de Cultura Económica, México,
1983, 1151 pp.

JOHNS, CATHERINE
SEX OR SYMBOL. EROTIC IMAGES OF GREECE & ROME

University of Texas Press, Austin, Texas,
U.S.A., 1982, 160 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

KRONHAUSEN, PHYLLIS & KRONHAUSEN, EBERHARD
THE COMPLETE BOOK OF EROTIC ART
Bell Publishing Co., New York, U.S.A.,
1978, 270 pp.

MARCUSE, HERBERT
EROS Y CIVILIZACIÓN
Editorial Ariel,
Barcelona, España,
2001, 253 pp.

MARTINEZ, JOSE LUIS
GRECIA. EL MUNDO ANTIGUO
Secretaría de Educación Pública, México,
1988, 458 pp.

MAURI, AMEDEO
LA PEINTURE ROMAINE
Les Grands siècles de la peinture
Editions d'art Albert Skira,
Imprimé en Suisse, 1953, 153 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

OVIDIO
ARTE DE AMAR
(P. Ovidi Nasonis Ars Amatoria)
Ediciones Hiperión.
Madrid, España
1999, 199 pp.

PLATON
DIALOGOS
Editorial Porrúa, México,
1991, 785 pp.

POULSEN, VAGN
ESCULTURAS Y FRISOS ROMANOS
Fondo de Cultura Económica, México,
1969, 100 pp.

SANTA BIBLIA
Sociedades Bíblicas en América Latina
Revisión de 1960, 1157 pp.

SCHUCHARDT, WALTER-HERWIG
GREEK ART
Universe Books, New York, U.S.A.,
1971, 190 pp.

SEEMAN, OTTO
MITOLOGÍA CLÁSICA ILUSTRADA
Editorial Vergara, España, 1979, 389 pp.

SEIDER, RICHARD
PINTURA ROMANA
Fondo de Cultura Económica, México,
1969, 80 pp.
Tierra Adentro. No. 41
Enero-junio 1985
INBA, México
56 pp.

TYLER, PARKER
A PICTORAL HISTORY OF SEX IN FILMS
The Citadel Press, Toronto, Canada,
1974, 256 pp.

VON HEINTZE, HELGA
ROMAN ART
Universe Books, New York, U.S.A.,
1971 200 pp.

WEBER, ALFRED
HISTORIA DE LA CULTURA
Fondo de Cultura Económica, México,
1974, décima reimpresión, 358 pp.

WOLF, WALTER
THE ORIGINS OF WESTERN ART
Universe Books, New York, U.S.A.,
1971, 207 pp.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN